

LA DRAMATURGIA DE GILBERTO PINTO

José Leonardo Ontiveros G.

*Universidad Central de Venezuela.
Facultad de Humanidades.*

Correo-e: joseleontiveros@hotmail.com

Resumen

Se explora la dramaturgia de Gilberto Pinto. Su autor da cuenta de las obras más importantes del creador y las comenta develando la temática presente en ellas. Asimismo, establece qué formas de estrategias escénicas utiliza para transponer su axiología y qué posibles motivos le han alentado para decidirse a expresarse en el campo de la realidad imaginaria. También se abordan las distintas etapas por las cuales ha atravesado Pinto: expresionismo, realismo social, teatro político, teatro de tesis.

Palabras Clave: Dramaturgia venezolana; Expresionismo; Teatro político; Motivos y estrategias. Gilberto Pinto. Teatro venezolano.

The theatre of Gilberto Pinto

Abstract

This article explores- of panoramic form- the Gilberto Pinto's dramaturgy. His author realizes of the most important works of the creator and the present subject matter comments in them. Likewise, it establishes what forms of scenic strategies it uses to transpose his vision of the world and what possible motives have encouraged him to decide to express in the field of the imaginary reality. Also there are approached the different stages for which it has crossed: expressionism theatre, social realism, political theatre, theatre of thesis.

Keywords: Venezuelan dramaturgy; Motives; Theatre of thesis; Strategies; Politician theatre.

Introducción

La crítica legitimadora del teatro venezolano ha soslayado a algunos dramaturgos que emergieron en los años sesenta y que a todas luces han contribuido al desarrollo del teatro caraqueño. Uno de estos autores es Gilberto Pinto. Con este trabajo estaríamos rescatando de las sombras a un autor importante que no ha sido lo suficientemente historiografiado dentro del ámbito académico. Es fundamental, para explicar su universo dramático, comprender ciertos aspectos sociales y políticos acaecidos durante el momento en que gestó sus primeras y más importantes obras. El teatro de los años sesenta está enmarcado dentro de un nuevo proceso político que vive el país luego de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1958). De 1958 a 1959 una junta de gobierno, presidida por el Almirante Wolfgang Larrazabal, se hace cargo de las riendas del país. Todavía quedaban de forma intermitente algunos focos insurreccionales que abogaban por la vuelta del caudillo al poder, las cuales son sofocadas inmediatamente. En 1958 se firma el pacto de Punto Fijo y luego el Partido Comunista de Venezuela (que no fue incluido en este arreglo) es ilegalizado por ser visto como un agente desestabilizador del nuevo sistema que estaba gestándose. A partir de este momento cambian las relaciones de poder y el país se enrumba hacia una democracia participativa con libertad plena de los derechos ciudadanos. Los dramaturgos y, el teatro en general, buscaron

nuevas formas de expresión artística que estuvieran a la par de la apertura que, en todos los órdenes, traía aparejado la nueva convivencia democrática. El primer y el segundo Festival Nacional de Teatro (1959 y 1961) fueron las catapultas que impulsaron al nuevo teatro venezolano hacia su consolidación. Fungió como un cañón de doble fuelle para acelerar el cambio. Estos festivales marcaron un hito en el panorama teatral venezolano de entonces. Lograron que emergieran nuevos discursos teatrales acordes a los nuevos tiempos que se vivían. Las viejas fórmulas escénicas del pasado, como el sainete costumbrista y los melodramas burgueses, fueron desestimados para darle paso a nuevas estrategias que permitieran expresar, en el área de la realidad imaginaria, una nueva visión del mundo y del entorno. En esta década hacen su aparición los dramaturgos canónicos del teatro venezolano: Isaac Chocrón, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y Rodolfo Santana, quienes van expresando su visión del mundo a través de la estrategia del realismo en sus distintas variantes: realismo subjetivo, crítico e histórico. Este lenguaje escénico es el más idóneo y eficaz para cuestionar política y socialmente al sistema. La dictadura ha quedado atrás y estamos en una incipiente democracia que propugna los valores de libertad e igualdad. Estos dramaturgos escribirán sus obras desde este nuevo modelo democrático, que en la práctica no lo es del todo. Gilberto Pinto también transpondrá sus valores ideológicos a través de estas estrategias, sin embargo, se decanta por un teatro de tesis y de corte dialéctico que le servirá para sus fines políticos. En este trabajo comentaremos sus obras más representativas, daremos cuenta de una pequeña crono-biografía del autor que nos servirá para explicar su mediación histórica. También esbozaremos algunos motivos presentes que lo han agredido y que han podido alentarlos para expresarse imaginariamente. Develaremos las estrategias escénicas desplegadas por Pinto para cuestionar, fustigar y mostrar las imperfecciones del poder y del *establishment*

político venezolano imperante en el momento de escribir sus obras.

Breve Crono-biografía del Autor

Gilberto Pinto es dramaturgo, promotor cultural, tratadista, actor, docente, director-fundador del grupo de teatro Cuicas (1951) y del grupo de teatro del Duende (1955). Ha obtenido, entre otros, el Premio Nacional de teatro en el año 2000, el premio Juana Sujo y fue merecedor de la Orden Andrés Bello en su primera clase en 1990. Nace en Caracas el 7 de septiembre de 1929. Sus padres fueron Leopoldo Girón y Socorro Pinto. De extracción social popular no pudo terminar el bachillerato. Abandona el liceo, estudia comercio y se hace contable. Ha dicho en algunas entrevistas que fue la ociosidad que lo impulsó hacia el teatro. En un periódico se enteró que la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación había abierto las inscripciones para un Curso de Capacitación Teatral (CCT) (Cobucci y Figueroa, 1998), esto sucede en el año de 1948. Decide presentarse y se inscribe sin saber absolutamente nada de dicho medio:

El curso se inició provisoriamente en las instalaciones del Liceo Andrés Bello, pero a las pocas semanas (julio de ese mismo año), la dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación inaugura la sede del Curso de Capacitación Teatral en el edificio Casablanca tercer piso, entre las esquinas de Peligro y Puente República [...], comenzaron a dictar clases de actuación, danza, escenografía, dicción, psicología. Expresión corporal (biomecánica) e historia del arte y del teatro (Pinto, 1999:52).

El Ministro de Educación Luis Beltrán Píetro Figueroa le pide al Maestro de teatro mexicano Jesús Gómez Obregón (éste había hecho escala en Caracas ya que se encontraba de viaje en Brasil) que le presente un proyecto de enseñanza del teatro. Gómez Obregón había sido alumno de Seki Sano, y éste, a su vez, había sido discípulo de Stanislavski. Gómez Obregón llega a Caracas con una batería de modernos conocimientos en el área teatral, los cuales fueron transmitidos a sus alumnos del CCT. Pinto era uno de ellos. Tanto el estilo de actuación como las obras que se actualizaron en dicho curso eran de corte realista. Las posiciones ideológicas del grupo, así como las del maestro Gómez Obregón, estaban inclinadas, a todas luces, hacia la izquierda. Estas visiones del mundo (de carácter dialéctico) del grupo y, específicamente de los autores que de allí emergieron, fueron transpuestas a través de un lenguaje realista: estructura paradigmática estética mucho más eficaz para conseguir los objetivos planteados por estos dramaturgos. No debemos olvidar que la gran mayoría de estos aspirantes provenían de los estratos más humildes de la sociedad venezolana. A partir de esta experiencia comienza para él una fructífera carrera en distintos ámbitos del quehacer teatral venezolano. En el CCT conoce a los clásicos: Shakespeare, Brecht, Stanislavski, Ibsen, Strindberg y Chejov. Tiene por primera vez contacto con estos grandes autores, la lectura de estos dramaturgos y teóricos será de importancia capital para el desarrollo intelectual de nuestro autor.

El interés por la docencia y la dirección teatral fue de inmediato. Su precoz entendimiento del hecho dramático y su férrea disciplina llamaron la atención de los directivos del CCT, quienes lo escogen para dirigir su primera obra: *El barco tenacidad* de Charles Vildrac. Luego en 1950 actúa en *La fuerza bruta* de Jhon Steinbeck, obra dirigida por Gómez Obregón, y que mereció la inquina de la iglesia. El régimen, en connivencia con el clero, decidió suspender el estreno.

Como actor trabaja con Luis Peraza en el Teatro de Pueblo, más tarde es contratado en Televisa cuando la planta recién abre operaciones en Caracas. También realiza pasantías en el Conservatorio de Arte Dramático de París, en donde aprende los últimos avances en materia escénica. Pinto ha sido profesor de la cátedra de actuación en las siguientes instituciones: Escuela Juana Sujo, Instituto de Formación del Arte Dramático (IFAD), Escuela Municipal de Teatro Porfirio Torres y del Instituto Universitario de Teatro (IUDET). Como director ha tenido una prolífica carrera al actualizar innumerables obras, entre las cuales podemos destacar: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, *Los justos* de Albert Camus, *El hombre del clavel en la boca* de Luigi Pirandello y *La más fuerte* de August Strindberg. Pinto también es autor de algunos textos teóricos sobre historia del teatro venezolano, dramaturgia y actuación: *Texto teatral* (2004), editado por FUNDARTE, *Reflexiones sobre la condición del actor* (1992) y *Gómez Obregón y su época* (1999), estos dos últimos editados por el CONAC.

Es autor de las obras: *El rincón del diablo* (1961), estrenada el 11 de mayo de 1961 por el Grupo de teatro del Duende en el Teatro de la Comedia bajo su dirección; *El hombre de la rata* (1963), obra estrenada en la sala de Conciertos de la UCV el 11 de septiembre de 1963 por el Grupo de teatro del Duende, bajo la dirección de Pedro Marthan y actuada por el mismo Pinto, se remontó el 22 de enero de 1972 por el Teatro el Triángulo bajo la dirección de Luis Márquez Páez; *La noche moribunda* (1965), estrenada el 8 de diciembre de 1966 por el Grupo de teatro del Duende en el Teatro Ateneo de Caracas bajo la dirección de Gilberto Pinto; *Un domingo de verano* (1969), nunca ha sido estrenada; *Los fantasmas de Tulemón* (1969), obra ganadora del premio Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas en 1970 y estrenada el 28 de agosto de 1979 por el grupo Teatro Universidad de Los Andes (TULA) en el Teatro Alcázar

bajo la dirección de Rómulo Rivas; *La buhardilla* (1970), premio de Dramaturgia la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, estrenada el 28 de enero de 1971 por el grupo de Teatro del Triángulo en la sala Leoncio Martínez bajo la dirección del mismo Pinto; *Pacífico 45* (1971), obra ganadora del Premio Nacional de obras en un acto, estrenada en junio de 1975 en el Ateneo de Valencia bajo la dirección de Eduardo Moreno; *La guerrita de Rosendo* (1976) estrenada en el Teatro Nacional el 15 de octubre de 1976 bajo la dirección de Gilberto Pinto; *La noche de san Juan* (1978), versión de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, estrenada en la sala José Félix Ribas el 30 de mayo de 1978 bajo la dirección de Antonio Constante; *La visita de los generales* (1981), esta obra fue re-escrita en el 2005 y de ella se realizó una lectura dramatizada el 23 de junio de 2007 en la Casa del Artista; *La muchacha del blue-jeans* (1981), estrenada el 28 de marzo de 1982 en la sala Rajatabla bajo la dirección de Luis Márquez Páez; *Primavera* (1983), estrenada el 3 de noviembre de 1983 en el teatro CADAPE, dirigida por Omar Gonzalo; *El confidente* (1985), estrenada en mayo de 1988 por el grupo de Teatro de la Universidad de Los Andes (TULA) bajo la dirección de Rómulo Rivas; *Cándido candidato* (1986), estrenada el 8 de octubre de 1981 por el Grupo de Teatro Los Cedros en el teatro Los Cedros bajo la dirección de Pinto; *Gámbito de dama* (1987), estrenada en la Sala Rajatabla en 1996, también bajo su dirección; *Lucrecia* (1987), estrenada en la sala Horacio Peterson del Ateneo de Caracas en enero de 1990 bajo la dirección de Pinto; *El eslavo de la luna* (1993), obra inspirada en *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, estrenada el 13 de agosto de 1993 en la Plaza de los Museos de Caracas por el Teatro Negro de Barlovento, bajo la dirección de Víctor Palacios; *El peligroso encanto de la ociosidad* (1991), estrenada el 7 de febrero de 2007 en la Sala Rajatabla bajo la dirección de Germán Mendieta. *El peligroso encanto de la ociosidad* es

una versión de *Los compinches* (1980), obra que nunca fue publicada ni llevada a escena. Ha trabajado también en la pantalla chica adaptando innumerables obras de autores universales como: Balzac, Ibsen, Dostoievski, Dickens, Gallegos y otros.

El Teatro de Pinto

Gilberto Pinto se formó con el Maestro Jesús Gómez Obregón a finales de los años cuarenta. Pertenece a una generación de teatreros que sentaron las bases del teatro moderno justamente en una época marcada por grandes cambios socio-políticos. En el ámbito internacional hacía poco tiempo que había terminado la Segunda Guerra Mundial (1945) y comenzaba la Guerra Fría (1945-1989). En el plano nacional Rómulo Gallegos gobernaba al país (1948), aunque sólo estuvo en el poder nueve meses era un presidente de fuerte raigambre democrática y civilista, fue el primer mandatario que llegó al poder por decisión popular. Se caracterizó por propugnar cambios en todos los órdenes del acontecer nacional. En materia de cultura se abría un nuevo camino para la enseñanza del teatro. Pinto escribe su primera obra a principios de los años sesenta, asistió como todos los de su generación a presenciar golpes de estado, a ver desfilar a juntas militares y a vivir bajo regímenes *de facto*. Los años sesenta (década cuando comienza su carrera dramática) fue una época de rebeldía juvenil; sucedieron hechos que cambiaron radicalmente la manera del hombre de relacionarse con su entorno: La Revolución Cubana (1958), el Mayo francés (1968), la Primavera de Praga (1968), la Guerra de Vietnam (1959-1975); todos estos acontecimientos fueron moldeando su visión del mundo.

Comentario de las Obras

Los fantasmas de Tulemón es un duro alegato en contra de la férrea dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Denuncia los perversos mecanismos de tortura de que disponen los organismos represores de los gobiernos totalitarios latinoamericanos para controlar y acallar cualquier intento

de disidencia. Tulemón, encerrado en una fría e insalubre prisión, lucha contra sus fantasmas internos. Algunos políticos del nuevo régimen desean deshacerse de él ya que ha sido pieza fundamental del sistema y es preferible tenerlo al margen. Aquellos a los que torturó alguna vez se presentan para atormentarlo:

POLÍTICO A: La verdad es que este asunto de Tulemón me tiene más bien cascorvo. A veces pienso que se lo ha tragado la tierra.

POLITICO B: Es muy posible. Como dicen hasta tenía un pacto con el diablo.

POLITICO A: Se le ha buscado en todas partes, más que una aguja en un pajar ¡y nada! ¿Tú crees que se lo haya largado del país?

POLITICO B: Lo dudo.

POLITICO A: Yo también. En realidad se han tomado todas las precauciones posibles y se mantiene una vigilancia arrechísima. Esto no se puede negar. El gobierno de facto se ha portado a la altura. Cosa que, por otra parte, me parece correcta tratándose de un caso como éste. Tulemón es como el símbolo de todos estos años oscuros, porque -apartándonos de tonterías- tenemos que convenir que era el hombre fuerte de este tremendo engranaje. Como quien dice: su dínamo.

Esa es la purísima verdad, y el que no la vea es porque está ciego.

POLITICO B: O porque aún tiene miedo

POLITICO A:

Posiblemente. Todavía hay gente que le teme a los fantasmas. En fin... yo creo que el pueblo se sentiría mucho más tranquilo. Si lográramos echarle mano. Así que para nosotros sería una estupidez dejarlo escapar.

POLITICO B: Por supuesto.

POLITICO A: Tulemón tiene muchas cosas a las cuales responder

POLITICO B: Así es
(*Hacen mutis. Hay una pausa*)

TULEMON: ¡Bah! Responsabilizarme sería lo de menos. ¿Además quién lo va a hacer? Muchos de esos hombres importantes que hoy se llenan la boca hablando de libertad, fueron mis colaboradores gratuitos. Es más: se atropellaban para servirme. Por eso en este país la responsabilidad ha estado de capa caída. Así que lo que les interesa a los políticos es el efecto que mi captura causaría en el pueblo. Demagogos los conozco demasiado bien (Pinto: 1975: 18-19).

Su posición de esbirro-opresor cambia a torturado-oprimido. En esta pieza se mezclan distintas atmósferas que oscilarán entre la realidad y el sueño. Tulemón se enfrenta a sus recuerdos, estos se materializan en escena a través de personajes que fueron salvajemente torturados por orden suya. Pinto fragmenta el espacio y el tiempo para ofrecernos los conflictos internos de un personaje que ha perpetrado delitos de lesa humanidad amparándose en el “derecho” que tiene un régimen en controlar la lucha subversiva. Tulemón es el trasunto de Pedro Estrada, el jefe de los esbirros de la Seguridad Nacional y el más conspicuo de todos los subalternos del dictador Pérez Jiménez.

La obra fue escrita en 1969, más de diez años después del derrocamiento de la dictadura. Esto nos indica que no sólo podemos entresacar que Pinto aluda a hechos específicos del régimen de Pérez Jiménez; para cuando se escribe la obra ya habían transcurrido dos períodos presidenciales democráticos: el de Rómulo Betancourt y el Raúl Leoni. La represión en la incipiente democracia parece ser en la obra muy parecida a la del período anterior. Los comunistas eran perseguidos y los estudiantes estaban constantemente reprimidos. Lo que Pinto pretende es desenmascarar los juegos sucios de la política. Aquí lo que el autor transpone es su visión acerca de cómo es ejercido caprichosamente el poder por parte del brazo policial del nuevo régimen:

TULEMÓN: ¿Y quiénes son ustedes?

POLITICO A: Los nuevos mandatarios. Hemos llegado a la conclusión de que para sostener el sistema se precisa de sus servicios

TULEMON: Yo creía en al antiguo orden de las cosas.

POLITICO A: Este es muy parecido. Le será fácil amoldarse (*Los personajes con excepción de los tres fracs-comienzan a replegarse, temerosos. Lentamente irán abandonando la escena*)

TULEMON: ¿Y si me niego?

POLITICO A: Ya lo sabe: un juicio, el presidio, su aniquilación como hombre público

TULEMON: ¿No temen, si acepto, a la reacción del pueblo?

POLITICO A: Lo tenemos todo previsto. Al principio, usted actuará secretamente. Aconsejará, organizará. Después ya encontraremos una fórmula. No es difícil hacerles tragar una medicina desagradable. Gruñirán, pero terminarán aceptando lo que se les imponga.

TULEMON: ¡Quién lo sabe!

POLITICO A: En todo caso, ése será nuestro problema (Tulemón los mira un momento).

TULEMON: Está bien. Acepto (Pinto: 1975: 121-122).

didáctico como una fórmula recurrente para estructurar su universo dramático. Un hombre siente que una rata, la cual de manera abrupta se ha hecho gigante, lo acosa constantemente. Es un ser esquizofrénico-paranoico, trastorno que le produce una serie de perturbaciones obsesivas. Una de esas obsesiones radica en su persistente idea de que una rata lo amenaza con aplastarlo. Es un personaje con signos claros de deformidad, se encuentra desde el comienzo de la obra en un gran estado de tensión. Su constante deseo de orinar es producto de toda la podredumbre que existe a su alrededor y la única manera de poder desintoxicarse es a través de acto fisiológico de la micción:

[...], (*Se detiene. Suspira hondo se rasca el vientre. Pausa*). Me voy. Necesito orinar para liberarme. Mi caso es desesperante. Todas las emanaciones nefastas que recibo de este ambiente putrefacto en el cual vivo, se me transforman en orina. Y tengo que expelerla antes de que me envenene para siempre. Adiós. (*En un susurro*). No le digan a nadie que me han visto (Pinto, 2007: 32).

A través de un lenguaje violento y escatológico este hombre (quien se presenta animalizado y con actitudes propias de una rata), le transmite al público las agresiones a las que ha estado sometido por parte del entorno:

[...], (*Da vuelta alrededor del banco, se detiene, mirando a los espectadores*). Una noche me desperté. Así de pronto, invadido por un terror súbito. Cuando miré hacia la ventana, vi un enorme ojo que me miraba fijamente,

espiándome con instinto asesino. ¡Era la rata! El pánico me invadió, salté de la cama y eché a correr enloquecido en medio de la noche. La rata me persiguió, chillando como un demonio y amenazando con aplastarme. Los postigos de las casas se abrieron, surgiendo ojos atemorizados por todas partes. ¡Un millón de ojos! Todos enormes y blancos. ¡Una ciudad llena de ojos abiertos e indiferentes... en donde nadie trataba de ayudarme! (*Saca el pañuelo y se seca con gesto agitado el sudor que le inunda las palmas de la mano*) Volvía la cabeza y miraba a la rata corriendo tras de mí, inmensa como una montaña de nieve. De pronto se atascó entre dos enormes edificios. ¡No podía pasar! Se debatía furiosa entre aquellos dos moles de granito. ¡Nunca olvidaré sus chillidos! Eran agudo, histéricos, rabiosos. Aproveché para esconderme, me metí en un urinario. Hasta ahí no podría llegar! (*Dando muestras de agotamiento*) Respiré sofocado. Me dolían los pulmones y las piernas...pero estaba vivo, ¡eso era lo único que me importaba! (Pinto, 2007: 22-23).

El hombre de la rata es otra obra donde podemos advertir la adscripción por parte del autor al llamado teatro de tesis o teatro

Pinto aborda en esta obra el tema del hombre acorralado en una sociedad unidimensional; realiza una radiografía del hombre moderno

inserto en una sociedad de consumo y aburrido de vivir una vida completamente absurda. Utilizando como lenguaje escénico el expresionismo: estructura paradigmática estética del entorno, configuró una obra donde la temática del caos, de la destrucción y de la muerte, recursos a todas luces expresionistas, se amalgaman con elementos de carácter filosóficos. Fustiga a los postulados de Descartes, preceptos a su juicio que han condicionado negativamente al ser humano al presentarnos una falsa armonía del mundo contemporáneo. Desmonta mediante un acerado humor negro el principio racionalista del *Cogito, ergo sum* y ofrece una contranota que transita por el camino del existencialismo sartreano (existo luego pienso) y de la dialéctica hegeliana.

[...], me empecé en estudiar filosofía demasiado tarde. Al parecer tenía ideas arraigadas que no me permitían la objetividad, pero no es el caso, fue por otra cosa...o, a lo mejor, fue por eso...no sé, no estoy muy seguro (*Mira fijamente a los espectadores, extrañado. Se encoge del hombro con resignación. Da unos pasos y señala con el brazo, al mismo tiempo que imposta la voz*). “Alumno Israel Peraza, ¿Quién dijo: pienso luego existo? (Normal). Me puse de pie...”. “Bueno, profesor, creo que un imbécil” (Impostando) ¿Cómo dice? (Normal). “Sí. Porque ser como usted dice, o como dijo ese fulano, eso sería muy cómodo. Bastaría por ejemplo, que no pensase en mi estómago y entonces éste no existiría. ¡Resuelto el problema del hambre! A menos que el estómago pensase por sí mismo y nos hiciera notar su existencia por medio de un revolcón de tripas” (Con tono atiplado) “¡Oye dile a

ese cretino de allí arriba que existo porque pienso y por lo tanto me tiene que dar de comer”. (Normal). *¡Entonces el estómago tiene cerebro ya que actúa independientemente! Pero, ¿en dónde lo tendría?, ¿en el piloro o en el duodeno?* (Pinto, 2007:24).

En *Pacífico 45*, dos soldados: Powell y Wright han sido heridos en batalla y son atendidos en muy precarias condiciones por el médico del batallón y su enfermera. Estos se encuentran en muy mal estado producto de una bomba lanzada por sus enemigos los japoneses. Curley, un avezado corresponsal de guerra, escribe en una máquina los pormenores del día, debe dar cuenta de lo que sucede en el campo de batalla. En medio de bombas, ráfagas y estruendo estos personajes entablan una dialéctica en torno el tema de la guerra. La enfermera Jones sufre porque su esposo se encuentra desaparecido en acción; Curley asume una posición de rebeldía frente al sistema militar y discute constantemente con el médico Robeson sobre el carácter mercantilista de las guerras. Robeson por su parte, siendo de raza negra, permanece fiel a su juramento militar y hace frente a los denuos emitidos por Curley en contra de los oficiales de alto rango. Cada uno de ellos mantendrán firmes sus convicciones y posiciones respecto al conflicto bélico. Las acciones transcurren, como lo acota el autor, en agosto de 1945, fecha en los japoneses se rendían ante el ejército norteamericano. Efectivamente, el 15 de agosto de 1945 los nipones perdían el derecho a todas sus colonias lo que permitió que Estados Unidos se erigiera como la primera potencia militar del mundo.

Pinto traspone su visión de la futilidad de los conflictos bélicos, denuncia y condena a los políticos que deciden enviar a morir a sus soldados en una guerra sin sentido. Fustiga al sistema que pretende engañar a la población arguyendo que la guerra es

importante y necesaria para el país. Pinto realiza una exhaustiva exploración de las verdaderas causas que llevan a los países a entrar en guerra:

POWELL: Le aconsejo, Curley, que hable con más respeto de los jefes del Ejército.

CURLEY: ¿Con más respeto? ¡No me haga usted reír, Powell! Ya puede usted irlos metiendo a todos en un saco: a Persing, a Tojo, a Patton, a todos los generales, almirantes y mariscales del mundo, a los muertos, a los vivos y a los que están por nacer, ¡y arrojarlos a la mismísima mierda! No merecen otra cosa.

ROBESON: ¡Basta, Curley! Me saca usted de quicio con su chachara. No hace más que hablar [...], es insoportable. A veces tengo la impresión de que se ha vuelto loco.

CURLEY: Quizá, Robeson, quizá. Pero mucho menos que usted, que se toma en serio, que piensa que se trata de una guerra patriótica. Yo, en su lugar, hubiera desertado desde hace mucho tiempo. ¡Que los yankees y los nipones traten de vender sus neveras y máquinas fotográficas a costillas de otros! Porque esta contienda no es más que eso, doctor: una vulgar maniobra de tenderos, un burdo forcejeo para la obtención de mercados en donde colocar su exceso de chatarra (Pinto, 1987: 19).

En *El confidente* aborda el tema de la delación política. Inferimos que la acción, aunque el autor no señala nombres ni hechos precisos, estaría transcurriendo en

los albores de la democracia. Ha caído la dictadura de Pérez Jiménez y comienzan a emerger algunas células clandestinas en contra del gobierno de Betancourt. Carmen se ha enterado a través de un libro que su marido ha delatado a unos de sus amigos para escalar posiciones políticas. José Antonio es un diputado corrupto capaz de venderle su alma al diablo para obtener alguna prebenda. Éste le riposta que no es un delator, sino un confidente y que lo hizo para congraciarse con sus jefes. Gonzalo, el amigo torturado, se había convertido en un peligro para el *establishment* y tenía que ser silenciado. Carmen le enrostra que ha actuado de mala fe y que jamás pensaba que él iba asumir una actitud tan vil y abyecta. El conflicto se intensifica a medida que avanzan los acontecimientos, cada uno de ellos expone sus ideas en torno a la moral: ella como antagonista se mantendrá firme en sus posiciones éticas y él argumentará que la entrega de su amigo era una orden que no podía desobedecer. Cuando Carmen lo amenaza con ir a la prensa a denunciar el caso, José Antonio le apunta con un revólver, Carmen no se inmuta, y al final, emulando a Nora, de *Casa de muñecas*, decide abandonarlo. Pinto recurre de nuevo al tema del mal manejo del poder para entregarnos otra obra en donde lo dialéctico juega papel preponderante. Contraponen dos visones del mundo distintas: la de Carmen idealista y poseedora de una ética inquebrantable y la de José Antonio: una visión facilista y oportunista de la vida que no escatima esfuerzos en lamerle las botas a sus jefes para beneficiarse política y económicamente:

JOSÉ ANTONIO: (*Creyendo que está dominando la situación*). Carmen... tienes que ver las acciones de los hombres de acuerdo al momento en estas se producen. La lucha contra la dictadura era una guerra, aunque se usaran tanques y cañones. Era una guerra porque luchábamos contra un enemigo implacable que, apoyado en una legalidad de facto,

nos tiraba a matar para poder mantener sin perturbaciones su orden arbitrario. Hoy es distinto. Vivimos en paz y en democracia. No puedes juzgar nuestras acciones como si el momento fuera el mismo.

CARMEN: Gonzalo no era un hombre de la dictadura. Luchaba a nuestro lado y tú lo entregaste.

JOSÉ ANTONIO: ¿Por qué te empeñas en tratarlo como si hubiera sido un hecho personal? No, las cosas no fueron así. Gonzalo estaba procediendo de una manera que fue considerada, en cierto modo, como colaboracionista con la dictadura [...], parece que Gonzalo había comenzado a desconocer la jerarquía de la organización y eso amenazaba con anarquizar la resistencia y hacerla fracasar (Pinto, 1987: 38).

Transpone en la obra una conciencia de oposición en contra de los partidos que firmaron el pacto de Punto Fijo (1961) y de los nuevos detentores del poder: Acción Democrática, COPEY y URD. Es importante señalar que la Junta Patriótica (1957), organización clandestina en la cual estaba alineado el Partido Comunista de Venezuela, fue una figura que selló la alianza entre aquellos partidos políticos que propugnaban la llegada de la democracia. Esta Junta se constituyó en un eje dinamizador de la caída de Pérez Jiménez, sin embargo, al llegar Betancourt al poder el PCV fue ilegalizado (1962) y detenidos sus miembros.

En *La buhardilla* explora el tema del flagelo de las drogas, da cuenta de cómo este terrible mal ha podido penetrar en todos los estratos sociales del país. Dos mujeres artistas se han convertido en adictas de la heroína, ya no pueden crear sus obras de arte

al menos que puedan “viajar” por medio de ella. Crean firmemente que el efecto de los estupefacientes pueden en un momento dado ayudarlas a mejorar sus trabajos pictóricos, sin embargo, no se dan cuenta que han caído presas sus garras. Un hombre sin escrúpulos se las consigue y las explota tomando como parte de pago el fruto de su creatividad. Pinto toca en esta obra también el tema del lesbianismo, tópico poco explorado en la dramaturgia del momento. Suárez Radillo afirma que esta obra «se juega con símbolos que representan el anhelo de evasión de la realidad en seres deformados moralmente. Pieza de escasa acción que se basa en el diálogo angustioso de sus dos protagonistas, desemboca en un trágico final: la muerte de una, provocada por ella misma; la locura de la otra, como única puerta de salida hacia el futuro que no se atreve a enfrentar» (Suárez Radillo, 1976: 74).

En *Gámbito de dama*, el personaje protagónico Verónica vive una nueva vida con una identidad falsa en un recóndito pueblo del occidente del país. Es un ser solitario, triste y meditabundo que sueña con emprender un viaje para conocer el mundo. Le toma un gran cariño a la muchacha que le hace los oficios: una niña campesina que vive entregada en cuerpo y alma al cuidado de su madre enferma. Verónica siente una suerte de atracción indefinida hacia María Isabel y le pide que se venga a vivir con ella. Verónica ha estado veinticinco años atendiendo a su marido incapacitado en una silla de ruedas y esto le ha causado grandes frustraciones. El tedio y la amargura le han minado el cuerpo y el espíritu, sin embargo, desea reencontrar el camino y recuperar el tiempo perdido. Cuando cree haberlo conseguido aparece en escena Isaac, detective privado encargado de investigar el robo de una empresa. Éste la chantajea con el propósito de hacerse con el dinero, Verónica trata de negociar, pero el detective no acepta. Al final el destino de la mujer estaba marcado, decide dispararle y asesinarlo.

Esta es una obra cargada de fuertes conflictos existenciales. Como en el juego del ajedrez Verónica creyó haber hecho su mejor jugada, pensó haberle dado una zancadilla al destino, sin embargo, ese destino jugará mejor sus piezas que ella. Se sintió con derecho a sustraer el dinero pero no contó que algún día iba a ser descubierta. En esta obra Pinto toma posición en torno a cómo los grandes empresarios se han enriquecido a fuerza de actos corruptos. Estos personajes son corruptos también, pero ellos justifican sus actos aludiendo que le han robado a los que roban y por eso no son culpables. Estamos ante una obra con claros visos de tragedia moderna, los personajes se encuentran ya predestinados a cargar con sus culpas. La sombra alargada del destino se cernirá sobre ellos tarde o temprano. No hay perspectiva de futuro para estos personajes. La suerte de ambos ya está echada.

En *La muchacha del blue-jeans* y en *El peligroso encanto de la ociosidad*, Pinto realiza un cuestionamiento de los falsos valores que los jóvenes pudientes de la sociedad venezolana han adquirido por falta muchas veces de la orientación familiar. El lenguaje que utiliza en estas dos piezas es propio de los ambientes en que se desenvuelven los personajes: niñas mimadas y muchachos ociosos que tienen acceso fácil a las drogas y que están amparados por las cuentas bancarias de sus padres. Son jóvenes provenientes de familias disfuncionales cuyos progenitores no han tutorado con rigor y que buscan comprensión en los amigos de juerga. Varios temas aborda Pinto en estas obras: la incomunicación entre padres e hijos, lo peligroso que puede convertirse la ociosidad en aquellas personas con personalidades no bien definidas y el uso de drogas como válvula de escape de la cruda realidad que los circunda.

Los personajes de *El peligroso encanto de la ociosidad* se autoerigen como una suerte de justicieros y paladines de la verdad.

Estos personajes, influenciados tanto por los filmes hollywoodenses sobre héroes y paladines que luchan por la “libertad” y la “justicia” como por las películas altamente violentas y que fácilmente alienan sus mentes, se han disociado de la realidad y han decidido emular las mismas formas de sus ídolos televisivos:

CARLOS: ¿Y Aurelio?

BELKIS: Pienso que el cine lo está volviendo loco. Quiere ser Rambo, Rocky, el Hombre Araña, ¡qué sé yo! Quiere dejar de ser común ¿entiendes? La justicia, tal y como tú la ves, le importa un comino. Sólo le estimula la posibilidad de la aventura, del riesgo. Necesita emparentarse con sus héroes de celuloide, sentirse un hombre bravo (Pinto, 2007:136-137).

Impulsados por el ocio (pecado capital propio de las altas esferas plutocráticas) se dan a la tarea de exterminar a las lacras sociales y de limpiar las calles de delitos. Son seres sin personalidad propia que obedecen ciegamente a los parámetros que imponen los *mass media*:

BELKIS: ¿Estás preocupado?

CARLOS: Un poco esto es más complicado que lo de Amengual. Espero que no falle nadie.

BELKIS: Yo... te confieso que tengo miedo... Al fin y al cabo no somos profesionales del crimen.

CARLOS: Ni lo seremos. Estos actos son de justicia BELKIS:

Llámelos como los llames, hay que matar.

CARLOS: (*Insistiendo*) Ajusticiar. Es importante que utilicemos el término adecuado, de lo contrario terminaríamos por creernos asesinos. Y tú sabes que no lo

somos.

BELKIS: Yo ya no sé ni qué pensar. No somos jueces, pero juzgamos; y condenamos sin permitir la defensa. Actuamos fuera de la ley

CARLOS: (*En un arrechucho*)

Bekis, si en esta caricatura de país a la gente de dinero se le permite la defensa ni uno solo de ellos sería condenado jamás. Aquí cada juez tiene su precio. Belkis, llega un momento en que uno puede seguir ignorando la realidad de su país. Aquí solo van presos los pendejos, los que nos tienen ni donde caerse muertos

BELKIS: ¿Y qué nos importan a nosotros los pendejos?

CARLOS: Nada. No se trata de tomar partido, sino poner en su sitio a la justicia

BELKIS: Ese es el pretexto

CARLOS: Sí

BELKIS: ¿Y la causa?

CARLOS: Eso ya lo hablamos.

Escapar del ocio. Sentir que podemos interesarnos por algo. Creo que estamos matando dos pájaros con el mismo tiro (Pinto, 2007: 132-133).

Podemos observar que, tanto en estas dos últimas obras como en otra pieza llamada *Primavera* (1983), existe la clara presencia de temas, formas y elementos propios del melodrama. Género recurrente en el ambiente televisivo y medio en el cual el autor estuvo inmerso durante algún tiempo.

En *La visita de los generales* el físico nuclear Dr. Zenning es un reconocido científico que trabaja para una operación secreta en las más altas esferas del gobierno. Su labor consiste en realizar investigaciones que permitan construir nuevas bombas de destrucción masiva. Ya cansado y neutralizado por un cáncer inoperable, decide apartarse del proyecto militar. Es conminado por dos generales a que deje por escrito todos los postulados teóricos que aún

no ha podido redactar, so pena de negarle el tratamiento que paliará los intensos dolores que se le avecinan a causa de su penosa enfermedad. Zenning, firme en sus propósitos y decidido a reivindicarse ante el mundo por su nefasta contribución en la tarea de fabricar artefactos que producirán el exterminio de la humanidad, mantiene una actitud insoslayable ante la presión de sus superiores:

ZENNING: Es algo más profundo Sara. (*Angustiado*). Cuando opté por la física lo hice por un deseo apasionando de comprender el mecanismo maravilloso de la naturaleza. Fue una época en que la investigación me hizo feliz. Luego vino la guerra... y nos impusieron la obligación trabajar con urgencia al servicio de las armas de destrucción masiva. Nos hirieron el cerebro con eso de que era una deber para con la Patria amenazada... y calladamente lo aceptamos. ¿Sabes? Cuando asistí al estallido de nuestra bomba atómica. Cuando vi la destrucción que provocaba aquel desencadenamiento de fuerza, comprendía hasta qué punto había enajenado mi espíritu. ¡Aquello era la negación de la vida! Desde ese día, la física se transformó para mí en algo malsano (Pinto, 2006: 26-27).

Le niegan el acceso a la morfina, resiste poco tiempo y no le queda otra opción que acceder a los requerimientos de los generales Inra y Médoc, quienes comisionan al físico Fátov para que tome nota de las fórmulas que les dictará Zenning. Los generales creen que se han salido con la suya, sin embargo, lo que Zenning le ha transmitido a Fátov no son más que simples y básicas formulaciones

teóricas que están muy lejos de ser las últimas investigaciones hechas por él. Los generales se sienten burlados y le amenazan con desprestigiarlo ante la opinión pública. Zenning se ha convertido en una molestia para el sistema, su decisión de abandonar la jefatura de la Comisión de Energía Nuclear le acarreará drásticas consecuencias:

MEDOC: En este caso, nos arriesgaremos (*Pausa corta*). Doctor, la situación es la siguiente: el gobierno y el ejército consideran que su separación de los experimentos termonucleares pone en peligro la consecución a corto plazo de armas más sofisticadas que las obtenidas hasta ahora. Esto nos preocupa en alto grado.

ZENNING: Pienso que, por el contrario, mientras más proliferación exista, de armas devastadoras, más posibilidades tendremos de tropezarnos con un político imprudente que le dé por ponerse a lanzar esos petardos.

INRA: (*Ligeramente molesto*). Este no es problema nuestro. La obligación de un ejército es armarse lo mejor que le sea posible. Ya los políticos sabrán a qué atenerse. Si quieren acabar con la humanidad, allá ellos con su responsabilidad (Pinto, 2006: 19).

En esta obra estructurada en ocho escenas, Pinto realiza una cáustica crítica a aquellos países imperialistas que, dominados por un afán armamentista, se valen de cualquier argucia para que sus científicos continúen investigando en el campo de la física nuclear. El más importante propósito de estas potencias es llegar a poseer las mejores armas, utilizando para ello una tecnología de gran avanzada. Rusia y los Estados

Unidos se ven reflejados en la obra. Escrita en 1981, estos dos países mantenían en vilo al mundo producto de la Guerra Fría. Pinto nos hace reflexionar acerca de cómo las mentes más claras de este siglo se prestaron para fabricar, a partir de la fusión del átomo, el artefacto de destrucción masiva más letal y eficaz de la historia: la bomba atómica. Aduciendo que se había creado para luchar contra los desmanes de los Nazis, fue lanzada contra Hiroshima y Nagasaki como muestra de su poderío militar.

La obra es una mordaz denuncia en contra del “Proyecto Manhattan” y en contra de esa barbarie bélica en que los países más poderosos del mundo han sumido a la humanidad. Pinto arremete en contra del mercantilismo que lleva aparejado la carrera armamentística, fustiga a aquéllos seres inescrupulosos llamados “perros de la guerra” que se benefician y comercian con estos mortales dispositivos. Obra de gran fuerza reflexiva nos obliga a tomar conciencia acerca del futuro de la especie humana, nos invita a rechazar por medio de la protesta y de la denuncia el rearme de nuestros gobiernos que, amparándose en el ambiguo legítimo derecho a la autodefensa, erogan ingentes cantidades de dinero para amenazar a sus países vecinos. Estas armas son compradas a esas mismas potencias que han tenido y tienen al mundo en jaque y que, *ipso facto*, podrían acabar con más de seis mil millones de seres humanos. Terry Eagleton realiza un interesante planteamiento en torno a este tema y que está en clara concordancia con el enfoque temático de Pinto:

Se calcula que ahora mismo en el mundo hay más de 60.000 bombas nucleares cuya capacidad destructiva es miles de veces superior a la que se lanzó en Hiroshima. Cada vez es más probable que esas armas se empleen antes de que usted y yo nos muramos. El costo aproximado de estos

artefactos es de 500 billones de dólares. El cinco por ciento de esa suma 25 billones contribuiría enormemente para aliviar los problemas del paupérrimo Tercer Mundo (Eagleton, 1998: 231).

Conclusiones

En el teatro de Gilberto Pinto observamos la presencia de una temática recurrente: la podredumbre en que está inmerso el sistema político venezolano y la lucha sin tregua del hombre por no dejarse inocular el veneno de la mediocridad y del servilismo. La crítica le ha incardinado en la corriente del teatro de tesis, y es innegable que su obra transita por ese camino. Pinto, al igual que Ibsen, utiliza este método aleccionador que tiene por objetivo crearle conciencia al público sobre los asuntos que le afectan en su esfera socio-política. El teatro de tesis le presenta al espectador una serie de hipótesis que ellos mismos deben estar en capacidad de resolver. La audiencia debe reflexionar sobre los hechos representados, debe alejarse de esa actitud pasiva que siempre le ha caracterizado y tiene que plantearse cambios radicales. Estos cambios sólo son posibles realizarlos haciendo un ejercicio de razonamiento dialéctico. Su obra es reflexiva pero no panfletaria. Pinto “agudiza su tesis política, y así se va a lo profundo del texto. No se queda en la superficie o tipifica a los personajes en buenos y malos, en ricos y pobres. La crítica que hace al poder y al Estado no se vuelve simplista o maniquea, sino que va delineando cada uno de los elementos y detalles que construyen tanto la escena, como los conflictos de los personajes. Los va delineando de manera compleja de tal forma desentrañar la metáfora profunda de ellos, se vuelve para el espectador o el lector, muchas veces, en desentrañar una tesis, un testimonio, una verdad” (Dimeo, 2007: 157).

El propio Pinto ha señalado que el dramaturgo debe abordar temas que atañen

a la realidad social y que debe estar al servicio de la sociedad. El fin último del teatro debe ser el lograr transformar las mentalidades de los seres marginales que han estado secularmente oprimidos por un capitalismo salvaje que lo convierte en un ser dependiente ideológicamente. Lo más importante para Pinto es explorar la problemática existente entre el hombre y su entorno, plasmar en la escena la eterna lucha que ha librado el ser humano en contra del sistema. Los personajes de sus obras son portavoces de un colectivo que desea transformaciones y cambios en el seno de la sociedad. Veamos lo que el mismo autor ha señalado sobre este respecto:

Opino que los personajes deben existir sobre la escena como signos de fuerzas sociales y no sólo como valores individuales. El personaje aislado ya no es representado como fenómeno psicológico individual, sino como parte componente de un grupo social, portador de intereses sociales bien determinados (Pinto, 2004: 102).

En puridad, Gilberto Pinto es un dramaturgo (y en esto la crítica ha sido unánime) polemista y contestatario. Su gran preocupación ha sido siempre tratar de reflejar los problemas políticos y sociales de nuestra región. Construyó un imaginario basado en temas propios y específicos de la idiosincrasia venezolana y continental. Pinto configuró su lenguaje escénico a través del realismo social, en casi todas sus obras se puede palpar su apego hacia el teatro político. Como bien lo apunta Leonardo Azparren (2002): “el realismo crítico de los años sesenta se establece como un emblema de la dramaturgia [...], el nuevo discurso construyó imágenes de la realidad capaces de permitirle al espectador comprender los mecanismos sociales del mundo. El nuevo hombre de teatro fue consciente de que era un actor social” (p. 29). Efectivamente, lo que le interesó realmente a Pinto fue

dialogar con las realidades y los procesos socio-políticos del país con el propósito de mostrar las fisuras y las imperfecciones del sistema y, utilizó para ello, un lenguaje escénico idóneo como es el realismo. Esta conciencia que Pinto materializa en su obra transita por una tendencia que podría llamarse reformadora. El teatro de denuncia e ideológico en el cual se ha incardinado a Pinto, propugna cambios en el seno de la colectividad. Busca la reflexión del espectador ante a los problemas del hombre moderno. También observamos la presencia de elementos ceremoniales y ritualistas, estrategias preconizadas por Artaud y luego reformuladas por autores como Arrabal. El expresionismo también es una estructura paradigmática presente en algunas de sus obras. Sus producciones tempranas acusan una fuerte carga expresionista y, en muchas de sus piezas más comprometidas, observamos la presencia de largos monólogos en donde al personaje le aquejan dudas existenciales sobre temas como los desastres bélicos, la aniquilación de la especie humana y la deshumanización del individuo; recursos que son propios del expresionismo.

Sus personajes se encuentran sometidos a fuertes agresiones de su entorno, luchan por escapar de los tentáculos de una sociedad que los convierte en seres automatizados. Ellos combaten a brazo partido para huir de esa realidad que los aplasta y los robotiza, que les conculca sus derechos ciudadanos. Al calor de este enfrentamiento nacerá un “hombre nuevo” e independiente, tanto intelectual como políticamente. No obstante, la forma teatral que Pinto desarrolla a lo largo de su dilatada dramaturgia es el teatro de tesis o dialéctico, es decir, “dramas muy concentrados, en los que la economía de elementos escénicos está puesta al servicio de una densidad temática materializada en una progresión dramática que se desarrolla, fuertemente apoyada en el carácter dialéctico de las réplicas, mediante sucesiones de posicionamientos contrapuestos” (Berenguer y Pérez, 1998:

31). Pinto reaccionó frente a un entorno que le agredía, frente a una sociedad que conculcaba los derechos ciudadanos. Su mayor desiderátum es que el ser humano no deje nunca de soñar con la libertad, se hace de eco de aquella reveladora afirmación del filósofo Jurgüen Habermas: “un mundo sin utopías es como un desierto sin oasis”. En síntesis, Pinto es un dramaturgo de altos vuelos que se ha convertido en un claro referente escénico en el continente. Su dilatada trayectoria como dramaturgo, director y docente, le ha granjeado un gran respeto y admiración dentro del espectro cultural-teatral venezolano. Pertenece a una generación, ya casi en etapa de extinción, de hombres de teatro en el más exacto sentido de la palabra; su vasta experiencia del hecho escénico así como su predisposición genética para aprehender con gran aprovechamiento, y de forma autodidacta, la bases teóricas-teatrales universales, le ha permitido constituirse como unas las figuras más señeras y representativas del teatro nacional. Orlando Rodríguez (2004) resume muy acertadamente el perfil del dramaturgo:

Para Gilberto Pinto [...], la dramaturgia no puede soslayar su inserción en la realidad social que nos rodea y nos inquieta. Conocemos de años su pasión y su lucha por contribuir desde el campo de la escena y de la dramaturgia a la transformación de una sociedad que ha impedido por siglos, la posibilidad de goce de derecho que por igual deberían haberse colocado al servicio de esas mayorías “humilladas” y ofendidas, parafraseando a Dostoievski. [Pinto] es un hombre de posiciones definidas y tajantes, intransigente en su lucha contra las desigualdades de todo tipo, polemista sin concesiones (pp. 6-7).

Referencias

- AZPARREN, LEONARDO. (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado. UCV.
- COBUCCI, URSULA y FIGUEROA, A. (1998). *Gilberto Pinto. 50 años de historia teatral*. Tesis de grado. Instituto Universitario de teatro (IUDET).
- BERENGUER, Á. y PÉREZ, M. (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- BARRIOS, A., MANNARINO, C., IZAGUIRRE, E. (1977). *Dramaturgia Venezolana del Siglo X*. Caracas. Ediciones Centro Venezolano del Iti-Unesco.
- CHESNEY, L. (2005). *Las nuevas tendencias del teatro venezolano del siglo XX (1970-2000)*. Cuaderno de Investigación Teatral No. 49. Caracas. Celcit.
- CHOCRÓN, I. (1968). *Tendencias del teatro contemporáneo*. Caracas. Monte Ávila.
- DIMEO, C. (2008). *Gilberto Pinto: El giro político en la dramaturgia venezolana finisecular*. Caracas. CELCIT.
- GALINDO, D. (1989). *Cartelera Teatral Caraqueña, 1958-1983*. Caracas, Tesis de Grado. Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela.
- MONASTERIOS, R. (1975). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas. Monte Ávila.
- PINTO, G. (1999). *Gómez Obregón y su época*. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura.
- (1966). *La noche moribunda*. Caracas. Venediciones.
- (1975). *Los fantasmas de tulemón*. Caracas. Monte Ávila.
- (1987). *Teatro 1 (Pacífico 45. El confidente. La noche de San Juan. La muchacha del bluejeans)*. Caracas.
- (1993). *Lucrecia, Gámbito de dama*. Caracas. Fundarte.
- (2004). *Texto teatral (notas y contranotas para jóvenes dramaturgos)*. Caracas. Fondo Editorial Fundarte.
- (2007). *El hombre de la rata. Un domingo de verano. El esclavo de la luna. El peligroso encanto de la ociosidad*. Caracas. CELCIT.
- SUÁREZ RADILLO, C. (1971). *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas. Monte Ávila.
- (1974). *Lo social en el teatro hispanoamericano*. Caracas. Editorial Equinoccio.
- RODRÍGUEZ, ORLANDO. (2004). *Prólogo de Texto teatral de Gilberto Pinto*. Caracas. Fondo Editorial Fundarte.