

EL GIRO POLÍTICO EN LA DRAMATURGIA VENEZOLANA FINISECULAR. ESTUDIO DE CASO ESPECÍFICO: LA DRAMATURGIA DE GILBERTO PINTO

Carlos Fernando Dimeo

Nunca (creo) hubiéramos podido imaginar que un sector de la extrema derecha venezolana fuera y se expresara tan violentamente como la del presente político en nuestro país, Venezuela. Uno hablaba y pensaba sobre la ignominia y las atrocidades cometidas en el pasado en la mayor parte de América Latina, especialmente en los países del sur de este continente, y nada peor se podía imaginar uno. El estado de la cuestión de la política en Venezuela parecía más bien tener algunas huellas distintivas que solventaban la metodología de la violencia por el juego prescrito en las leyes del diálogo y de la negociación. Un intento de hacer mimesis sobre todo de las prácticas políticas que se implantaban en Norteamérica. Una política fundada en la administración de las leyes.

Todo iba bien, todo estaba bien, todo sobrevivía en la más extrema y extraña futilidad de la nada. Durante los acontecimientos ocurridos durante el intento de golpe de estado del 11 de abril de 2002 y a causa del paro petrolero de diciembre del mismo año, creo que se terminó de destapar la olla, y los venezolanos terminamos de comprender, casi después de siglo y medio, que Venezuela era un país tanto o más político de lo que uno imaginaba. Mas también eso hablaba de que todavía gozábamos de alguna buena salud mental. Sin embargo, esta buena salud también nos informó que nuestra derecha, la venezolana, no era tan mansa, ni tan corderito, como nos la habían pintado, que nuestra derecha nunca se había encaminado realmente por la postura del diálogo, ni de las leyes... Por aquellos días muchos de los que hasta entonces se habían hecho llamar demócratas en Venezuela, se saltaron la más mínima fórmula de diálogo y convivencia, razón y estado, a la que la tan airada «democracia» venezolana propugnaba. Dicen que después de la tempestad viene la calma; yo no creo que hoy todavía haya calma en Venezuela, que los ánimos no estén caldeados, el mar está calmo por arriba, pero bulle por debajo. Hago este preámbulo porque me parece necesario panear un poco en la historiografía venezolana para poder dar explicación de cómo se inserta la idea del giro político en la dramaturgia de Gilberto Pinto en Venezuela. No podría yo menos configurar el sentido de este mapa para que ustedes pudieran comprender exactamente a qué me estoy refiriendo con lo político, un haber en la dramaturgia de Gilberto Pinto. Como las particularidades de la historia son para cada país un sin fondo de ramilletes, de nodos interconectados, etc., no podríamos dar cuenta de algunas

estructuras dramáticas en el teatro de Pinto sin visualizar unas y otras que aparecerán más adelante, eventos, acciones de la política venezolana y de la historia venezolana contemporánea.

La dramaturgia de Gilberto Pinto está impregnada, y viene cargada, de una profunda y mordaz crítica social, política e histórica. Parece una verdad de Perogrullo hacer esta distinción inicial, pero si a uno le toca escudriñar en los textos de Gilberto Pinto, *Los fantasmas de Tulemón*, *El hombre de la Rata*, *El confidente*, *Pacífico 45*, *La guerrita de Rosendo*, *El confidente*, *La muchacha del Blue Jean*, etc., uno no sólo hace esta distinción para hacer simplemente el marco de una clasificación o una tipificación de la obra de Gilberto Pinto, sino porque en la cuestión de Venezuela y su historia, Gilberto Pinto viene a ser uno de los pocos dramaturgos que trasciende el marco propiamente político en el teatro. Y trasciende al teatro, especialmente desde estos tres ejes, que dan una buena perspectiva de lo que significan los signos de su dramaturgia y de la dramaturgia que se hizo especialmente en la década de los años setenta.

Toda la dramaturgia de Pinto pasa, pues, por estos tres destinos y caminos. Sus obras hacen siempre referencia directa a estos aspectos, que aportaban un nuevo estilo de producir la dramaturgia. Algunos ya habían dado muestras de interés por ahondar en estas temáticas, especialmente hacían énfasis desde la crítica social, y no tanto política, como en el caso de César Rengifo (década de los años cuarenta, con un teatro profundamente político e histórico: *La esquina del miedo*, *Un fausto anda por la avenida*, *El vendaval amarillo*), Román Chalbaud (década de los años cincuenta, con un teatro profundamente social: *Caín Adolescente*, *Ratón de Ferretería*, *Los Ángeles Terribles*), Isaac Chocrón (década de los años cincuenta, con un teatro político y una profunda raigambre social, en obras como *La revolución*, *Asia y el lejano Oriente*) en los años setenta, junto con Gilberto Pinto también estaban Gilberto Agüero, Rodolfo Santana, Edilio Peña (con su obra *resistencia*), etc. Eran autores que se consumaban en una línea de trabajo crítica y contestataria frente al Estado venezolano de aquellos años y sus políticas sociales, políticas culturales etc. Un Estado que permaneció inerte e indiferente ante la sociedad civil y sus necesidades más particulares, especialmente la cultura.

El Estado venezolano financió y financió por muchos años con grandes partes alicuotas de dinero provenientes de los excedentes del petróleo, el teatro, el arte, la cultura en general. Los financió pero con el objetivo de que el sector cultural permaneciera tranquilo y en silencio, como muchos otros, y nadie pudiera decir nada acerca de cómo se hacía el país, de cómo se imaginaba el país. Se financió, pero no se hizo seguimiento de las cosas que allí se decían y se hacían, el Estado se mantuvo al margen e indiferente, se hizo oídos sordos de todo o la mayoría de las cosas que sucedían. Solamente se vitoreaba lo que una pequeña elite asomaba como arte, un arte silencioso, que no molestaba a nadie, un arte del discreto encanto de una mínima, «sufrida», burguesía que desplazaba los actos de habla y se alojaba en una especie de pulcritud de los sentidos, de clarificación del diálogo. Vivíamos en democracia, pero al mismo tiempo vivíamos una forma de totalitarismo, híbrido. Todos éramos uno solo, y el estado burgués con ribetes socialistas a veces, más conservadores otras, nos quería meter a todos en un mismo saco.

Es precisamente en este momento en que la dramaturgia de Gilberto Pinto imprime su mayor énfasis e intensidad. Y no parecería casual que así sucediera en la década de los años setenta. Venezuela venía de vivir dos periodos políticos, de democracia, pero donde no había habido ningún tipo de paz social, o un marco mínimo de referencia para ello, dos periodos

quinquenales, llenos de turbulencias, confusiones, persecuciones, asesinatos, crímenes sin respuesta. En esos dos periodos se terminó de consolidar la formación de una «casta» política que se alimentaba cada vez más de corruptelas, traiciones, y la aniquilación política e intelectual de la izquierda venezolana, su división, y por lo tanto su desmoronamiento como para asegurarse que nunca más retornaran al poder.

La década de los años setenta en la política venezolana vino precedida de la pacificación guerrillera, el cierre por tres años de la casa de estudios más importante del país para entonces, la Universidad Central de Venezuela, la consolidación y estabilización de la «democracia representativa» y la consolidación del famoso Pacto de Punto Fijo. La creación y la formación de un estado burgués (sustentado por el Estado), que nunca miró desde su encono en el valle de Caracas, hacia sus lados, es decir, hacia «los cerros de Caracas». A la par de este estado simple de la vida, en que a diferencia de otros no tenía ni perseguidos, ni desaparecidos, ni muertos (al menos en el número como los países del sur lo tuvieron), los dramaturgos venezolanos advirtieron precisamente esta situación de «fantasía» de la vida, la tipificaron y la llevaron a escena por medio de sus textos, de su estética y de sus puestas en escena. El resultado de ello: Gilberto Pinto. Es uno de los que nos lo expone muy bien, especialmente en las obras antes mencionadas.

Por ello tampoco resulta casual que gran parte de la dramaturgia venezolana utilizara o escribiera sobre estos temas. Si hacemos un recuento desde el siglo xix hasta el siglo xx uno de los campos de reflexión de los intelectuales y de los escritores en Venezuela es la política, la política como tema y el arte del ensayo político son especialidades en la literatura venezolana. El teatro, así como la narrativa y el ensayo, ahondan pues en esta perspectiva.

Por supuesto la dramaturgia de Gilberto Pinto, así como tantas otras, está impregnada de esta mirada. No sólo por ello en Pinto vamos a encontrar un giro en una dramaturgia que usa la historia y la política como tema y como forma de diálogo. El dominio que se deriva de esta dramaturgia está condicionada por un *leitmotiv* subyugante para los personajes de sus obras, que se extiende en una crítica y una pregunta al venezolano hoy. Al venezolano de hoy, que ve en sus años pasados terribles fuentes de la «crisis» que hoy perviven en nuestro país. Si precisamente algo es importante en la dramaturgia de Gilberto Pinto, es esa capacidad que tienen sus personajes de ir adoptando las formas particulares de cómo somos, la capacidad que tiene para que a través de ellos podamos hacer una tipificación de «lo venezolano» no solamente como un cuadro de costumbres, sino de mostrar y analizar distintas formas de representación de lo social. La dramaturgia de Gilberto Pinto produce sentido, y sentido en profundidad: produce un lenguaje metateatral de profundas significaciones en la representación de lo social venezolano.

Por lo tanto no están representadas las costumbres en las obras de Pinto, aunque sean y muestren momentos, tiempos, lenguaje, imágenes y escenas de un cierta particularidad que uno no puede encontrar sino en Venezuela, y que en primera instancia uno podría analizar sólo desde la perspectiva de que nos muestra un «cuadro de costumbres»; un ejemplo claro de ello son *La guerrita de Rosendo* o *La noche de San Juan*, etc. Hay que aclarar pues, que su dramaturgia no pretende ni retratar una estampa de la vida caraqueña, ni tampoco quedarse en el nivel superficial de un texto. En la obra de Gilberto Pinto encontramos la construcción no del lugar privado de existencia de los personajes, sino la aspiración de ellos a sentirse sujetos políticos, a hacerse sujetos políticos, y una utopía razonada es mirar el mundo de adentro hacia afuera, es

decir, el mundo se transforma en la utopía, en el imaginario. Si se hace un decurso por los textos de Gilberto Pinto podremos detallar las principales fuentes que definen la manera y el estilo de su dramaturgia. Es por ello que perfilamos la dramaturgia de Gilberto Pinto en torno a estos tres elementos. En *Los fantasmas de Tulemón* o *El hombre de la Rata* o en *El confidente*, Gilberto Pinto comienza por establecer cuáles son las zonas de acción del personaje central en cuestión. Es como si en un juego de ajedrez, colocara las piezas listas para posicionar un ataque. De esta manera posiciona en ataque tanto al centro de la acción que siempre recae sobre un personaje, y a partir de allí desarrolla los conflictos y el conflicto central. Esta es una constante dramática que se presenta en casi todos sus textos teatrales. A partir de esa colocación, que se basa en la posición que asumen los personajes, se van presentando y desarrollando las escenas y con ellas las intenciones del dramaturgo.

En un nivel superficial, Pinto va desplegando la historia, que por lo general parte de hechos muy sencillos y convencionales. La línea central del desarrollo de la acción está en el texto y en lo que los personajes dicen. Este decir de los personajes los enmarca dentro de una serie de formas, actitudes, particularidades que remiten a lo que podemos describir como parte de la cultura de lo venezolano. Una alusión directa tanto a lo que refiere como espacio de una idiosincrasia y como parte de su cultura de vida y política. En este sentido, por ejemplo en su texto *El hombre de la Rata*, hay una alusión directa en el símbolo de «la rata» a una forma de producir la política que tenían los miembros partidarios del partido socialdemócrata (Acción Democrática) mal llamados ADECOS. En el personaje de la rata (personaje que nunca aparece en la escena, sólo es mencionado) Gilberto Pinto nos coloca las formas de actuar que los partidarios de Acción Democrática usaban en distintas formas y acciones. En este texto se hace una referencia alusiva directa al gobierno de Rómulo Betancourt, y al gobierno de Raúl Leoni, dos de los primeros gobiernos democráticos que padecieron cruentas luchas entre ellos por el bastión del poder.¹

El confidente también resulta ser una pieza en la que va tratando con este tipo de formas y de personajes. Los personajes representan a gran parte de una burocracia política y a ciertos miembros del *bureau* político que se instalaron en los puestos de poder durante el periodo de la democracia venezolana, a costa de traicionar la causa fundamental y los principios de su partido, o en base con las que habían participado en la lucha años anteriores. Traiciones de unos a otros miembros que se sucedieron especialmente entre los partidos de izquierda venezolanos. No olvidemos que quien depone al gobierno del general Marcos Pérez Jiménez fue el Partido Comunista de aquel entonces, que luego se transformaría en Acción Democrática a través de su jefe y caudillo Rómulo Betancourt.

En el caso de *Los fantasmas de Tulemón* se critica severamente la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez y las formas de represión que ésta empleaba. Esta crítica no está tratada de manera simple, por el camino de las dicotomías, sino que el personaje de Tulemón está lleno de matices que van al mismo tiempo construyendo y deconstruyendo al personaje en cuestión. Hay una referencia directa al torturador que acaba siendo torturado, o que se vuelve despótico cuando detenta el poder. El poder juega en esta pieza un papel fundamental, porque cambia a cada instante de lugar. Así en algunas ocasiones Tulemón utiliza la fuerza máxima del poder; pero en otro sentido el poder, detentado por otros, utiliza la fuerza máxima contra él mismo. Tulemón

terminará sustituyendo a los personajes por sus fantasmas, en una celda de completa oscuridad donde constantemente Tulemón, que desea escapar, salir, o apenas ver un poco de la luz del día, es acechado por su propios fantasmas, contra los que no puede más, a causa de los que es abatido cada vez más.

Como en la mayoría de sus textos, Gilberto Pinto se evade de alguna forma de lo panfletario. Es decir, no hace mención ni nombra a personas en especial. Todo el tiempo da al cuerpo de la crítica una especie de camuflaje, que no eufemismo, porque realmente no importan los nombres de quien se habla, sino más bien tratar el problema de la forma, cómo se maneja y se conduce lo político. Es interesante destacar aquí que mientras la crítica política en el teatro latinoamericano giraba en torno a la idea de un estado represor, y en especial a la violencia impuesta por las fuerzas armadas en cada uno de los países de América Latina, en el caso venezolano, que a mi parecer resulta atípico en el contexto del desarrollo histórico social de la época, era absolutamente distinto. Porque la crítica se asentaba en las instituciones, o en la clases sociales, o en el clero; pero especialmente en las instituciones democráticas y la manera de conducirse. Nosotros podemos observar esta característica en *Los fantasmas de Tulemón* o en *El confidente* o en *Pacífico 45*, una obra sobre la guerra de Vietnam.

Gilberto Pinto y otros autores de la época van en la distancia desde una crítica hasta las prácticas políticas, y muestran cómo las instituciones se refrendan en esas prácticas. A través de personajes simbólicos, define la posición de cada uno de los poderes, y cómo han accionado en la historia de Venezuela. Esto es perceptible tanto en *La guerrita de Rosendo* como en *Lucrecia* y en *Gambito de Dama*, o también en otras de las obras que hemos mencionado. El giro político de Gilberto Pinto radica especialmente en esa mirada filamentososa que va produciendo desde el lenguaje y nunca desde la imagen. De una forma sutil, pregona lo terrible de un momento que pasaba por el lugar de la no-política. De otra forma distinta, como la perspectiva asumida por César Rengifo o el mismo Isaac Chocrón, Gilberto Pinto gira ciento ochenta grados para producir un nuevo lenguaje que apunta hacia la discusión política sobre la escena. Hay pues en *Los fantasmas de Tulemón* y en la mayoría de sus obras una tesis política en ella. Si la que practicó por ejemplo César Rengifo tenía que ver con el marxismo, la de Pinto está más centrada en una tesis política a lo Max Weber. Porque Gilberto Pinto escribe un teatro político en democracia, en una democracia que se parece más en su concepción del Estado y de la burocracia a la América de Kafka, o a la construcción de *La metamorfosis*, que a un estado totalitario como los sufridos por los regímenes totalitaristas en la Europa Occidental en el caso de Alemania Occidental, Italia y España, y tal vez la oriental en el caso de los rusos y de los chinos.

La tesis de Weber apunta a que todo Estado se vale de la violencia para sostener el orden, si no el Estado pierde su naturaleza y corre el riesgo de desaparecer, lo que daría como contraste la anarquía. En *Los fantasmas de Tulemón* la violencia ejercida por Tulemón se vuelve en su contra. Consideramos que lo más importante de ello es que precisamente en un momento determinado Tulemón es y representa al Estado, y luego el Estado reemplaza a Tulemón por un otro «Tulemón», para que el poder lo constriña y el Estado siga vigente en su estatus. Son como si dijéramos «estas son las leyes de la política». Tulemón ha sustituido en su cargo a otro que ha sido jefe del Ministerio del Interior y debe mantener el orden, para ello mantiene el *status quo* del poder y del Estado ejerciendo la violencia. Por la obra desfilan personajes que Tulemón ha

torturado, matado, sacado del camino ejerciendo la violencia hasta que él mismo cae en su propia red, en su propia trampa. Weber² nos hace una aseveración terrible: «... —Todo Estado está fundado en la violencia— dijo Trotsky en Brest-Litwosk. Objetivamente esto es cierto. Si solamente existieran configuraciones sociales que ignorasen el medio de la violencia *habría* desaparecido el concepto de Estado y se habría instaurado lo que, en este sentido específico, llamaríamos Anarquía.»³ Vemos como Tulemón, en este sentido, no puede obviar los medios de que dispone para el uso de la violencia. Si él no la usa, el Estado la usará contra él, como efectivamente después hace... Tulemón afirma atterradoramente en el final de la obra: «...Todo va y viene. El mal y el bien, el odio y el amor, la riqueza y la miseria... como si anduvieran montadas en un carrusel, yendo y viniendo. Y nosotros de pie, esperando que retornen. Porque nada se va por completo. En una u otra retorna... como el verano, como las nubes. Y así cada cual, tarde o temprano, volverá a lo suyo... (Tulemón se queda quieto... ¿muerto tal vez?)» Aquí Tulemón pone un sello especial al texto, realmente es la voz del dramaturgo la que está allí presente. Gilberto 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 Gilberto Pinto hace al poder y al Estado no se vuelve simplista o maniquea. No, sino que va delineando cada uno de los elementos y los detalles que construyen tanto la escena como los conflictos de los personajes. Los va delineando de manera compleja de tal forma que desentrañar la metáfora profunda de ellos se vuelve para el espectador o el lector, muchas veces, desentrañar una tesis, un documento, un testimonio, una verdad.

En la tesis weberiana de la política hay tres fundamentos que determinan la legitimidad de quienes detentan el poder en un tiempo determinado. En primer lugar Max Weber alega el principio de la legitimidad del eterno ayer.⁴ Weber se refiere a la legitimidad de los patriarcas, de los príncipes, etc. Pero en el nacimiento del Estado moderno es una condición que se gana por medio de la opinión pública, porque quienes ascienden al poder no poseen títulos para hacerlo. Si la filiación en la antigüedad y en la edad media venía marcada por la «sangre», es decir, que era una sociedad de casta, en la sociedad moderna se les confiere poder a los que nada tienen, pero se forma allí el burócrata de profesión, que por extensión en Weber sería el político de profesión. Tulemón representa a este burócrata, es decir, a este don nadie que ahora puede o tiene potestad para mandar. En algunas otras obras, como *El confidente*, los personajes de Gilberto Pinto también representan a estos burócratas, es decir, a estos empleados, hombres de negocios que representan al Estado. Es la idea del funcionario público.

El segundo término que nos menciona Max Weber reza: «la autoridad de la gracia (carisma) personal y extraordinaria, la entrega puramente personal y la confianza, igualmente personal en la capacidad para las revelaciones, el heroísmo u otras cualidades de caudillo que un individuo posee».⁵ En el caso de *Los fantasmas de Tulemón*, Tulemón no goza particularmente de esta gracia. En este sentido es atípico, porque debe imponer la fuerza para demostrar la autoridad, para hacer valer su autoridad y posicionar su estado. Sólo un jefe mayor, el ministro, que termina ascendiendo a Tulemón al cargo de jefe de la policía o miembro del Estado que tiene la fuerza de la violencia y las armas en sus manos, se gana la confianza de él para secundar la estabilidad en los papeles del Estado. Como Antúnez, antiguo jefe de Tulemón (solamente mencionado en la obra), Tulemón termina destruido, termina siendo el detritus del poder y por ende del Estado. El residuo que debe descargar constantemente.

POLÍTICO A: Esta decisión nos favorece.

POLÍTICO B: ¿Tú crees?

POLÍTICO A: ¡Pues claro! La represión se intensificará y será más cruel. Esto significa que el descontento crecerá.

POLÍTICO B: Como crecerá la lista de los caídos.

POLÍTICO A: No importa. La Patria exige estos sacrificios. Dos años bajo la bota de Tulemón y será suficiente con encender un fósforo par que la rebelión estalle como un barril de pólvora.

(La luz se esfuma).

Este es el resultado del anuncio hecho sobre Tulemón, así que la tesis del carisma, como lo explica Weber, no funciona. Pero no funciona, precisamente no porque Tulemón no represente lo que construye y denuncia Gilberto Pinto a través de este personaje. Lo que Tulemón representa entre otras cosas es un lugar estamentario distinto de aquel que se producía antes de la modernidad. La construcción de la política, según Gilberto Pinto, nos informa de un Estado que a imagen de los ciudadanos que viven en él se muestra moderno, que hace lo que debe hacer, y que fundamentalmente mantiene el orden. Como el uso de la fuerza y la violencia se legitima en el Estado, Tulemón asume pues todas estas propiedades.

El tercer término de Weber es el que se refiere a la legitimidad, la legitimidad del uso del poder. Esta legitimidad está basada en la legalidad y en las competencias del Estado para ejercer la legalidad. Además de ello, la sociedad refrenda la legitimidad en función de la legalidad. A saber si el Estado cumple las leyes, domina la legitimidad del Estado. En este sentido, como la obra pretende presentarnos un Estado que va camino hacia el totalitarismo, la legalidad aquí está destruida y no hay legitimidad posible. Casi ninguno de los personajes que representan a un funcionario del Estado, un poder dentro del Estado, como los políticos A, B y C, o Tulemón u otros, refrendan esa legitimidad. Pues todos ellos son mostrados siempre rompiendo la legalidad. El Estado que no delimite un camino común en las leyes estará sometido a hacerse valer por la fuerza y la violencia en contra de los ciudadanos para mantenerse. Tulemón rompe, precisamente, esa legalidad y por supuesto utiliza la tortura y otros métodos para logra afirmarse en el poder, aunque después sea también completamente aniquilado por el Estado más o menos de la misma forma.

No de lo bueno puede resultar sólo el bien y de lo malo sólo el mal. Por ello vamos encontrando variaciones y contradicciones que hacen a los personajes más reales, menos ficticios. No es una situación creada para expresar una idea, giran y retornan a sí mismos, tienen dinámica. Sus obras son ágiles y rápidas, además de efectivas. Realmente en ninguna de las obras de Gilberto Pinto se siente un forzamiento del autor a crear una situación, colocar unos personajes en escena o algo así. Ninguna obra de los años setenta en Venezuela tiene estas características. Si algo especial tiene su dramaturgia es efectivamente una dinámica imprimida a la obra y que le va otorgando un brillo especial, le va dando un valor fundamental de expresión.

Gilberto Pinto se refugia en la palabra y allí lo político gira y vuelve a girar constantemente, no se queda en un solo sitio, no es tampoco mito de su retorno. Lo político en esta dramaturgia no se muerde la cola. No trata de transformar sino de interpretar los asuntos sociales, sus particularidades. De obra a obra, de texto a texto, de personaje a personaje, las propiedades de sus discursos les va confiriendo dramatismo, intensidad, persistencia, para generar el debate político. Lo político también gira en sí mismo y vive constantemente esta dinámica. Pero el

dramaturgo no tiene *chance* de explicarlo de otra manera y debe girar junto con lo político para otorgar significado a su obra. Pero todo esto no culmina aquí, Tulemón todavía pulula con sus fantasmas, el hombre de la rata es perseguido constantemente por aquélla, el confidente ha sido traicionado por otro confidente, los que están torturados o desaparecidos siguen en la mente de Tulemón, de Rosendo, de Antúnez, de la Rata, esperemos que estemos ante un nuevo proceso político, que no nos lleve por el camino de Tulemón o de Antúnez, etc. Esperemos que estemos, por ende, ante una nueva Venezuela.

NOTAS

1. El partido Acción Democrática se embriagó con el triunfo y enfermó de un sectarismo militante. Cuando los que empezamos a organizar partidos de oposición salíamos a la calle a convocar a las masas, nos encontramos frecuentemente con brigadas adecas decididas a impedir por la fuerza el ejercicio de nuestros derechos. Las autoridades policiales eran militantes del partido del gobierno. Se fue restableciendo la rutina de que cada vez que se presentaba un atropello por el ejercicio de la lucha política, eran las Fuerzas Armadas las que en último momento acudían para restablecer la calma y para garantizar el derecho de los injuriados. Con ello fueron ganando simpatía en el ánimo de la colectividad. (CALDERA, Rafael. *Los Causahabientes - de Carabobo a Puntofijo*. Caracas: Ediciones Centauro, 2002. P. 155.)
2. WEBER, Max. *El político y el científico*. Madrid: Ciencia Política, Alianza Editorial, 2001 (tercera reimpresión).
3. *Op. cit.* P. 83.
4. *Op. cit.* P. 85.
5. *Op. cit.* P. 85.