

# EL TEATRO VENEZOLANO A FINES DEL SIGLO XX (1970 – 2000)

---

**Luis Chesney Lawrence**

Coordinador d'estudis de postgrau en Arts i del màster de Teatre Llatinoamericà a la Universitat Central de Veneçuela  
Caracas, julio de 2004

## *Introducción*

Siempre ha existido la idea entre los investigadores del teatro venezolano que la evolución de este teatro estuvo plagada de dificultades, lo cual desde cierta perspectiva podría ser indiscutible, sobre todo si se miran los estudios surgidos en los últimos años, especialmente desde la década de los años noventa. Estas investigaciones, que se apoyan en metodologías más modernas como las de la relectura y la de los estudios culturales, muestran que tras muchas afirmaciones cuestionadoras ahora aparece desde las sombras una nueva historia más completa, rica y diferente a la que se acostumbraba a presentar.

En lo que concierne al teatro moderno, ya parece meridianamente claro que desde 1945 comienza una etapa renovadora en cuyos hitos se encuentran dramaturgos tanto de aquellos años como de los años cincuenta, aunque formalmente esta renovación ocurriría en 1959, coincidiendo con una nueva etapa política del país, fundamentalmente democrática. De aquí en adelante la historia de este teatro es mucho más y mejor conocida y, en términos generales, va en acelerado progreso hasta los años noventa. Sus variaciones estarán en estrecha relación con los eventos sociales y políticos que experimenta su sociedad y tiene un fuerte efecto sobre su cultura y el teatro.

En este artículo se tratará una parte de esta nueva etapa del teatro moderno venezolano, su acontecer en los años del fin del siglo xx. Es una parte importante, poco estudiada y muy contemporánea. Como práctica cultural, el teatro acompaña y expresa tanto las diferencias de sus autores con su entorno como los deseos de los propios individuos de su comunidad. Por esta razón, el teatro es un arte muy relacionado con lo cultural, lo social y las aspiraciones individuales, aspectos que marcarán la senda metodológica de este ensayo.

Por otra parte, es placentero entrar en un campo de la investigación poco explorado, aunque sea ésta también una tarea con rasgos de aventura, pero esencial, en el conocimiento del teatro nacional. En suma, se trata de conocer con una visión más moderna lo ocurrido en la escena del pasado reciente, el cual se encuentra en espera de reconocimiento.

El objetivo central que se ha planteado esta investigación es el de conocer, de una forma renovada, crítica y panorámica, el teatro venezolano y su desarrollo entre los años 1970 y 2000. No obstante, para poder explicar mejor su desenvolvimiento ha sido necesario ajustar dicho

lapso en función de las experiencias analizadas, lo que en la práctica llevó a aumentar su alcance, retomando lo ocurrido desde antes de esa fecha.

Por tanto, aquí se examinará, para este período, especialmente 1) las creaciones dramáticas propiamente dichas, autores y obras —elementos claves en su devenir cultural y social—, grupos y tendencias aparecidas que se consideraron relevantes, 2) las actividades de directores y grupos que trabajaron con obras nacionales, y 3) los festivales, reconocimientos y otros eventos celebrados relacionados. Todos revisados con criterios que intentan escurrir la mirada sórdida de aquellos que no le han reconocido lo que en justicia les corresponde para así mejor comprender sus propuestas. En general, se trata de conocer el teatro venezolano durante este período, naturaleza y expresiones, no sólo en relación con sus características principales y relevancia, sino también su vínculo con el contexto que enmarcó las diferentes condiciones de su aparición.

El examen de los componentes del teatro para el período en estudio comprendió la revisión documental de todos los autores encontrados en las fuentes bibliográficas (nombres y seudónimos utilizados); sus obras, fechas de escritura, puesta en escena por primera vez, publicación en primera edición; manuscritos mencionados documentalmente; reconocimientos o premios obtenidos —que también muestran tendencias estéticas dominantes y planos de canonicación de sus símbolos y temas—. No se contaron traducciones efectuadas, versiones ni composiciones musicales en obras de teatro. Con esta información se conformó una matriz de nombres y datos que da una visión panorámica de los autores y otros factores que cabe considerar, seleccionándose luego a los autores y grupos que serían presentados, en general todos con más de tres obras puestas en escena o publicadas, y con los cuales se entraría con más detalles en una breve caracterización.

### *La década de la dictadura (1948-1958)*

El nuevo período de las dictaduras militares comienza con Delgado Chalbaud (1948-1950), y sigue con Pérez Jiménez (1950-1958), concluyendo el 23 de enero de 1958, cuando se reinicia la democracia. En este duro período se refrena el ascenso educacional y cultural, se reprimen las acciones estudiantiles, se cierran planteles, se persigue a la gente de la cultura y se discrimina a todo aquel opuesto a su gestión, como expresa Otero Silva (1983, p. 124), «la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se pasmó el incipiente proceso de incremento cultural» que venía despegando, y que llevará a lo que en los años setenta se denotará como «una profunda crisis que obligaría a replantear en su totalidad el sistema educativo» (Liscano, 1976, p. 619).

Cárcel, tortura y censura fueron los símbolos de esta década. Los testimonios de muchos artistas dan cuenta de ello: «la dictadura me robó la capacidad de soñar», decía Manuel Bermúdez; «no es fácil olvidar y mucho menos perdonar aquellos años de agobio», expresa Rodolfo Izaguirre; «después de la tortura no se cree en nada, ni en nadie», señalaba Héctor Mujica; la generación de Jesús Sanoja la define como «tan radical como frustrada, ... no fuimos héroes sino testigos, lo suficiente como para repetir el nunca más». Si el período de 1945-1948 ha sido

considerado por Igor Filatov (1984) como «el de mayor actividad en el uso de las libertades públicas como garantía constitucional en Venezuela» (p. 18), en noviembre de 1948 esto cambiará radicalmente, y en 1952 mucho más, aunque en el teatro hay pocos casos reseñados.

La llegada de los llamados maestros extranjeros del teatro, figuras con preparación y experiencia de alto nivel, indiscutible, que comienzan a arribar en 1945 desde distintas partes del mundo, dio un fuerte impulso a la actividad teatral nacional y estimuló una nueva época que se iba abriendo paulatinamente. Otra de sus consecuencias fue la de lograr formar seria y sistemáticamente en técnicas y métodos, como nunca antes (especialmente Stanislavski), a un numeroso grupo de actores, directores, promotores y dramaturgos que comenzarán a ubicarse a lo largo de todo el país en las décadas siguientes.

Igualmente, se debe mencionar el hecho de promover una actividad continua, programada, con miras a una futura profesionalización de la actividad escénica, lo cual tuvo como respuesta inmediata la de atraer a un nuevo público, joven en su mayoría, que comienza a asistir a los nuevos espectáculos que se presentan. Además, numerosos grupos comienzan a surgir, siendo ésta una de las características resaltantes de estos años, cuyos actores se intercambian con la naciente televisión, ahora mejor formados, más disciplinados, y con bases técnicas de actuación y de dirección teatral. La actividad teatral de Alberto de Paz y Mateos, Juana Sujo, Horacio Peterson y Gómez Obregón, los dos primeros exilados de España y Argentina, luego chileno y el último



*Grupo Rajatabla. Buñuel, Dalí y Lorca, de Alfonso Plou. Direcció: José Domínguez Bueno.*

de México, incorporaron tanto su labor educativa como su propia práctica profesional y la de sus estudiantes, fue algo observado en su época por Alejo Carpentier, quien acreditó su labor como un «esfuerzo profesional de proyecciones incalculables» (cit. por Márquez, 1996, p.40).

En términos del repertorio no se aprecia una diferencia significativa con la evolución que venía experimentando el teatro nacional hasta los años cincuenta; muchos de los autores hispanos y otros del teatro universal presentados ahora ya eran conocidos e incluso habían sido llevados a escena antes. La diferencia se encontraría en que la dirección, la técnica de los actores y los ambientes y atmósferas escénicas, así como también la parte escenográfica y musical ahora sería mucho más formal, seria, completa y experimentada en sus detalles.

Sobre este aspecto, Rubén Monasterios (1990) considera a Peterson como uno de los principales impulsores del teatro «de corte nacionalista e inspiración universal» de los años cincuenta y que representaría «el cambio cualitativo trascendente» que se daría con la corriente precedente del teatro criollo. Lo mismo podría decirse para los aportes de Gómez Obregón, en su compromiso para que el «arte dramático estuviese unido a nuestro proceso histórico» (Pinto, 1999, p. 140) y, en general, de todos y cada uno de estos maestros que dieron lo mejor de sí para el teatro venezolano.

Visto en la distancia y de forma panorámica, se observa que surge un grupo de dramaturgos que adoptan una corriente de inspiración «nacionalista y universal» en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, entre los que se encontrarían, y que serían los primeros renovadores, Uslar Pietri, César Rengifo, Ramón Díaz Sánchez y Alejandro Lasser (todos con varias obras escritas o llevadas a escena desde antes de 1950), además de Ida Gramcko, Elizabeth Schön y Elisa Lerner, quien surge en 1960, y que se revelan en la segunda mitad de la década junto a otros dramaturgos que la crítica no menciona. Esto es lo que hace que comience a confundirse el concepto de escena renovada.

### ***La tradición y la renovación teatral venezolana***

Las décadas de los años cuarenta y cincuenta destacan en el panorama cultural venezolano por los cambios que se producen tanto en el espectro político como en el cultural, a tal punto que podrían ser capitales para entender el devenir moderno del país y su teatro. Es el momento en que se evidencia el problema del bajo desarrollo social, junto a un creciente fuerte ingreso petrolero que parece no cumplir con las expectativas de mejorar la desventaja que arrastra el país a lo largo del siglo, mostrando su fragilidad, al punto que se romperá el hilo constitucional, se desata una dictadura militar férrea con influencia indiscutible en el desarrollo cultural y luego comienza un período de florecimiento del teatro, aspectos estos controversiales y decisivos en su escena moderna. En las siguientes secciones se estudiará esta compleja problemática, centrada especialmente en lo que se ha denominado la renovación del teatro venezolano.

Parece ser ahora un dato factual que hasta 1945 se mantienen sin problemas en cartelera no menos de cinco autores con obras del subsistema criollista, cuyos ciclos en el tiempo tendrían una duración variable, como lo evidencian los casos de Ángel Fuenmayor (hasta 1956, en

cartelera), Eduardo Innes (hasta el 1944) o Rafael Guinand (hasta 1939). Sin embargo, otros autores de este mismo subsistema continuaron con producciones más allá de este año y se mantuvieron activos en los repertorios hasta más allá de los años cincuenta, como lo ilustran los casos de Eloy Blanco, Uslar Pietri, Julián Padrón o Luis Peraza (algunos cuyos ciclos se cerrarían en los años setenta).

Además, se observa al mismo tiempo una nueva generación que comienza a aparecer en la cual se incluirían a autores como César Rengifo (de 1938 a 1985), verdadero autor de transición al teatro moderno, Luis Peraza (de 1938 a 1974), Elizabeth Schön (de 1956 a 1977), José A. Rial, (desde 1950 hasta ahora) y Román Chalbaud (desde 1953 hasta ahora).

Mirado esto desde una perspectiva más amplia aún, significa también que toda la actividad teatral, contando tanto las puestas en escena de obras nacionales como extranjeras, creció, se desarrolló y hasta se puede decir sin temor que a partir de 1955 se duplicó. En 1959, al realizarse el I Festival Nacional de Teatro se produciría formal y concretamente la renovación escénica y desde 1960 en adelante seguiría creciendo según este nuevo patrón estructural de actividades teatrales, pero ahora debido al arranque de los autores nacionales ya renovados, de los clásicos y de los universales, como se verá más adelante.

De esta forma, si se estudia esta tendencia, en una breve mirada de lo que ocurrió entre los años 1958 y 1983, según lo presenta el estudio de Dunia Galindo (1989), se observa que se escenificaron 35 autores nacionales (57 extranjeros y 11 clásicos). Los dramaturgos nacionales más escenificados en este período fueron dos autores de antes de los años cincuenta —Leopoldo Ayala Michelena y Luis Peraza—; y nueve de la renovación —en orden de mayores a menores según puestas en escena: Rengifo, Rodolfo Santana, Cabrujas, Creación Colectiva, Chocrón, Chalbaud, José Gabriel Núñez y Pinto—. Éstas serán las líneas gruesas que continuarán y marcarán con sus nombres y obras las décadas siguientes.

En general, los nuevos no serían sólo aquellos autores llamados de «inspiración nacionalista y universal» de que habla Monasterios en los años cincuenta, sino que ahora habría que agregar también a otro grupo de dramaturgos no mencionados, y no menos importantes, que se inician sólo en 1959, al momento de la renovación, en ocasión del I Festival de Teatro Venezolano.

### ***Principales tendencias reconocidas***

De acuerdo con el estudio de Galindo (1989), en el período que va de 1958 a 1983, epicentro de este acelerado desarrollo del teatro, el 70% de las puestas en escena fueron hechas en Caracas, y las hicieron unos 212 grupos de teatro diferentes (este estudio sólo consideró las puestas en escena), de los cuales 142 sólo hicieron un montaje. Esto indica que desde el comienzo se dan algunas tendencias claras, tanto en la concentración de los espectáculos en la capital como entre los grupos. Así, entre los grupos con mayores puestas hasta 1983 destacan El Nuevo Grupo (1967-1988), Compás (desde 1958), Ateneo de Caracas (1940-1970), Caracas Theatre Club (1959-1972), Arte de Venezuela (1970-1979), Rajatabla (1971), Teatro de la Universidad Central de Venezuela (1945), Las Palmas (1972-1983) y Los Caobos

(1959-1961). Esto vendría a indicar que en casi veinte años (1958 y 1977) desaparecen de la escena el 86% de los grupos que se iniciaron. Para 1983, sólo quedaban 31 grupos, que son los que han tenido el peso de sostener la actividad teatral desde entonces.

En relación con los dramaturgos que aparecen con mayores montajes (sobre 10 puestas) entre 1958-1983 se encontrarían autores como César Rengifo (de los años cuarenta), Román Chalbaud (de los años cincuenta), Rodolfo Santana, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón, la Creación Colectiva Nacional, José Gabriel Núñez y Gilberto Pinto (de los años sesenta); luego con menor número (entre 3 y 10 montajes) estarían Paul Williams, Levi Rossell, Luis Britto, Edilio Peña y José Simón Escalona (de los años setenta). Obviamente en este recuento desde 1958 casi no aparecen autores de los años ochenta por el límite del tiempo impuesto al estudio, aunque ya se vislumbran los nombres de Néstor Caballero, Larry Herrera, Andrés Martínez, Ibsen Martínez, Pedro Riera, Ramón Lameda, Mariela Romero, Carlos Sánchez y Miguel Torrence.

El estudio de María Carolina Leandro (1994), que continúa al de Galindo de entre 1984 y 1993, da una visión de los autores que emergen en estos últimos años: 59 (1991), 61 (1992) y 61 (1993), igualando y sobrepasando a los antes mencionados, que provenían de las décadas de los años sesenta y setenta. Entre los nuevos dramaturgos de 1970 en adelante figuran, entre otros, Romano Rodríguez, Elio Palencia, Gustavo Ott, Xiomara Moreno, César Rojas, Fernando Yvosky, Juan Carlos Gené, Rubén Darío Gil, Javier Vidal, Luis E. Borges y Rubén León.

Esta investigación compiló y resumió todos estos antecedentes, incluyendo los de Enrique Izaguirre (1997) sobre estos años, con el fin de dar una visión más amplia, general e integral del proceso de desarrollo, incluso incorporando las ediciones de las obras, reconocimientos y manuscritos de los dramaturgos. De esta forma, se podría decir que en total el número de dramaturgos reconocidos que emergen entre los años 1970 y 2000 es de cerca de 152, de los cuales 59 tienen más de 3 obras estrenadas o publicadas, y serían junto a los que han tenido obras muy exitosas los que constituyen el sector más relevante de este recuento.

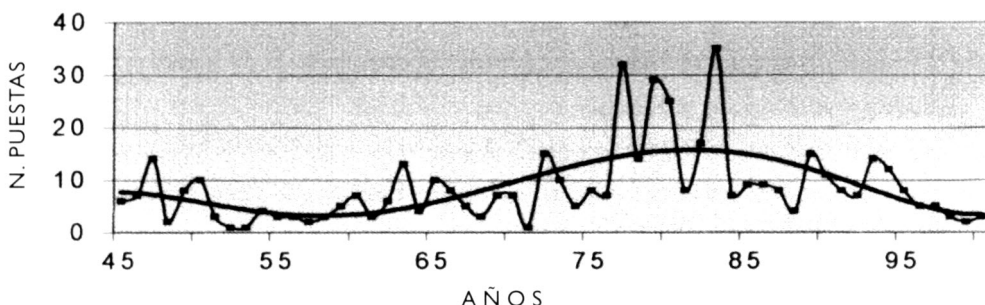
Estos valores difieren de los de otros investigadores debido a los períodos considerados en esos estudios, en general sólo hasta los años noventa (1989, de Galindo; 1997, de Izaguirre; 1998, de Leandro, y 1989, de Rosalina Perales, el cual además tiene un alcance continental), con lo cual tiende a quedar un vacío de información a partir de la década de los años ochenta, que es la más importante; además, todos ellos sólo consideran a los autores y las obras puestas en escena, fundamentalmente de la capital, dejando de lado las publicaciones y reconocimientos, así como los aportes de la provincia, lo que conforma la llamada área de las sombras, que suelen quedar en el olvido.

Las variaciones que experimentan sus propuestas marcan una tendencia que, a partir de 1986 y hasta los años noventa, crece, declinando luego hasta fines del siglo, con lo cual ya se muestra un indicador de los problemas que sufriría el país y su repercusión en la cultura y el teatro.

A su vez, entrando en mayores detalles que proporcionan los datos recogidos, entre 1976 y 1980 se dan las más altas cifras de montajes escénicos y de publicaciones de obras, muy significativas (más de 30 obras por año) en los años 1978, 1980 y 1983, y significativas (más de 15 obras por año) en 1967, 1973, 1982 y 1989. Entre 1986 y 1990 se reseña una significativa

cantidad de obras en manuscritos, confirmando la apreciación anterior sobre los problemas que comienzan a advertirse en el país. La ilustración de esta tendencia sólo para las puestas en escena (la más clara, aunque en las otras variables la tendencia es similar) puede observarse en el siguiente gráfico (n. 1).

**GRÁFICO N. 1**  
**PUESTA EN ESCENA 1945-2000**



Es ésta también una época en que aparecen directores de escena que alcanzarían grandes éxitos, algunos de los cuales eran también dramaturgos como Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Levi Rossell, Ugo Ulive, Humberto Orsini, Gilberto Pinto o Ibrahim Guerra, junto a especialistas nuevos como Romeo Costea, Carlos Giménez, Horacio Peterson, Armando Gotta, Luis Márquez Páez, Walter Martínez, Reinhold Olszenski, Antonio Constante y Nicolás Curiel.

### *Los principales dramaturgos de los años cincuenta*

Uno de los principales productos de este cambio es el impulso y la aparición de una joven dramaturgia, aspecto que se suma a los anteriores, con la diferencia de que ahora estos habrían tenido un respaldo formativo sólido, que se analiza a continuación señalando especialmente a aquellos dramaturgos que extendieron su ciclo creativo hasta más allá de los años cincuenta. Entre estos se encuentran los siguientes:

- a) César Rengifo (1915-1980). Dramaturgo, pintor y poeta, inicia su dramaturgia en 1938, aun cuando sus obras serían llevadas a escena y exitosas especialmente en la década de los años cincuenta. En su ciclo creativo se dedicó a escribir obras sobre la historia —conquista, independencia y guerras civiles—, petróleo, desde los años cincuenta y cuando nadie tenía un documento artístico sobre este importante tema para el país. Entre sus obras más reconocidas se encuentran *Las mariposas de la oscuridad* (1951-56), *El vendaval amarillo* (1952), *Las torres y el viento* (1969), ambas de su ciclo sobre el petróleo. En él se da con claridad la superación del costumbrismo y la adopción de un realismo primero con contenido social, y luego crítico, cercano a Brecht, en su última etapa. Por la fuerza y contenidos que lindan con lo nacional, se le ha considerado el padre del teatro venezolano.

b) Román Chalbaud (1931). Discípulo de Alberto de Paz y Mateos. Lector infatigable, en cuyas páginas encontró fuentes invalorable de autores de Lorca, O'Neill, Williams, y más tarde de Miller y Beckett, así como también captó con sensibilidad la particular situación sociopolítica que ocurría en su país en los años cincuenta, años durante los cuales comienza su producción ininterrumpida. En 1953 forma el grupo Búho con el actor P. Marthán y pone en escena sus obras *Muros horizontales* y *Los adolescentes*, esta última premio del Ateneo de Caracas en ese mismo año; en 1955 obtiene su primer gran éxito con la obra *Caín adolescente*, que lo transformaría en el dramaturgo más popular y famoso de toda la década, obra que ha sido considerada por Isaac Chocrón (1981) y Enrique Izaguirre (1997) como la iniciadora del «nuevo teatro» en Venezuela. Debe recordarse también que en estos años entran en la escena venezolana las primeras figuras del teatro moderno universal, como A. Camus en 1950, T. Williams en 1951, J. Priestley y A. Miller en 1957.

Luego vendrían sus producciones de *Réquiem para un eclipse*, en 1958, gran éxito y escándalo de la temporada, y *Cantata para Chirinos*, en 1960. En la década de 1970 estrenará ocho nuevas obras, entre ellas sus obras mayores *Sagrado y obsceno* (1961), que a juicio de Monasterios (1971) marcaría su teatro con «significación artística» para luego propiciar concesiones al espectador de los medios (p. 83), *La quema de Judas* (1964, premio Ateneo de Caracas de ese año), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968), continuando su escritura hasta el final del siglo con una veintena de obras, doce consideradas obras mayores, la mayor parte escritas en los años cincuenta y sesenta.

En sus obras prevalecerán siempre algunas constantes, como son sus raíces culturales andinas, tanto en el aspecto religioso como de conformación familiar, en lo cual subyace su desasosiego por la redención del hombre, su atracción por el mito y lo misterioso, que se manifiesta en la aparición de brujos y la presentación de rituales en sus obras; la importancia de la música y la poesía; también la influencia de sus lecturas y la situación sociopolítica de su país, ya mencionadas, que dan a su teatro una forma moderna y muy teatral que pocos autores de estos años poseían (King, 1987).

Luego del estreno de *Caín adolescente*, en 1955, será muy reconocido, señalando a Isaac Chocrón (1981, p. 8), que con esta pieza se iniciaría «lo que se ha dado en llamar “el nuevo teatro venezolano”»; según la opinión del crítico Feo Calcaño (1955 y 1958), Chalbaud «se coloca a la cabeza de nuestros escritores dramáticos», y Carlos Miguel Suárez Radillo (1971) lo considera (incluyendo su obra *Muros horizontales*) «como el iniciador de un teatro de transición entre el costumbrismo y el universalismo», debido a que estas piezas proyectaban desde la realidad cotidiana, símbolos universales.

c) José Antonio Rial (1911). Es éste un dramaturgo español que se incorpora al movimiento nacional, desarrollando una interesante producción que con el tiempo se convertirá en hito del teatro venezolano contemporáneo. Llega al país en 1950 huyendo de las prisiones franquistas que conoció bien por un período de casi diez años, período en el cual leyó y escribió teatro. De amplia formación cultural y teatral, especialmente de Valle-Inclán, inicia su producción en Venezuela con una obra escrita en Canarias, *Nuramí*, inicialmente titulada *Los dos hombres del faro*, pero que un amigo venezolano le sugirió el nombre más acriollado, optando por ese nombre indígena, y es su primera obra publicada en Caracas, en 1954. Además, sus obras *La torre* y *Los armadores* ganaron un premio de teatro del Ateneo de Caracas.



De aquí en adelante habrá un salto en el tiempo en el que no escribe teatro, sino varias novelas, hasta los años setenta cuando le presenta a Carlos Giménez, director del grupo Rajatabla —dependiente del Ateneo de Caracas—, el original de su obra *La muerte de García Lorca*, publicada en 1975 y estrenada en 1978, que lo volvió a catapultar al éxito, en donde seguirían *Bolívar* estrenada en 1982, *La fragata del sol*, estrenada en 1983, y *Cipango*, estrenada en 1989, todos con Rajatabla, que muestran a un significativo dramaturgo venezolano, exiliado ibero-americano ejemplar (Chesney, 2003).

### **La generación de los años sesenta**

En 1958 se produce el gran cambio político venezolano que dio paso a su etapa democrática, consagrada en la Constitución de 1961, sustentado en la libertad, democracia representativa, economía liberal con fuerte participación del Estado y sustentada en la renta petrolera que ya era afluente desde los años cincuenta. Este ambiente generó dos características importantes para el teatro, de una parte se generó un ambiente cultural plural auspiciado por el Estado y administrado de manera generosa por los gobiernos, y de otra la influencia de la triunfante Revolución cubana, de gran impacto en los intelectuales nacionales, que llevaría a una conflictividad política de corte guerrillero que no dejó de tener efectos en el teatro, acentuando sus vertientes ideológicas. A partir de 1974, con el *boom* petrolero se formuló un proyecto de desarrollo acelerado denominado «Hacia la Gran Venezuela» que nunca se alcanzó, y por el contrario los problemas económicos crecientes de los gobiernos llevaron al país en 1983 a una profunda crisis financiera de la que no se recuperaría.

Estas actividades tan interesantes y exitosas han sido denominadas «el nuevo teatro venezolano», término utilizado por Leonardo Azparren Giménez en 2002, entendido como «la práctica teatral que resulta de una ruptura histórica profunda en los campos socio-político y artístico» (p. 22), aunque ya éste se había mencionado por Carlos M. Suárez Radillo en 1971 para denotar a 13 dramaturgos relevantes desde los años cincuenta (por ejemplo, Chalbaud y A. Lasser) hasta los sesenta (como I. Chocrón, E. Lerner, R. Santana, J. G. Núñez o P. Williams), así como también por I. Chocrón (1978), al revisar los años 1958-1978, con énfasis en la experimentación y categorizándolo en al menos tres generaciones, la primera a partir de 1959 (incluye a M. Trujillo, G. Pinto, I. Chocrón, R. Chalbaud y J. I. Cabrujas), la segunda a partir de 1967 (incluye a L. Rossell, R. Agüero, G. Núñez y R. Santana), y la tercera a partir de 1977 (incluye a E. Peña, Lerner, M. Romero, R. Lameda, J. Jáuregui y A. Fuenmayor) (p. 11, 17, 26).

Durante esta época surge un importante grupo de dramaturgos cuyo ciclo creativo se comparte entre aquellos cuyo ciclo central sólo se extendió entre los años sesenta y setenta y aquellos cuyo ciclo se extendió hasta los años noventa. Entre los primeros se encontrarían, entre otros, Andrés Martínez, Levy Rossell, Alvaro de Rosson, Paul Williams, Elisa Lerner y Ricardo Acosta.

En el segundo grupo, con mayor proyección e influencia en las décadas siguientes, se encontrarían los siguientes:

a) José Ignacio Cabrujas (1937-1995), que se internó por los laberintos de interpretar la entrelínea histórica del país, cuya primera obra escrita fue *Los insurgentes*, en 1956, de carácter histórico, luego de la cual seguiría *Juan Francisco de León*, considerada la realización inicial de un moderno teatro épico venezolano, en la cual la lección de Brecht está presente en un dramaturgo por primera vez en el país. Escrita para el Teatro Universitario y con dirección de Nicolás Curiel, se presentó en 1959 en el I Festival Nacional de Teatro. Curiel se preguntaba en esa ocasión con respecto a la obra, «¿milagro o salto dialéctico cualitativo de una evolución que viene gestándose imperceptiblemente en la escena nacional?» (I Festival, 1959).

En su brillante carrera, durante los años sesenta seguirían esta estética brechtiana las obras *Sopa de piedras*, basada en un poema de J. B. Yeats, y *El extraño viaje de Simón el malo*, en 1960; *Días de poder*, con Chalbaud, en 1961; *Tradicional hospitalidad*, en 1961, *Triángulo* en colaboración, y *En nombre del Rey*, en 1963; en su segundo período aparecerían *Fiésolle*, en 1967, que marca su separación de Brecht; durante los años setenta también actuó en varias piezas de Chalbaud, Chocrón y Chéjov, es también el momento en que escribe su famosa trilogía sobre Venezuela, basada en el concepto clásico griego, cuatro dramas y una comedia: *Profundo*, en 1971, *Acto cultural*, en 1976, *El día que me quieras*, en 1979, *Una noche oriental*, en 1983, y *El americano ilustrado*, en 1986, pero preparada desde 1976, todas las cuales conforman un ciclo completo, el más importante de su carrera; luego vendrían *Autorretrato de artista con barba y pumpá*, en 1990; *La soberbia del general Pío*, parte de *Los siete pecados capitales*, en 1995; y *Sonny*, en 1995, con lo cual entregaría las mejores piezas del teatro venezolano contemporáneo.

b) Gilberto Pinto (1930). Dramaturgo, actor y director, discípulo de Gómez Obregón. La temática de sus piezas siempre ha sido de corte político y referida con insistencia y coherencia hacia el problema venezolano, como él mismo diría en 1974, «una cultura no se impone desde el exterior sino que surge de una relación dialéctica entre el medio y una necesidad interior, objetivizada por los grupos y el individuo». Su primera obra escrita fue en 1959, *El rincón del diablo*, estrenada en 1961, y a partir de la cual se producirán una decena de sus obras más otras tantas sólo publicadas, muchas de las cuales han obtenido valiosos premios por su dramaturgia, que llena una merecida página del teatro venezolano entre mitad de los años sesenta y los ochenta. En el año 2000 le fue conferido el premio Nacional de Teatro (Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980, Rodríguez, 1991).

c) Isaac Chocrón (1930). Desde su llegada al país a mitad de los años cincuenta, luego de haber permanecido estudiando teatro en los Estados Unidos, se incorporó activamente a la escena nacional. Producto de esto fue su traducción de la obra *Con furia al pasado*, de John Osborne, presentada ese mismo año en el Ateneo, como también la preparación de su primera obra, *Mónica y el florentino*, dirigida por Romeo Costea con el grupo Teatro Compás, que ya posee muchas de las constantes estilísticas y de contenidos que desarrollaría su teatro en las décadas siguientes y hasta ahora. Luego vendrían sus obras de los años sesenta *El quinto infierno* (1961), *Triángulo* (1962), en colaboración, *Animales feroces* (1963), *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-trac* (1967) y *Okey* (1969); en los años setenta seguirían *La revolución* (1971), *Alfabeto para analfabetos* (1973), *La máxima felicidad* (1974), *El acompañante* (1978), y a partir de los años ochenta su última etapa más existencial, *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983), *Clipper*, *Solimán el terrible* y *Tap dance*. Recibió el premio Nacional de Teatro en 1979.

Su teatro está muy bien estructurado, con gran confianza en la palabra, aduciendo un cardinal y mítico concepto de la «familia escogida», con cierta ambigüedad en las tramas, sus personajes parecen siempre atrapados en una jaula en búsqueda de libertad, expresando valores judíos, cívicos políticos y sentimentales, todo circundado en una clara visión existencial.

d) José Gabriel Núñez (1937). Su teatro ha sido visto como del absurdo, aunque en él predominan también símbolos, plenos de violencia y personajes recios con temas muy imaginativos y de crítica a la sociedad urbana. La incomunicación es una constante en sus obras más conocidas como *Los peces del acuario* (1967), *Bang-Bang* (1968), *Los semidioses* (1967), *Quedó igualito* (1974), *La visita del extraño señor* (1978) y *Madam Pompinette* (1981).

e) Rodolfo Santana (1944). Es, tal vez, la figura más conocida y premiada del teatro en este período. Cuenta en su haber con unas cien obras, casi todas puestas en escena o publicadas, dentro de las cuales se encuentran algunas iniciales denominadas de ciencia-ficción, como *Los hijos de Iris* (1968), *¿Dónde está XL-24890?* (1966), *Las camas* (1968), luego pasaría por una época del absurdo, un poco kafkiano, en donde escribe *Nuestro padre Drácula* (1969), *La muerte de Alfredo Gris* (1971), *Babel* (1973); su tercera época se encamina durante un buen tiempo hacia una fuerte crítica política, cruel y violenta, como *El sitio* (1970), *Barbarroja* (1971), *El animador* (1975), y tal vez, la obra de mayor reconocimiento y significación en esta etapa, *La empresa perdona un momento de locura* (1976), que lo dio a conocer por todo Latinoamérica. A mitad de los años ochenta inicia su fase de relectura de los clásicos y su propuesta con temas variados, como *Baño de damas* (1985) o *Borderline* (1985).

Con todo su gran repertorio, su teatro deja una huella de tristeza y pesimismo, porque junto al cuestionamiento que hace de los valores a la sociedad, sus respuestas o propuestas son débiles o escépticas. Su visión del país es muy crítica, más aún que la de Chalbaud, menos optimista en lo político que Rengifo, y menos simpáticos sus personajes que los de Cabrujas. Las relaciones humanas entre sus personajes son muy conflictivas y hasta cierto punto morbosas; los personajes son normalmente marginales, malhechores, corruptos, sus ambientes son la cárcel, los ranchos de los pobres, lo sórdido, pero sus temas son muy amplios, yendo desde el realismo social hasta lo mágico religioso, utilizando la crueldad, la metafísica, utilizando técnicas de Brecht, juegos dramáticos o rituales. Pero, toda su obra parte de la realidad y es llevada por diferentes caminos a una pieza normalmente muy creativa y bien estructurada.

Hasta esta década, el teatro se desarrolló en términos estéticos, aumentando el número de autores y de obras, ahora ya más maduras, pero teniendo como constante una resuelta voluntad de llegar a amplios sectores de la población. En este empeño buscó siempre pretextos para acercarse al concepto del teatro popular francés de esos mismos años que quería ser una fiesta cívica, una manifestación a compartir con toda la gente, en general, de ahí por ejemplo el éxito de los festivales nacionales de comienzos de la década. Pero, he aquí que durante estos años la tensión política aumentó considerablemente debido a la influencia ideológica de la Revolución cubana, que se transformó en una fuerte confrontación con la naciente democracia, llevando al establecimiento de grupos guerrilleros, conflicto que a fines de siglo sus propios protagonistas reconocieron como un error.



Nunca dije que era una niña buena, de Gustavo Ott. Producción: Teatro San Martín, Caracas, 1997.

Visto desde la perspectiva de los gobiernos en el poder, esta situación despertó fuertes sospechas de complicidad y por el solo hecho de hablar de las masas, se pasaba a la categoría de subversivo. La gente del teatro (y, en general, los intelectuales) fue mal vista por los gobiernos, especialmente durante los años sesenta, sólo por tener simpatías por la izquierda, lo cual se confirmó en la celebración del II Festival Nacional (1961), en donde obras como *Lo que dejó la tempestad*, de Rengifo, o *Sagrado y obsceno*, de Chalbaud, se consideraron así, como un llamado a la lucha armada o una denuncia de la represión policial —que de hecho lo eran, especialmente en ese contexto tan particular—. El resultado fue que el teatro comenzó a dejar de recibir financiamiento del gobierno, la pérdida de salas por falta de ayuda y una cierta presión sobre los creadores que tuvo como lamentable resultado el que la gente de teatro se dispersara y, como bien señala Monasterios (1971, p. 28), vino un período en que se deja de lado ese impulso hacia el gran público, hacia las masas, que le había caracterizado en sus propuestas y entonces el interés empezó a concentrar en «formar un público de extracción burguesa», que con su poder adquisitivo también serviría como fuente de financiamiento.

Esto es lo que se ha denominado «el aburguesamiento del teatro venezolano» y con lo cual de ahí en adelante sus propuestas no tendrían esa proyección popular como se venía haciendo. Aunque fue la salida para muchos, no optó por la evasión sino más bien se decantó hacia la

exposición de ideas, la confrontación con la realidad y un enfoque social del teatro. De ahora en adelante ya no criticará a los regímenes concretos sino al sistema y sus consecuencias, la alienación y la explotación del hombre. Lo peor de todo fue que el teatro perdió contacto con su público popular y ya no lo recuperaría sino hasta los años ochenta.

### ***Las nuevas tendencias externas***

A pesar de las características contextuales un tanto turbulentas de estos años, se respiraba en definitiva un aire de libertad y estabilidad económica en la naciente democracia que propició la llegada de un torrente de obras externas con nuevas tendencias para el país, aunque ya no tanto para los países desarrollados, que tendrían un gran ascendente para el teatro local. Algunos atisbos de estas obras ya habían arribado desde los años cincuenta, como las de Brecht por Nicolás Curiel, director del Teatro Universitario de la UCV, Ionesco, Williams o Miller; pero el grueso de esta influencia comienza a producirse a partir de 1962, siendo los años más intensos los de las temporadas 1967-1968, cuando ya se habían realizado los tres primeros festivales nacionales, e inicio, además, de la llamada época de la experimentación en Venezuela, y luego las de 1973 al 1977, cuando ya se habían iniciado los primeros cuatro y más relevantes festivales internacionales de Caracas, cuyo efecto se verá más adelante.

Entre los principales autores de obras que se presentaron en los escenarios venezolanos, especialmente caraqueños, destacaron Brecht, los ya mencionados Ionesco y Miller; Paso, Simon y Williams, y les siguieron con menor frecuencia Arrabal, Chéjov, Pirandello y García Lorca. Entre los clásicos destacan Molière, Goldoni, Shakespeare, Eurípides y Sófocles. Entre los latinoamericanos se llevaron a escena Buenaventura, Díaz, Gorostiza, Mauricio, Obandía y Suassuna. Llama la atención igualmente que la más alta frecuencia de estrenos se produzca con obras que utilizan el método de la creación colectiva (cuarenta y un estrenos), especialmente entre los años 1970 y 1983, aunque luego perdió importancia.

Todo este bagaje de información, talleres y práctica teatral llegó a nuevos dramaturgos de los años sesenta y setenta, y desencadenó una verdadera moda con estas tendencias y también sirvió para agotar los ciclos de algunos autores que venían de los años cincuenta. Por tanto, nuevos personajes, temas, lenguajes e incluso, como menciona Izaguirre (1997), nuevos paradigmas se van imponiendo, como el de una mayor responsabilidad que «yendo más allá de la utopía social, se monta sobre las utopías universales del ideal humano» (p. 333). En general, éste será definitivamente el momento en que los dramaturgos venezolanos, los viejos y los nuevos, se pondrán al día del tiempo perdido en el teatro por tantos años y, naturalmente, aparecerá la insurgencia estética.

## Las generaciones de los años setenta y ochenta

Los años setenta son los años en que se dan dos nuevos booms petroleros, la sociedad alienta transformaciones, desarrollo y la consolidación de la institucionalización democrática, se expande la cultura, en suma, se ve como un período próspero. En lo teatral, se visualiza un amplio crecimiento de autores y obras, que ya venía antecedido por la actividad esforzada de la década anterior ya revisada, la región aparece con sus propuestas, surge una significativa generación de directores teatrales, es igualmente la época del inicio de los festivales internacionales y de la continuidad de los nacionales, la llegada de creadores del cono sur huyendo de las dictaduras que azotaron a sus países, así como la creación de los grupos de mayor relevancia en el siglo, como fueron El Nuevo Grupo, Rajatabla, Cobre, TET y otros, y la creación del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT).

Entre sus dramaturgos más representativos se deben señalar a Luis Britto García (1940), cuya pieza *Venezuela tuya* obtuvo el premio Juana Sujo en 1971, a la que seguirían otras obras galardonadas como *Alicia D* (1973), *El tirano Aguirre* (1975), *La misa del esclavo* (1980), *La conquista del espacio* (1980), *Muñequita linda* (1985), *La ópera salsa* (1997), en donde toca temas históricos y populares con una fuerte crítica política a la situación actual de su país.

También, Edilio Peña (1951), quien entra a escena con la pieza *Resistencia*, escrita y estrenada en 1973, premiada por el concurso de El Nuevo Grupo, luego de la cual seguirían *El círculo* (1974), *Los olvidados* (1975), *Los pájaros se van con la muerte* (1976), ganadora del premio Tirso de Molina, *Los hermanos* (1980), en todas las cuales es una constante el encierro, la marginalidad y una cierta crítica política, dominando un estructura del tipo juego y ritual, con fuerte influencia artaudiana. En los ochenta continúa su carrera ascendente y en los noventa presenta *El chingo* (1993), *El intruso* (1994), *Lluvia ácida sobre el mar Caribe* (1995) y *La noche del pavo real* (1996), en las cuales se suma a su temática una visión más psicológica del personaje y en torno a la incomunicación. En estos años también surge Larry Herrera, igualmente titiritero, con su obra *J. C. Martir* (1975), a la que seguiría *El candidato* (1978), *El canario de la mala noche* (1979), *Un viaje al desierto* (1982), melodrama, y *La charite de Vallejos*, estas últimas presentadas por Rajatabla, todas en torno a una visión épica del hombre y con fuerte contenido histórico.

Éste es el momento en que también irrumpe en la escena Mariela Romero, quien aún cuando ya había estrenado *Algo alrededor del espejo* (1964), no será sino hasta 1976 cuando logra su real incorporación con su obra *El juego*, de gran éxito en el país y fuera de él. Luego seguirían sus más conocidas *Rosa de la noche* (1983), *El vendedor* (1988), *Esperando al italiano* (1989), *El regreso del Rey Lear* (1996), *Nosotros que nos quisimos tanto* (1999) y *Tania en cinco movimientos* (2000), desplegando una temática cotidiana, de mujeres de clase media de origen humilde, que aman, sufren, son engañadas y aún así siguen con su vida monótona y limitada, pero vitales y estimulantes.

El puente entre los años setenta y ochenta lo establece el teatro vanguardista de Marco Antonio Etedgui, normalmente en compañía del también dramaturgo Javier Vidal, ambos iniciados en sus tiempos de universitarios cuando forman el grupo Autoteatro y presentan *Alondra* (1979), una versión de la *Juana de Arco* de Anouilh. Intelectuales, bien formados, que aprovecharon bien la bonanza económica del país para viajar continuamente a Nueva York y ver

espectáculos de los que tomaron ideas para escandalizar, desafiar, criticar, jugar y entretener. Así, entre los años 1979 y 1981, inician sus primeros eventos denominados «conductas científicas», entre la que se encontraba *Dial-a-poem* ('Poema por teléfono'), *performance* en que ellos mismos eran autores, directores y performistas, luego vendrían *Gritos y Arteología* (1980), ésta en relación con el arte y la sociedad. En suma, su obra se centraba en tres factores fundamentales: ceremonia, rito y carnavalización, periplo que terminaría fatalmente en 1981 con su deceso en escena, producto de un accidente. Vidal, por su parte, continuó su carrera en los años ochenta con obras de contenido histórico y cotidiano como *Señora presentada* (1985), *Su novela romántica en el aire y dos más* (1989) y *La hora del lobo* (1990).

Se debe destacar que muchos de los nuevos dramaturgos que aparecen tuvieron su formación en escuelas especializadas, bien fueran los talleres del Centro Rómulo Gallegos, la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (creada en 1978), los famosos premios anuales que otorgaba El Nuevo Grupo, entre los cuales se han contado Peña, Lameda, Jáuregui, Fuenmayor, Torrence, Caballero, Sánchez, Chesney, Quiaragua, Palencia y Cavallo.

No obstante, la crítica que denominó a estos años como la «década solemne», luego del delirio experimental anterior; y que buscó un reacomodo y nuevas vías, ha considerado que su actividad aunque se profesionalizó más, resultó ser una búsqueda de estrellato e improvisaciones sin haber asumido la experiencia anterior; discutible y un tanto fría, vista desde una perspectiva del tiempo actual (Azparren, 1980, p. C-30).

Los festivales internacionales de teatro de Caracas (FITC) también contribuyeron a fortalecer la actividad teatral y a darle mayor profundidad a sus propuestas tanto dramatúrgicas como de dirección escénica. Un recuento preliminar de los seis principales festivales (1973-1983) deja saldos muy provechosos que explican sus aportes a la actividad nacional. En ellos la mitad de sus presentaciones correspondió a lo que se denomina nuevas tendencias, un 15% de teatro infantil y sólo un 8% de drama de texto, ausentes estuvieron los melodramas y el *agit prop*. Iniciándose apenas con 9 obras internacionales y 13 nacionales, luego se estabilizó entre 24 y 34 extranjeras y entre 13 y 15 nacionales (incluyendo el infantil), lo que da una imagen de su alcance y crecimiento. Tal vez, lo que más pudo impactar en la actividad nacional fueron sus encuentros con grandes figuras del teatro mundial, entre los que se podrían mencionar, entre otros, a M. Escudero, A. del Cioppo, J. Monleón, F. Arrabal, G. Gambaro, A. Guarnieri, S. García, E. Barba, P. Schumann, el Berliner Ensemble, L. Kemp, L. Valdez, P. Brook, A. Filho, E. Buenaventura, J. Chaikin, A. Gala, A. Miller, K. Ono y A. Boal.

### **El círculo de dramaturgos**

En los años ochenta surge, tal vez, el grupo más numeroso de dramaturgos del siglo, ampliando el abanico de temas, estilos y contenidos del teatro como nunca se pudo ver anteriormente, razón por la cual se le llamó la «generación emergente». En relación con este hecho, es oportuno referirse a dos hechos importantes y vinculados. Estos son la creación del Círculo de Dramaturgos (1981-1982) y la promoción por éste del VI Festival Nacional de Teatro.

El Círculo surgió como un anhelo largamente postergado por los dramaturgos venezolanos de las nuevas generaciones. Atendiendo a esta aspiración, Santana lideró junto a Núñez y Romero este movimiento, que aglutinó prácticamente a todos los dramaturgos de los años ochenta. El Círculo se organizó, y fijó como objetivos propender a un desarrollo integral de la dramaturgia nacional, y entre sus actividades destacaron la lectura de obras, la realización de talleres para la formación de escritores y la organización de eventos para difundir sus obras. Entre estos últimos se cuentan la organización del sexto y séptimo Festival Nacional de Teatro, el primer Congreso Nacional de Dramaturgia (1990) y el proyecto de teatro infantil «Todos por uno» (1991-92) para el montaje de obras intercambiando directores de los diferentes grupos infantiles y la obtención de una sala para presentar sus obras (la que hoy ocupa Gustavo Ott con su grupo Texto Teatro, surgido del mismo Círculo).

EIVI Festival fue organizado por el Círculo y por esta razón se puede decir que fue dedicado a los jóvenes o autores debutantes con el fin de promover la nueva dramaturgia, lo que también se quiso hacer extensivo a directores y grupos sin contar con una estructura adecuada, aspecto que fue ampliamente comentado y reprochado por la crítica. En total, fueron presentadas (y publicadas) las obras de 32 dramaturgos, 25 jóvenes o nuevos, y 7 pertenecientes a décadas anteriores. Todos ellos han llenado la escena de las décadas siguientes, aunque por los problemas económicos de los años noventa muchos de ellos sólo han podido publicar sus piezas.

Entre estos se puede mencionar a Luis E. Borges, quien con sus obras *John Palmer* (1981) y *Final de viaje* (1983) entra en la escena nacional; igual ocurre con Ethel Dahbar, cuya obra completa permanece sin publicar y que sólo cuenta con algunas puestas en escena: *Martí, la palabra* (1981), *Casta diva* (1984), *¿Quién lo soñó?*, *Cuentos de brujas* (1987) y *Argumentos para el sueño* (1988); Pilar Romero, con su versión del cuento de Gallegos *El pasajero del último tren*, *Ramón Terra Nostra* (1980?) y *Con la mano izquierda* (1992); Ibsen Martínez, quien al debutar con *Humboldt y Bompland taxidermistas* (1981) mostró su potencial como dramaturgo, a la que seguirían *La hora de Texaco* y *LSD* (1983), que ahondan en la problemática del petróleo. Igualmente surge Carlos Sánchez D., quien ya había publicado en los años setenta, cuando hacía teatro en las barriadas caraqueñas, *Sorga, ciudad capital* (1978), *El pacto* (1979), y ahora aparecen entre otras, *Superpayaso* (1980), *Zalamera* (1983), *Purísima* (1990), *¿Cuánto vale el chou?* (1994), *Paisito* (1996), *Transformitos* (1996), *Como boca e'lobo* (1997-98) y *Su excelencia, Ottelo-Páez* (2000).

En 1981 se da a conocer como dramaturgo el destacado director Ugo Ulive con *Prueba de fuego*, que con sencillez y sólida estructura dramática explora la realidad política de los años de la lucha política clandestina, los años sesenta, a la que seguirían *Reynaldo* (1985), *Baile de máscaras* (1985), *El dorado y el amor* (1986) y *Mefistófeles con sotana* (1986), todas con sentido conceptual comprometido y estilo muy pulido; Gustavo Ott, con sus comedias *Los peces crecen con la luna* (1982), *El siglo de las luces* (1986), *Pavlov: dos segundos antes del crimen* (1986), *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989), su gran éxito *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Gorditas* (1993), *Comegato* (1996), *Miss* (1999), *Bandolero y malasangre* (2000) o *Tu ternura Molotov* (2002) se ha presentado no sólo en Caracas sino también en Madrid y Londres; Xiomara Moreno surge con *Gárgolas* (1983), *Obituario* (1984), *Geranio* (1988), *Perlita blanca como sortija* (1992), *Último* (1992), *Gertrudes* (1993) y *Arrecife* (1994), algunas infantiles, obras en general con sentido onírico; Inés Muñoz, quien surge en 1981 con *Delirio en azul*, a la que seguirían



*Las cuentas de tu rosario* (1982), *Estados circulares* (1983), *Violáceo* (1983), *Te devuelvo el tango* (1984), *Cuatro paredes* (1985), *El unicornio* (1986), *Satélite y no visión* (1990), *Color naranja* (1992) y *La visita* en 1993 (Pino, 1994).

Más hacia la mitad del decenio surgirían Luis Chesney, quien ya venía escribiendo desde 1981 con *Hoy jugamos a las sorpresas* (1981); luego seguirían *Maribel un amanecer* (1983), que lo da a conocer, *La guerra de las galaxias* (infantil, 1988), *El homenaje* (1984), *América-América* (1986), *Niu-York, Niu-York* (1993), muy exitosa, *Una historia del Cantón de Río negro* (1994), *La agonía de los dioses* (1992), *Encuentro en Caracas* (1992), *Esclavo y amo* (2001), sobre el petróleo, *Altazor* (2004) y *Nené* (2004), sobre Pablo Neruda, en general todas con contenido social e ideológico, especialmente referidas a la crisis del país, algunas de las cuales se han estrenado en Inglaterra, Alemania y otros países.

Juan Carlos Gené, quien impactó con *Golpes a mi puerta* (1984), de una inestimable estructura dramática, toca el álgido tema de los desaparecidos políticos en Argentina siguiendo el mito de Antígona, a la que seguirían *Memorial del cordero* (1985), *Ulf* (1988), *Cuerpo presente* (1990) y *Retorno a Corallina* (1992), en todas mostrando su compromiso político y humano. Thaís Ermíny publicó en 1984 *La tercera mujer* y *Whisky y cocaína*, luego se le conocen *La cárcel, La tercera mujer, En un desván olvidado* (1991), *Chismes nocturnos* (1995) y *La decisión* (inédita).

José Simón Escalona, creador y director del grupo Theja (1974), reminiscencia similar a la de El Nuevo Grupo, con sus compañeros Xiomara Moreno y Javier Vidal, comienza a escribir luego de años como director, y lo hace especialmente sobre temas femeninos, como su trilogía *Calígula, Salomé y Marylin* en 1982, luego *Cuatro esquinas* (1983), *Señoras* (1984), *Jav y Job* (1986), *Padre e hijo* (1989), *Todo corazón* (1995) y *A María Queras todas la llaman Mary* (1999), todas con fuertes problemas existenciales y rasgos psicológicos en torno al amor.

Johny Galowski se inicia en 1984 con la pieza *El vuelo*, a la que siguen *Concierto para tres silencios* (1988), *Taquilla por palabras no dichas* (1990), *Hombre* (1990), *Los puentes rotos* (1993), *Más allá de la vida* (1993) y *Habitantes del fin de los tiempos* (1996), en las que desarrolla interesantes propuestas sobre el silencio, las relaciones amorosas y perversas, la psicología y el sida. Ibrahim Guerra surge con una propuesta popular en 1982, *A 2,50 la cuba libre*, a la que se agregarían *La última noche de Fedora*, *El día de visita*, *La última cena* y *Bella para siempre*, todas de una temática similar, popular, temas cotidianos y una mirada compasiva hacia las mujeres.

Theotiste Galleos es una dramaturga muy poco conocida que surge en 1986 con *Bordado a mano*, a cuya obra siguen *La zaga* (1988) y *Almendra* (1991), en donde se producen juegos con el tiempo y con personajes ausentes. Óscar Garaycochea, quien irrumpe en el teatro en 1987 con diecisiete obras, muchas de las cuales premiadas y pocas puestas en escena, destaca con *Hollywood* (1988), *Mujeres dulces* (1988), *¡Sálvese quien pueda!* (1988), *Fama de mujer fatal* (1988), *Lágrimas* (1985), *Prohibido* (1986) y *Fuego* (1990). Alicia Álamo, con una obra prácticamente desconocida, cuenta con *Juan de la noche* (1983), *América y yo* (1984), *La sombra de los Montea-gudo* (1987/88), *Las muchachas de Cantaurus* (1988), *Primer round* (1988) y *Después de la consulta* (1994); en su obra abunda la temática religiosa católica, recrea temas históricos y con estructuras dramáticas coherentes.

En estos años también surge la figura de Néstor Caballero, quien gana el concurso de El Nuevo Grupo con su pieza *El rey de los aragatos* (1978), a la que seguirían *La última actuación*

de Sara Bernhardt, *Con una pequeña ayuda de mis amigos* (1983, premio ITI, presentada en el VI Festival Nacional de Teatro), *Algo llueve sobre Nina Haga*, *Chocolat Gourmet*, *La semana de la patria*, *Malandranzas* (1999), *Desiertos del paraíso* (1991), y varias más que completan un amplio ciclo prolífico de un autor que ha tocado variados temas (la historia nacional, los jóvenes, monólogos), hasta fines de los años noventa, dedicado al problema de la marginación social, con una estética más bien modernista.

Un último grupo de dramaturgos reúne a Miguel A. Ortega, quien en 1983 se da a conocer con *Un hombre en la madrugada*, a la que seguirían *Un viejo marqués* (1990) y *El país del olvido recordado* (1988); Laly Armenagual, que cuenta con veintiuna obras, pocas puestas en escena o editadas, entre sus producciones destacan *Érase una vez* (infantil, 1982), *Las marianas* (1984), *Aló, aló... ¿quieren chocolate?* (1985), *Quisieramos decir...* (1986), *Espejos y patacos* (1987), *Arco de tiempo* (1988), *Puntos suspensivos* (1990), *Vea y cruce* (1991) y *Nacimiento jodiente* (1992); y Héctor Castro, cuya obra *Concierto para panas burdos* (1986) le dio a conocer, y a la cual seguirían varias obras más.

Quedan aún algunos autores, que con obras poco conocidas y difícil de ubicar, merecen ser destacados, como Omar Quiragua, con *Escribe una obra para mí* (1983), Julio Jáuregui, con *Reina de bastos* (1983) y *Una espada* (1986), Alberto Rowinski, con *Reunión en familia* (1983), José Figueras, quien cuenta con más de cinco obras llevadas a escena en centros comunitarios, y los dramaturgos infantiles Juan Carlos Neves, Armando Carías y Alejandro Mutis.

Como puede verse, los años ochenta produjeron una amplia gama de autores y temas, demostrando que estaban muy vivos y que producían, y que continuaron el esplendor afluente de la anterior década. Rodríguez (1991, p. 59) ha expresado que esta década mostró la madurez del teatro venezolano, en lo cual no deja de tener razón al observar sus propuestas. Se siguió escribiendo, mucho y bien, y una gran oleada de dramaturgos transitan como nunca por las puertas abiertas en décadas anteriores.

Mas, también se produjo el cierre de El Nuevo Grupo, que tras dos décadas de hacer teatro de texto, tanto por razones de financiamiento como por una baja en su taquilla, la que según Ortiz (1989) llegó en 1983 a presentar tan sólo 112 funciones con unos 8 mil espectadores (Cuerpo 4, p. 95). En 1984 surgió la Compañía Nacional de Teatro (CNT) con el objeto de apoyar la actividad del teatro venezolano, promover a los nuevos valores y formar un repertorio con las mejores obras nacionales. En esta etapa la CNT tuvo una pujante actividad, aunque orientada al público popular del Oeste de Caracas, que la crítica denominó «tendencia populista», que la alejaba de sus objetivos. El Grupo Actoral 80 (GA-80) tuvo una importante labor, destacando las producciones de Gené, su director. El Taller Experimental de Teatro, bajo la dirección de Francisco Salazar, de relevo por E. Gil, tuvo trabajo produciendo a los clásicos, y La Sociedad Dramática de Maracaibo fue considerada la mejor agrupación regional, especialmente con su montaje de *Traje de etiqueta*, de César Chirinos, dirigida por Enrique León, obra original, creativa y crítica de la cultura popular local.

También se debería destacar en esta década el apoyo que tuvo el teatro de muchos autores que llegaron huyendo de las dictaduras del sur del continente, como los hermanos Duvauchelle y Orietta Escamez, que con su Compañía de los Cuatro (de Chile) realizaron una encomiable actividad, así como también Gené, junto a su Grupo Actoral 80, Jorge Goldenberg y Óscar Garaycochea, de Argentina, Ugo Ulive, de Uruguay, y otros que dejaron significativas obras.

También es difícil hacer el recuento del numeroso teatro popular, de las barriadas y de la calle que irrumpe en estos años tanto en la capital como en la provincia, así como el teatro infantil, ya ampliamente consolidado, con muchos autores reconocidos: baste con nombrar a Morelba Domínguez y Armando Carías, del grupo El Chichón, Juan Carlos Neves o Juan Carlos Azuaje, de Teatrela, formado en esta década.

### **La novísima generación de los años noventa**

Durante esta década ya se percibe en el país una fuerte crisis económica que afecta a todas las áreas de la vida. Los cambios que van ocurriendo sólo logran aminorar levemente esta situación y su repercusión en el teatro es muy visible. En términos generales, surge un grupo de autores independientes en cuyas obras se observan estos rasgos del contexto y la forma cómo se enfrenta, y otro muy particular alrededor del grupo Rajatabla y su director, Giménez, como fue el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT).

Entre los autores independientes se encuentran Ana Teresa Sosa, Francisco Vitoria, Fausto Verdial, Blanca Sánchez y Mónica Montañés. Sosa irrumpe con obras con personajes marginales y de fuerte violencia, como son *Dirigido a Eva* (1988), *Maldita de todos* (1991), *Corazón de fuego* (1991), *Con los demonios adentro* (1994, premio CONAC), y *Violento* (1999). Francisco Vitoria, con sus obras *Las amistades del morocho* (1984), recuerdo de una parrilla en comedia tragicómica, y *Los samanes*; Fausto Verdial (1933-1996) fue por un camino distinto, actor favorito de Cabrujas, de guionista de televisión pasó a escribir sus experiencias como emigrante español, que se inicia con el éxito *Los hombros de América* (1991), que siguió con *Todos los hombres son mortales* (1993), *Y las mujeres también* (1994), *Que me llamen loca* (1995), para algunos críticos uno de los mejores de esa temporada, todas éstas publicadas —dejó terminada *Amor loco* (1996)—, todas con ambientes alegres, críticas pero no con profundidad, irónico, tratando temas cotidianos, y de amplia palabra; Blanca Sánchez, también directora, quien tiene dos obras publicadas en 1997, *El escaparate* y *La boutique*, además de cinco escritas, *Soufflé de queso* (1985), *La colmena dorada* (1995), *La jugada net-escape* (1997), *Ay, amor, ya no me quieers tanto* (1998) y *Esta tierra de gracia* (1999); y Mónica Montañés, que llega al éxito con el asombro y escándalo de su primera obra, *El aplauso va por dentro* (1996), que cuenta las vicisitudes de la vida de una cuarentona, profesional divorciada, que mientras asiste a una sesión en su gimnasio expresa su necesidad de amor masculino, y luego presentaría *Sin voz* (1998).

### **El Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT)**

En 1986, y luego de haberse creado el Taller Nacional de Teatro (TNT), se realizó el primer Festival de Directores para el Nuevo Teatro, auspiciado personalmente por Carlos Giménez, director del grupo Rajatabla. Bajo el lema de «A inventar y descubrir paisajes», se presentaron

obras con adaptaciones de textos de Borges, García Lorca, García Márquez, Rulfo, Valle-Inclán, Alberti, Arrabal, Gambaro y Pirandello, que presentaron en la escena nacional a un nuevo grupo de dramaturgos que se había estado preparando bajo la égida personal de Jiménez. Los primeros que se incorporaron a este movimiento fueron Elio Palencia, Savino Salvatto, Carmelo Castro, Marieta Petroni, César Sierra, Alejandro Reig y Daniel Uribe. El éxito del evento avaló estas propuestas, también calificadas de nuevas.

En 1988 tuvo lugar el segundo festival de esta índole. Esta vez la convocatoria fue abierta y entró un segundo grupo de jóvenes dramaturgos, entre los que se encontraban César Rojas, Marcos Purroy y Rubén Darío Gil, Carmen Rondón y Wilfredo Marjal. Para el futuro se puede decir que, en definitiva, Rojas, Purroy, Gil, Palencia y Uribe (del primer grupo), se constituyeron en los pilares del CDNT. De entre los jóvenes directores que acompañaron a estos grupos se encontraban Indira Páez, Marval y Romano Rodríguez —que luego continuaría de forma independiente como dramaturgo—. Con estos eventos el centro se consolidó como institución, aunque siempre dependiente de Rajatabla.

El impacto de estas propuestas fue fuerte, cosa que hizo que otros dramaturgos de generaciones anteriores se les unieran para aunar esfuerzos para formar nuevos escritores. Además, este vuelo también dio pie para que se formara el grupo nacional de Taller Nacional Juvenil (TNJ), que el gobierno lo sumiría a través del ministro José A. Abreu, igual que su exitoso proyecto de las orquestas juveniles. Ambos, el CDNT y el TNJ, promovieron entonces un proyecto conjunto, URBE, con el objeto de explorar la problemática individual y social de la urbe. URBE, en la práctica, consistió en la producción en 1990 de dos obras de teatro: *Anatomía de un viaje*, de Purroy, y *Habitación independiente para un hombre solo*, de Palencia, ambas centradas en el problema del sida, que siempre fue su preocupación. El tercer evento también fue libre, aunque enmarcado en la propuesta de la idea *underground*, pero por falta de presupuesto y diferencias de opinión con Rajatabla fue suspendido.

Esto dio paso a la segunda etapa del CDNT, la de independizarse, para lo cual se toma una sala de la Universidad Central de Venezuela en desuso, en donde constituyen la sala María Teresa Castillo, en honor a la presidenta del Ateneo de Caracas y patrona del teatro. La apertura de este proyecto permitió el montaje de *Las puntas del triángulo* y la preparación de *El regreso*, de Rojas. Además, se creó la Fundación Vida por la Vida, en apoyo a los enfermos de sida dentro del mismo centro, y para cuyo financiamiento se hicieron *shows*, *performances* y desfiles de moda. En lo teatral, se crea el proyecto «Desde la palabra», adaptando obras literarias al teatro, entre las cuales se contaron *Luvina*, de Uribe, sobre un cuento de Rulfo; *Canaima*, de Gil, sobre la novela de Gallegos; Rojas trabajó sobre Neruda, Picasso y Casals en una obra que se llamó *Pablo*; y Purroy hizo una obra sobre Carpentier.

Luego harían el proyecto «Underground moda», de gran éxito en la ciudad, y «Caracas out by Shakespeare», evento apoyado en diferentes obras de este dramaturgo que versionaron. Cabe destacar que en esta presentación también participó el montaje de la obra *Fango negro, teatro en el autobús*, de Núñez, dirigida por Uribe, en una novedosa presentación que se desarrolla en el recorrido de un autobús que al parar en distintos sitios se incorporan nuevas intrigas, recorrido que no sólo se hizo en el país, sino también en varios países del continente.

Siguiendo estas experiencias, decidieron abrir un espacio con fines de obtención de fondos para su mantenimiento. Así surge El Basurero, antro postmoderno, al estilo de gran ciudad, lugar de libre albedrío y de emociones fuertes, en donde se juntaron jóvenes bien, marginales, estrellas de la televisión y matones armados de barrios. El éxito de este evento sirvió para otras producciones independientes de estos dramaturgos. A fines de 1994, y luego de un temporal tropical, la sala del CDNT se derrumbó y los dueños del terreno lo recuperaron, con lo que esta experiencia formalmente se cerraba. Sus integrantes continuaron escribiendo teatro, ahora separados y en forma independiente uno de otro (Silva, 2002).

En este mismo contexto de discontinuidad que se viene observando aparece un grupo de artistas, a quienes Morella Alvarado (2004) considera como trasgresores, vale decir, productor de ruptura y que permite el paso de una situación a otra, manteniendo su dinamismo y vida. Este término también ha sido acuñado por Sussana Rotker (cit. por Alvarado), quien lo refiere más bien a «un rebelde que se ha atrevido a mostrarse, que quiebra las reglas, que se aparta para buscar caminos propios» (p. 13), pero ésta no generará posicionamientos estables. Lo relevante en este encadenamiento de cambios es que se genera un lenguaje teatral que coloca guías de cambio y transformación estética. En este sentido, como señala Alvarado, la estética de la trasgresión incluye a aquellas modalidades de expresión dramática «que poseen como principio constitutivo el descentramiento, la ruptura o la transformación en relación con el sistema imperante» (*ibidem*).

En Venezuela se pueden mencionar como trasgresores artísticos de esta época en primer lugar a Marco Antonio Etedgui, pionero de los *performances*, ya revisado; y a agrupaciones como Dramo (Dramaturgia y Movimiento) en danza; los grupos de teatro Del Contrajuego, por su reutilización de espacios teatrales, y La Bacante, por sus formas de interpretación; Danza-T y Merisol, en Mérida, por sus apropiamientos urbanos; y a Nelson Garrido con sus fotografías escenificadas.

Uno de los dramaturgos que llega justo en el límite de los años noventa es José Miguel Vivas. En esa fecha sus obras han sido puestas en escena y algunas publicadas. Su temática, frecuentemente fragmentaria, tiende directamente a cuestionar los cánones en uso del teatro tradicional. Su primera obra ha sido *Pequeños disturbios* (1994, premio Fundarte), que incluye las piezas cortas *Dúo*, *De muerte nutrido sin espanto*, *Bla Bla Bla Blas Vlas*, *Duz*, *En tus ojeras se ven las palmeras borrachas de sol* y *El corazón ofensivo de Chicago*; luego vendrían *Tarde en la noche, temprano en la mañana* (1999), presentada en el Proyecto Sonrisa de Gato, del mismo año y producida por un colectivo de autores dirigidos por Orlando Arocha, sobre una temática relativa a un piloto recién graduado que abandona a su gato y debe explicárselo, en la cual se abordan temas como la renuncia a Dios, la familia, la pareja, las utopías y otras similares que vuelcan pasiones por un felino (*ibidem*); a partir del nuevo siglo vendrían *Gelatina vil* (2001), *La luna en tu ventana* y *Diversos y perversos*, una de cuyas partes se denomina *Gil y Duarte* (2002), y *Aquellos, nosotros* (2004).

Otro dramaturgo de esta naturaleza, nacido en Caracas, pero que ha brillado fuera, es Moisés Kaufman (1964), quien se instaló en Nueva York en los años ochenta para estudiar dirección teatral, se dio a conocer en los años noventa cuando escribe *El proceso a Oscar Wilde*<sup>1</sup> y *El proyecto Laramie*, difundidos en los circuitos de Off Broadway, en todos los cuales se desvela la temática homosexual y travesti.



*Grupo Contrajuego. Último piso en Babilonia, de Xiomara Moreno (2001).*

### *Palabras finales*

Esta revisión del teatro venezolano desde la década de los años sesenta como antecedente referencial, y desde la de los años setenta hasta fines del siglo, como estudio más específico, llevaba consigo la intención de efectuar una presentación con una nueva mirada, crítica e institucional del teatro venezolano, tratando de poner en entredicho antiguas afirmaciones y reconocimientos que se han ido instaurando como verdades por los medios de comunicación, por lo cual se ha documentado en detalle la producción de muchos dramaturgos relevantes que han ampliado el espectro temático, de formas e incluso de teorías, construídas al amparo de su propia práctica teatral.

Esto redundo en dar mayor riqueza dramática al teatro latinoamericano por parte de este rico acervo que constituye Venezuela. Igualmente, esta poética no hace sino abrir la dramaturgia nacional para conocer su propia experiencia cultural, diversa, plural y con propuestas muy coherentes con la época en que le ha correspondido actuar. Esto muestra, sin duda, la heterogeneidad y la complejidad implícita en su estudio, muchas de cuyas obras apenas son conocidas y

otras han sido oscurecidas por la preferencia de los estereotipos de la tradición, y que ya en esta época parece claro que tienen poco para proponer.

El inicio de este recorrido por el teatro moderno venezolano comenzó con el evento político del derrocamiento de la dictadura en 1958, lo cual introdujo a Venezuela en un ambiente de libertad y democracia como no había experimentado en todo el siglo xx. En medio de la volatilidad política de aquellos tiempos, el país emprendió un loable camino para abrir nuevos espacios sociales, económicos y culturales para su sociedad, incluyendo al teatro, que se moderniza. Implícito estaba el rechazo a todos aquellos abusos, censuras, autócratas y represión sufridos durante los últimos diez años de aquella época.

Sin embargo, como toda obra humana, la democracia es imperfecta y esta venezolana no fue una excepción. Nadie podría discutir que los ocho gobiernos que llevaron los destinos del país en estos años cometieron errores de diversa índole y gravedad e, indudablemente, mucha gente podría señalar con propiedad casos de abuso de poder y corrupción. A pesar de esto, con defectos y excepciones, durante esos cuarenta años existió un entendimiento para la coexistencia, el desarrollo y para aceptar la pluralidad de ideas, como se ha podido observar en esta muestra de su teatro que ahora se presenta.

Lamentablemente, la crisis general, acumulada, que se creó en este tiempo no pudo ser resuelta por aquellos factores del poder, tal vez la más grave de sus fallas, y esto condujo a una vorágine política que se inaugura a partir de 1998, coincidiendo con la última sección de esta reseña, la que tiende a empañar este recuerdo de lo que ha sido la democracia, la cultura y el teatro venezolanos contemporáneos. Esto ha significado una gran pérdida de cosas preciadas, entre ellas el teatro, con su frágil estructura institucional y la invalorable libertad de creación. Este fracaso es magno y con ello, ciertamente, se cerrará este ciclo y se producirá un cambio que traerá un nuevo amanecer. Entonces, el teatro venezolano superará este delirio y reencontrará su camino de paz, prosperidad y alto nivel alcanzado con tanto esfuerzo durante todo un siglo.

Desde una perspectiva más centrada en lo teatral, cabe preguntarse cómo se podrían explicar los cambios reseñados, discontinuidades o rupturas, que se observan pero que no se entienden bien. En este sentido, luce evidente que en esta descripción aparecen distintos movimientos o tendencias que requieren un mayor examen. Por ejemplo, se aprecia un grupo emergente casi en pugna con otros autores más tradicionales del denominado «teatro de arte» e, incluso, del «teatro social» o «político» que se venía gestando desde los años sesenta. Lo importante, como señala Osvaldo Pellettieri (2004), es reconocer su propia dinámica y peculiaridades (p. 33).

Esto significó, precisamente, que se abría un espacio para los autores emergentes que surgirían a partir de estos mismos años ochenta. Siguiendo el pensamiento culturalista de Raymond Williams (1977, p. 122) sobre la evolución de las culturas y productos artísticos en relación con su aceptación en una complejidad social contemporánea, se pueden observar la convivencia de diferentes movimientos con diversos grados de progresión, creándose así múltiples espacios para su desarrollo. Igualmente, el concepto de emergente, vale decir, que surge exponiendo nuevos significados y valores, así como proponiendo nuevas prácticas; en el teatro de este último trienio del siglo xx se antepone al movimiento renovador de los años sesenta, seguido por el de los años setenta, que bien podrían denominarse ambos ahora «el viejo sistema», también moderno y acrítico, que se bate en retirada, con sus estilos o elementos del pasado y con gran dependencia del intertexto europeo.

Este rico movimiento en su tiempo pasado, ahora se transforma en la categoría que Williams denomina residual, aun cuando pueda mantenerse por un tiempo más activo en el proceso cultural nacional, antes de desvanecerse. Dada la lenta renovación que se observa en este teatro y el eclipse de los antiguos y reconocidos como notables dramaturgos, su reemplazo es evidentemente impreciso. Además, por las mismas razones antes expresadas, los autores otoñales son los más conocidos, reconocidos, premiados, valorados por el público, por muchos críticos que tienen planteamientos estéticos similares de privilegiar un «teatro de arte», y por esto muy estimados por la cultura oficial, aunque el régimen de turno vaya cada vez maltratando más a la cultura y al teatro.

A su vez, Pellettieri ha expresado, actualizando los conceptos de Williams y acercándolos a Latinoamérica, que dentro del teatro emergente coexistirían tres tendencias bien diferenciadas: 1) la de la parodia y cuestionamiento, cuyo fin es polemizar con la modernidad del viejo sistema de los años sesenta; 2) la de resemantización de lo finisecular o neosainete, que se plantea una búsqueda de la identidad, como ha ocurrido en los autores de los años sesenta y setenta, y que han tenido un punto de vista estético; y 3) la de la resistencia, que ya sería como la introducción de la postmodernidad en el escenario nacional (p. 34).

Al llegar a los años ochenta, en el teatro venezolano se comienza a notar un desfase estético significativo. Ya parece evidente el agotamiento o desgaste del sistema que fuera emergente en 1958, el cual a mitad de los años ochenta deja sentir su debilidad con la aparición de textos otoñales. Igualmente, los autores de los años setenta al llegar ya los años noventa comenzaron a presentar sus obras epigonales.

La categoría dominante en los años ochenta, sin considerar el factor de la recepción, sino realzando la diversidad de tendencias existentes, pasa a ser la de los emergentes, incluyendo a los transgresores, los que pudieran convertirse en hegemónicas, dependiendo del contexto cultural nacional imperante. En el caso de las obras-autores transgresoras, éstas en teoría son una resistencia a la cultura oficial y al teatro tradicional, y que sin ser radical surgen de sus mismas bases pero contrariando sus modelos.

Pero, tal y como se ha visto en el párrafo anterior, la tarea de todo el teatro emergente, sea el de cuestionamiento, parodia o resistencia, es la de superar aquellas desventajas y tropiezos concretos que son obstáculos que el sistema cultural oficial, sea del signo que sea, impone para impedirles sobresalir y tener una posición más ventajosa. Por esta misma razón, su desarrollo, como expresa Pellettieri será en forma diversa, amplia y difícil de aprehender y estudiar, al menos en este ínterin de posicionamiento.

Lo que interesa explicar realmente es que los movimientos emergentes se diferencian netamente de los residuales, aun cuando existan en estos todavía elementos de los anteriores, bien sea como derivaciones o adaptaciones bajo la forma de preemergentes, lo cual explica la dinámica protagónica del teatro en la sociedad y sus efectos en el desarrollo del país.

En el caso del teatro venezolano emergente que ahora se estudia, parece más o menos claro, y con las reservas que merecen sus particularidades, que el teatro a partir de los años ochenta se presenta con temáticas, técnicas, búsquedas y propuestas como son las obras y autores revisados del aquí denominado Círculo de Dramaturgos e incluso del Centro de Directores del Nuevo Teatro (CDNT), en algunos de los cuales ya es posible intuir que surgen inter-



textos postmodernos. Éste es un cambio no desdeñable que amerita mayor estudio de las textualidades modernas que ahora se alejan y que amplía el rango de expresiones dramáticas venezolanas a límites no conocidos ni pensados hasta ahora.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Morella. «José Miguel Vivas: paradigma de trasgresión en el teatro venezolano», ponencia presentada en las V Jornadas de Investigación Humanística y Educativas. Caracas: 1-3 de diciembre de 2004 (copia facilitada por la autora).
- ARREDONDO, Belkis. «Elizabeth Schön o El intervalo del acróbata», ensayo para la cátedra *Proceso a la dramaturgia venezolana*. Maestría de Literatura venezolana. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1997.
- AZPARREN G., Leonardo. *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fac. Humanidades, Com. de Estudios de postgrado, 2002.
- . «¿Habrá teatro mañana?». *El Nacional*, 20 de febrero de 1980, p. C-30.
- CHESNEY LAWRENCE, Luis. Entrevista personal con José A. Rial, 15-06-03.
- CHOCRÓN, Isaac. «Prólogo» a *Teatro venezolano*, tomo I. Caracas: Monte Ávila, 1981.
- . *Tres fechas claves del teatro contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Fundarte, 1978.
- FEO CALCAÑO, Guillermo. «Quince años de teatro». *El Nacional*, 3 de agosto de 1958, p. 94-95.
- . Sin título. *El Nacional*, 17 de julio de 1955.
- FILOTOV R., Igor. *El teatro y los medios impresos en Caracas entre 1948 y 1958*. Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social, 1984 (trabajo de grado).
- GALINDO, Dunia. *Cartelera teatral caraqueña, 1958-1983*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes, 1989 (tesis de grado).
- Programa del I Festival Nacional de Teatro. Caracas: Ediciones Pro-Venezuela y Ateneo de Caracas, 1959.
- IZAGUIRRE, Enrique. «La nueva dramaturgia venezolana. Formación y proceso entre los años 1970-1990». En BARRIOS, A. L.; MANNARINO, C. e IZAGUIRRE, E. *Dramaturgia venezolana de siglo XX*. Caracas: Ediciones ITI-UNESCO, 1997.
- KING, Marita. *Román Chalbaud, poesía magia y revolución*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- LEANDRO, M. Carolina. *Compilación de teatro en Caracas (1984-1993)*. Caracas: UCV, Escuela de Artes, 1998 (tesis de grado).
- LISCANO, Juan. «Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años», en: VELÁSQUEZ, Ramón J. (et al.). *Venezuela moderna. 1926-1976*. Caracas: Fundación E. Mendoza, 1976.
- MÁRQUEZ, Carlos. *Juana Sujo. Impulsora del teatro venezolano*. Caracas: Fundarte, 1996.
- MONASTERIOS, Rubén. *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1990 (2a. edición).
- . *La miel y el veneno*. Carabobo: Dirección de Cultura Universitaria de Carabobo, 1971.
- OTERO SILVA, Miguel. *Tiempo de hablar*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983.
- ORSINI, Humberto. «El precipicio». *Revista Cultura Universitaria*, n. 42, 1952, p.76-91 y 141.

- ORTIZ, José R. «1980-2000, Recesión teatral». *El Nacional* 3, agosto de 1989, p. 95.
- PELLETTIERI, Osvaldo. «Nuevas tendencias en el teatro argentino». *ASSAIG DE TEATRE*, 43. Barcelona: AIET, septiembre de 2004.
- PERALES, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. México: Ed. Gaceta, 1989 (Escenología).
- PINO, Lorena. *La dramaturgia femenina venezolana. Siglos XIX y XX*. Caracas: Celcit, 1994 (2 volúmenes).
- PINTO, Gilberto. *Gómez Obregón y su época. El teatro venezolano de 1945 a 1955*. Caracas: Conac, 1999.
- RODRÍGUEZ B., Orlando. «A manera de introducción». En Centro de Documentación Teatral. *Teatro venezolano contemporáneo*. Antología. Madrid: FCE, 1991, p. 12-79.
- ROJAS UZCÁTEGUI, José y CARDOZO, Lubio. *Bibliografía del teatro venezolano*. Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, 1980.
- SILVA, José Francisco. «El Centro de directores para el nuevo teatro: de la bonanza que alienta al desparpajo que obnubila». Ensayo para la Cátedra de Teatro venezolano en Maestría en Teatro Latinoamericano. Univ. Central de Venezuela, 2002.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos M. «El teatro de los barrios en Venezuela» En Luzuriaga, G. *Popular Theater*, 1978, p. 349-362.
- . *13 autores del Nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1971.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. London: Oxford Univ. Press, 1977. También en Barcelona: Península, 1980.

## NOTA

I. De la redacció: Aquest text fou posat en escena al final del 2004 en versió catalana de Tàlmac Bel amb el títol *Actes indecents*. El dirigí Teresa Devant i el protagonitzà Josep Costa, al Teatre Artenbrut de Barcelona.