

---

## *Vida de creación*

---



---

*Señor Shakespeare, ¿qué lo trae por aquí?*

M A R T Í N H A H N



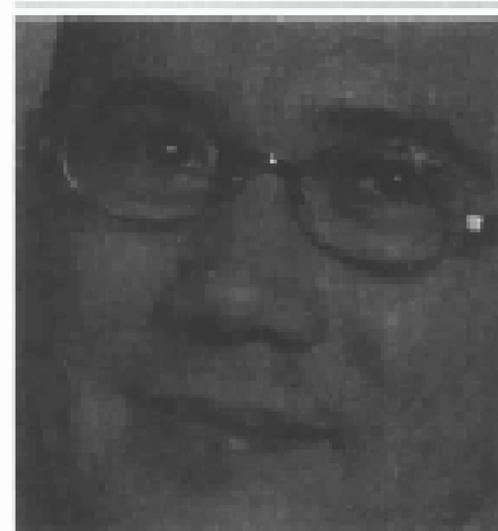
Barinas, 1964.  
Profesor de teatro latinoamericano.  
Crítico de teatro  
y escritor de televisión.

---

*Señor Shakespeare, ¿qué lo trae por aquí?*

---

NO SÉ SI LAS MADERAS del escenario del Teatro Nacional estén hechas de ciprés, árbol que según la Biblia es de naturaleza incorruptible y que, en plural, le da nombre a la esquina donde reposa este bello edificio, lo cierto es que cuando caminé por esas tablas sentí la emoción de estar encima de un escenario y en ese momento me pregunté: ¿De dónde proviene esa cosquillita que le da a todo el mundo cuando camina por las tablas de un teatro? Siempre se siente un palpitar de corazón aunque esté vacío y es más angustiante si está repleto de público. En ese momento me di cuenta que tenía que ver con el piso de madera. No es un piso firme, es falso, pero a los ojos del público parece de verdad como todas las vidas que allí se habían dado hasta ahora. Ese piso había sido un balcón en Verona, un palacio en Dinamarca, una isla tempestuosa, la casa de Bernarda Alba y... ella caminó por este piso, donde antes había estado Blanche Du Bois, Cleopatra, y hasta Ricardo III ofreciendo su reino por un caballo. De pronto escuché un ruido, alguien estaba tras las patas laterales del escenario. Un hombre de edad madura con la nariz un tanto enrojecida como quien tiene catarro, una barriga media, calvo con una corona de cabello hasta los hombros y un traje negro, isabelino por eso del cuello con encajes. Se me parecía a alguien, pero de momento, y era lo más natural de pensar, creí que se trataba de un actor. Fue cuando me di cuenta que no había nadie más que el guardia que me había dejado entrar y yo. Los teatros están llenos de fantasmas, pensé. Con tantos personajes que viven allí, alguno se habrá quedado anclado. Exactamente así fue. Comencé a sentir un aire frío, me puse de pie y sentí que la brisa movía el telón. Como si luchara contra la fuerza del viento este individuo caminó hasta el medio del escenario y me dijo: *"Hubiese tenido yo los poderes de un dios ya habría sepultado el mar en la tierra antes de que ese noble barco fuese engullido con todo su cargamento de almas"* ¿Qué? No puede ser, me dije, es imposible. William Shakespeare, *La tempestad*, acto primero, escena dos. Me quedé congelado. Luego agregó: *"La horrible escena del naufragio, que tan profundamente te movió a piedad, yo, y los recursos de mi arte, con esmero tal la hemos diseñado..."* Aún no salía de mi asombro. ¿Shakespeare en un teatro en Venezuela? ¿Pero por qué no? Desde que comenzó a escribir han pasado más de cuatrocientos años y aún consigue trabajo en cualquier parte.



¿Pero qué hace en Venezuela? Fue cuando me dijo: “*Háblame, dime cualquier cosa o imagen aún grabada en tu memoria*” (*La tempestad*, Act. I, Esc. 2). No se me ocurría nada, pero sí sabía que no lo podía dejar ir así como así. Me miró y luego volteó como si el teatro estuviera repleto de gente: “*¡El mundo es un gran escenario y los hombres y mujeres simples comediantes! Y tienen marcados sus salidas y sus apariciones y en el tiempo en que se les asigna hacen muchos papeles...*” (*Como gustéis*, Act. II, Esc. 7, Jaques). Claro, era mi oportunidad y no la iba a despreciar. Antes de que diera un paso, le pregunté ¿Señor Shakespeare, qué sabe usted de teatro vene-

“*Dejad los halagos para el final*”

zolano? “*Nada*” (*El Rey Lear*, Act. 1, Esc. 1, Cordelia). Nada de nada, le respondí. Si quiere yo le puedo contar algo. Y volví a insistir, ¿Nada? “*Nada obtendrás de nada. Hablad de nuevo*”. (*El Rey Lear*, Act. I, Esc. 1, Lear).

Son muchas las cosas que quisiera decirle, pero poco el tiempo. ¿Cómo hago? “*Los cómicos nunca guardan secretos. Todo lo cuentan*” (*Hamlet*, Act. III, Esc. 2, Hamlet): El teatro venezolano del siglo veinte es... cómo diría... ¡Como un archipiélago! Un grupo de islas que están cerca, a veces se comunican, se intercambian sus habitantes, no siempre negocian entre ellas, se divierten, se burlan, se engañan, pero sobreviven mientras se relacionan, porque cada una por su lado sabe que no tiene recursos para sobrevivir y que cualquiera que insista en estar sola, se hunde. A principios de siglo estas islas estaban prácticamente desiertas, uno que otro barco español anclaba con alguna zarzuela, y comenzaron a sembrar un gusto incipiente por la actividad teatral. No fue hasta la dictadura del gomecismo, cuando retoñaron las primeras semillas para el desarrollo del teatro que no estuviera comprometido con el gusto sencillo y complaciente. Como le digo, en la primera mitad del siglo XX la actividad teatral no era constante, lo que se veía era un teatro romántico y melodramático, fácil de digerir para los lugareños.

“*No tengo muy sano el juicio, pero en la medida de mis posibilidades, te daré respuestas*” (*Hamlet*, Act. III, Esc. 2, Hamlet).

Trataré entonces de ser sencillo a modo de facilitar una visión general. Le decía que los primeros autores que establecieron las bases para un teatro contemporáneo fueron Rómulo Gallegos (1884-1969) retratando al pueblo venezolano bajo el Realismo Social, (*El motor*, 1910); Julio Planchart (1885-1948) con un estilo más sofisticado como la exageración del grotesco épico (*La república de Caín*, 1913-1915) y Arturo Uslar Pietri (1906), quien tenía mayor acceso a lo que estaba pasando en el resto del mundo y pudo plantear una tendencia surrealista más cerebral que emocional (*La llave*, 1928). Obviamente, el teatro se convirtió en un acto de prestigio, sólo la élite acudía a las salas en busca de la modernidad, había sed de conocer tendencias, pues en Nueva York ya finalizaban el túnel del metro por debajo del río Hudson, ya un aeroplano había cruzado el Atlántico desde Nueva York a París y Picasso revolucionaba el lenguaje plástico. Venezuela quería salir del letargo impuesto por la dictadura gomecista, y fue precisamente Rómulo Gallegos

quien con su drama en tres actos *El motor*, dio inicio a la transición a un nuevo teatro donde se mostraba la vida interior de los personajes que luchaban por abrirse paso dentro de un país anclado en el costumbrismo.

*“El discurso que un querido soberano pronuncia con estilo, se produce entre la agradecida y fervorosa multitud pues de la unión de todos los fragmentos tan solo surge el vacío y la nada, y también un gozo que no llega a expresarse” (El mercader de Venecia, Act. III, Esc. 2, Bassanio).*

Pero es lo que ha sucedido en la primera mitad del siglo XX, pues hacia 1914, dos acontecimientos internacionales incidieron en la actividad teatral nacional: la Primera Guerra Mundial, porque no podían llegar compañías extranjeras hasta Venezuela; y la inauguración del canal de Panamá que incentivaba a las compañías a buscar otras fronteras donde se les garantizaba un mejor mercado. Todo ello reforzó la producción dramática local, y es entonces cuando aparecen en el panorama nacional cuatro nombres que mantuvieron el interés teatral del país. Rafael Guinand (1881-1957), Leoncio Martínez (1888-1949), Andrés Eloy Blanco (1896-1955) y Leopoldo Ayala Michelena (1887-1962). Con el sainete lograron despertar el interés del público, pues este tipo de teatro no es otra cosa que una obra corta de carácter burlesco, aquella que usaban de intermedio en el teatro español; usted sabe, con esos personajes populares que servían para divertir y relajar. Claro, aunque el sainete no definió la dramaturgia del gomecismo, sí determinó la producción de la época y el éxito quizás se debió al contenido satírico que provocaba gran distracción presentando incidentes domésticos que retrataban la idiosincrasia del venezolano.

*“Vuestro relato, señor, a un sordo curaría” (La tempestad, Act. I, Esc. 2, Miranda).*

En 1935 murió el dictador Juan Vicente Gómez. Es cuando de verdad comienza el siglo XX en Venezuela y de manera muy tímida. Había que actualizar al país acorde con los nuevos tiempos, y disminuir la ventaja de casi cuarenta años de camino recorrido que nos llevaban Europa y Estados Unidos. La búsqueda del modernismo hizo que se abandonara una dramaturgia popular que dibujaba una Venezuela rural, y presionó a los dramaturgos a la discusión sobre el progreso y el trabajo. Venezuela estaba viviendo cambios políticos, la dictadura gomecista le daba paso a un período de transición y el gobierno asumió su papel como promotor de la cultura. El teatro comenzó a verse como un medio de recreación con influencia educativa, que se hizo muy popular en los sectores obreros. Surgieron compañías privadas como la Compañía Venezolana de Comedias (1936), que después se llamó de Dramas y Comedias en 1938. Luis Peraza (Pepe Pito, 1908-1974) fue su creador y se convirtió en el hombre de teatro más importante de la época. Años más tarde, con algunos integrantes de su anterior compañía, crearon el Teatro Obrero. En 1946 esta compañía se llamó Teatro del Pueblo y en 1958 se convirtió en Teatro Nacional Popular. Fue una compañía cuyo público eran los obreros y empleados de las fábricas, la gente de las barriadas y sindicatos, a quienes se les representaron obras tanto nacionales como internacionales.

¿Se acuerda, señor Shakespeare, cuando le dije que el teatro venezolano era como un archipiélago? Pues ya ve, apenas una islita por aquí y algo sin mayores proporciones por allá. Faltaba un volcán, algo que sacudiera el panorama y dejara cimentadas las bases para una nueva dramaturgia. Hasta entonces sólo era un coqueteo con el verdadero sentido del teatro.

*“Esta historia vuestra me conmueve, y quizás me haga bien. Pero continuad, parece que tenéis algo más que decir” (El Rey Lear, Act. V, Esc. 2, Edmund).*

César Rengifo fue ese volcán que hacía falta. *Por qué canta el pueblo*, 1938, drama en tres actos, es uno de los pocos textos que se han escrito sobre la dictadura de Juan Vicente Gómez. Esta obra posee características del costumbrismo y una nueva concepción de la obra dramática en cuanto a su estructura, desarrollo de las situaciones dramáticas, definición del personaje como organizador del relato, la habilidad de los diálogos, el desarrollo del conflicto hasta su clímax y desenlace; fue lo que abrió las puertas a la modernización de la dramaturgia nacional. Con obras como *Lo que dejó la tempestad*, 1957, César Rengifo pasó a ser considerado el padre de la dramaturgia contemporánea en Venezuela. Esas islas que conformaban el teatro venezolano se solidificaban como una tierra prometedora para las futuras generaciones. De hecho, para 1944 Luis Peraza creó, junto a Horacio Vanegas y Enrique Vera Fortique, el teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, que debutó en 1946. La nueva dramaturgia estaba representada por las obras de César Rengifo, Luis Peraza y Aquiles Certad, pero el impulso que profesionalizó al teatro venezolano fue la llegada a Venezuela de cuatro personalidades: Alberto de Paz y Mateo en 1945, Jesús Gómez Obregón en 1947, Juana Sujo en 1949 y Horacio Peterson también en el mismo año. Desde mi particular punto de vista, señor Shakespeare, lo veo como si el teatro venezolano necesitó de unos maestros, no quiero que mi opinión manipule su visión, pero mi concepción de “islas que se van solidificando” toma fuerza con la llegada de esta especie de colonizadores, y le advierto que esta tesis mancillaría el orgullo de algunos que han estudiado el panorama del teatro venezolano.

*“Tu estilo no es el de estos tiempos en que nadie suda sino por encumbrarse y, tras lograrlo, termina sus servicios en ese instante... / ... Marcharemos juntos y, cuando hayamos gastado el fruto de tu juventud, ya daremos con un modo humilde de sobrevivir” (Como gustéis, Act. II, Esc. 3, Orlando).*

Me alienta usted a seguir contándole, pues nuestro país se caracteriza porque nuestros políticos, con muy pocas excepciones, a lo largo de este siglo han restringido el desarrollo de la cultura, algunos de ellos pecaron por desorientados y otros por querer controlar el contenido ideológico, en fin, le quería hablar de otra dictadura, la de Marcos Pérez Jiménez, que se dio en la década del cincuenta. En ese momento el teatro encontró una plataforma para el crecimiento de la dramaturgia y de las puestas en escena, marcando una etapa de maduración del teatro contemporáneo venezolano. Esto trajo como consecuencia la afluencia de un público que res-

pondía a las temporadas teatrales y apreciaba la modernización del proceso teatral. La intervención de Gómez Obregón, que no sólo introdujo a su estilo la técnica del maestro Stanislavsky, sino una concepción profesional del actor, dio como resultado una visión social del teatro inspirado en la influencia del teatro ruso y el teatro norteamericano. Patrocinado por el Ministerio de Educación, Gómez Obregón fundó un centro docente en el que se dieron clases de dicción, biomecánica, historia del teatro y danza. Por su parte, Juana Sujo fundó un Estudio Dramático con su nombre en el Museo de Bellas Artes en 1950, el cual en 1952 se llamó Escuela Nacional de Arte Escénico con el apoyo oficial del Ministerio de Educación. Mientras, Horacio Peterson, creó a petición de Anna Julia Rojas, el Teatro del Ateneo de Caracas. Alberto de Paz y Mateos contribuyó al teatro venezolano en el campo de la dirección cuando comenzó a experimentar con una puesta en escena audaz, basándose en un lenguaje artístico, pleno de simbologías, para conseguir mejor y mayor capacidad expresiva. Más tarde, con la llegada de Nicolás Curiel, venezolano que se formara en Francia, el Teatro Universitario de la UCV inicia su temporada revolucionaria cuando pasa a ser la vanguardia artística y política bajo la bandera del teatro brechtiano. Era lo más natural que pasara, señor Shakespeare: estos viajeros traían como cargamento las tendencias más recientes en el teatro europeo. Como un ventarrón despreciaron el costumbrismo, y la vanguardia francesa los encaminó hacia una interpretación tropical del existencialismo, convirtiendo a la capital en el centro del desarrollo cultural. La urbe era el ambiente más propicio para un nuevo planteamiento realista social cuyo objeto era la crítica a un juego político inmaduro, heredado del caudillismo.

Y para continuar con la visión del archipiélago, estos colonizadores del teatro fueron quizás los primeros responsables en desarrollar lo que hoy conocemos como las diferentes islas del teatro venezolano. Claro, señor Shakespeare, su intención no fue desmembrar un movimiento teatral porque tampoco había nada que desintegrar. Por el contrario, su aporte impulsó efectivamente el desarrollo del teatro venezolano y al dedicarse cada uno a diferentes núcleos, la sana competencia fue pintando diferentes tendencias y estilos, hoy día reunidos en grupos que trabajan aisladamente, lo que me ha dado la pista para llamarlos archipiélago teatral. Una prueba a esta tesis podría ser el entusiasmo de la época que llevó a materializar la creación de una Federación Venezolana del Teatro en 1959 y la decisión de realizar festivales nacionales. Esta iniciativa duró pocos años, pero gracias a los dos primeros festivales realizados en 1959 y 1961, surge una nueva generación de dramaturgos que impulsará al teatro venezolano fuera de sus fronteras. Este momento es bien particular porque pareciera que se cae mi tesis sobre el archipiélago y que las islas no existieran, pero es sólo cuestión de tiempo. Ya demostraré más adelante que fue una falsa ilusión.

---

*Lo que queda por decir  
de los noventa es una  
serie de nombres que  
hoy día están  
"haciendo cosas",  
¿qué cosas?  
No me las sé todas,  
por eso prefiero callar.*

---

---

“Si lo estuviéramos viendo en un escenario ya lo habríamos rechazado como ficción imposible” (*Noche de Reyes, Act. III, Esc. 4, Fabián*).

El buen tiempo trajo prosperidad, las débiles plantas echaron raíces y comenzó a poblarse el archipiélago de cuanta fauna y flora era necesaria para el desarrollo de la dramaturgia local. Se desarrolla una puesta en escena que por primera vez incurre en elementos contemporáneos dándose así los primeros frutos de una generación que emerge gracias a la herencia que brindaron los colonizadores a las islas. Del 25 de septiembre al 15 de noviembre de 1959, se presentó en Caracas el

---

**¿Señor Shakespeare,  
me escucha?**

**¿Adónde va?**

**Y sin responderme  
se perdió entre**

**las bambalinas**

**por donde mismo**

**había aparecido.**

---

Primer Festival de Teatro Venezolano, evento que marcaría definitivamente una transformación en la dramaturgia nacional, pues surgieron nuevos autores que llegarían a dominar la escena los últimos años junto a los que hasta ahora habían dado lo mejor de la dramaturgia tradicional.

Veámoslo de la siguiente manera, señor Shakespeare: se dio una gran cosecha ese año. Catorce dramaturgos estrenaron quince textos que fueron puestos en escena. Las mayoría eran estrenos,

piezas nuevas, inspiradas en una nación que despertaba al siglo. Unas pocas fueron piezas escritas años atrás y ofrecían la transición a la nueva dramaturgia venezolana. Las obras y autores presentados fueron: *Almas descarnadas*, de Leopoldo Ayala Michelena; *Los muertos no pueden quedarse en casa*, de Pedro Berroeta; *Abigaíl*, de Andrés Eloy Blanco; *Juan Francisco de León* de José Ignacio Cabrujas; *Réquiem para un eclipse*, de Román Chalbaud; *Mónica y el Florentino*, de Isaac Chocrón; *La virgen no tiene cara*, de Ramón Díaz Sánchez; *Merecure* de Vicky Franco; *Cara e'santo* de Mariano Medina Febres; *La balandra Isabel llegó esta tarde*, de Guillermo Meneses, *Soga de niebla* y *El vendaval amarillo*, de César Rengifo; *El puntal* de Víctor Manuel Rivas; *Intervalo* de Elizabeth Schön y *Chúo Gil* de Arturo Uslar Pietri. Había una efervescencia que recogía en las tablas el mito latente de la sociedad de entonces: la primera mirada crítica sobre nosotros mismos encarando un momento histórico al que habíamos llegado tarde.

Este festival consolidó la perspectiva de que había quien produjera una dramaturgia propia, renovada, con una visión crítica sobre la vida cívica y moral de los venezolanos, con una revisión social a partir de su propia historia para cuestionarnos el porvenir del país. Se perfilaba una tierra firme para el teatro nacional. La visión de “islas” desapareció por un tiempo porque bajo la niebla de la ideología socialista, el movimiento teatral venezolano consigue un marcado desarrollo junto al crecimiento de la plástica, la literatura y el cine.

Para 1961 La Federación Venezolana de Teatro promovió el Segundo Festival de Teatro Venezolano donde se consolidó la dramaturgia emergente reconociendo nombres como Román Chalbaud que estrenara *Sagrado y obsceno*, 1961; José Ignacio Cabrujas con *Los insurgentes*, 1960; e Isaac Chocrón con *Una mínima incandescencia*, 1961. También el festival presentó a los autores ya establecidos

como Luis Peraza con la obra *Reciedumbre* y César Rengifo con *Lo que dejó la tempestad*, 1957, entre otros.

En este momento, la revolución cubana proporcionó la visión un tanto romántica del socialismo como filosofía transformadora de la sociedad contemporánea, e hizo que los dramaturgos, directores y actores coincidieran en una meta afín. ¿Moda o tendencia? Hay opiniones, señor Shakespeare, pero indudablemente y sin ánimos de profesar abiertamente ideales políticos, aunque en algunos casos ésta era la meta de estos creadores; la confluencia de las ideas políticas permitió por un momento que hubiera coherencia y homogeneidad en el movimiento teatral venezolano de principios de la década de los sesenta. La crisis política había proporcionado un norte común y sobre estas bases se crearon las islas más grandes del teatro venezolano. Había un discurso común y los dramaturgos lo aprovecharon.

*“Exactamente, señor! ¡Las palabras son guantes de cabritillo para aquel que sabe usarlas, pues muy pronto se les encuentra el revés!” (Noche de reyes, Act. III, Esc. 1, Feste).*

Román Chalbaud, quien había demostrado para entonces una sólida carrera no sólo en las tablas sino también en la televisión, se unió en un proyecto a José Ignacio Cabrujas, actor y dramaturgo del Teatro Universitario; a Isaac Chocrón, quien en 1966 había estrenado *Asia y el lejano Oriente*, y a Miriam Dembo, quien había producido esa obra para el “Comité Cultural Venezolano”. El éxito de este proyecto se consolidó en la fundación de El Nuevo Grupo, la isla teatral venezolana más importante del siglo veinte según los principales historiadores del teatro venezolano.

*“Ser grande es batirse por la más leve causa cuando el honor está en juego” (Hamlet, Act. IV, Esc. 4, Hamlet).*

Fundado en 1967, El Nuevo Grupo se convirtió en una institución que durante veintiún años marcó la pauta del teatro nacional. En este trayecto se estrenaron las obras de teatro venezolano más significativas del siglo XX, se lanzaron nuevas generaciones, no sólo de dramaturgos, sino también de actores, directores y personal técnico venezolano. Su aporte al teatro fue integral, con una programación que incluía los mejores dramaturgos internacionales y la más reciente producción nacional en sus dos salas: Alberto de Paz y Mateos y Juana Sujo. Se publicaron seis números de la revista de teatro *El Nuevo Grupo*. Su misión de trabajo no tenía patrones estéticos predeterminados. Su norte estaba canalizado hacia el teatro de texto con criterios de calidad dramática, que brindaran enorme potencial actoral y de una puesta en escena estimulante y vacía de efectos, logrando por primera vez una corriente teatral sólida y coherente consigo misma. Hasta ahora, señor Shakespeare, la isla más grande de este archipiélago tenía una economía pujante, allí se estrenaron un gran número de obras, entre las que se destacan *Los ángeles terribles*, 1967, *El pez que fuma*, 1968 de Román Chalbaud, *Tric trac*, 1967; *Okey*, 1969; *La revolución*, 1971 de Isaac Chocrón, y de José Ignacio Cabrujas: *Profundo*, 1970; *Acto*

*cultural*, 1975; *El día que me quieras*, 1979; a quienes se les llamó la santísima trinidad del teatro venezolano por los numerosos trabajos que hicieron en conjunto, pero sobre todo por la calidad y el impulso que lanzó al teatro venezolano a la internacionalización, además del aporte artístico y humano que hoy por hoy dan entrada al nuevo milenio. Esta isla ofreció la principal plataforma a la generación siguiente de la dramaturgia venezolana. Mariela Romero, Ibsen Martínez, Luis Chesney, Gilberto Agüero, Luis Britto García, Carlos Sánchez, Néstor Caballero y Larry Herrera consiguieron apoyo en esta compañía para estrenar sus obras. Fenómeno que a finales de siglo se tornó muy difícil, por no exagerar diciendo imposible. Pero de eso hablaremos en su debido tiempo.

Mientras en el Nuevo Grupo se estrenaron la mayoría de las mejores obras del teatro venezolano, paralelamente otra de las islas dio buenos frutos, se trata de el Teatro Universitario de la UCV, que emprendió su crecimiento sobre las bases del teatro experimental a partir de Brecht y de la influencia de tendencias nuevas como Artaud y Grotowsky. Como ya las islas, señor Shakespeare, estaban tomando independencia, el Estado decidió reconocerlas para institucionalizar el aporte económico que más tarde sería la razón de exterminio y hundimiento de estos terruños. Para 1968 la Gobernación y el Concejo Municipal del Distrito Federal crearon Fundateatros, un proyecto de gerencia teatral cuyo objetivo era que las islas tuvieran sus propios criterios administrativos y de producción.

*“Seguro estad que si las palabras están hechas de aliento, y el aliento de vida, ni vida ni aliento me queda para referir lo que me habéis dicho” (Hamlet, Act. III, Esc. 4, Reina).*

Como una isla irreverente surgió un fenómeno que dibujó la tendencia estética de los años sesenta: la experimentación entró al teatro venezolano como una innovación que no sólo contribuyó a enriquecer la puesta en escena con las teorías de Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Jerzy Grotowski, sino que permitió el nivel de improvisación aludiendo que “cualquier cosa” podía considerarse como teatro experimental. Levy Rosell estrena *Vimazoluleka* en 1965 y abre un panorama hacia lo “no convencional” en la búsqueda de nuevas formas de expresión cuestionando en todo su sentido las formas de representación que hasta ahora se venían haciendo. Sin embargo, este movimiento parece que nunca tuvo una línea de investigación con la que fuera consecuente el grupo de teatro, y muy pronto la preocupación por el éxito desplazó el interés inicial por conseguir nuevos procedimientos para que alimentaran la puesta en escena experimental.

*“Algunos de los bufones dan risotadas para que los espectadores más necios los secunden, cuando hay otros detalles de la comedia que merecen ser considerados. Esto es intolerable y pone en evidencia la más estúpida de las ambiciones en los que la practican” (Hamlet, Act. III, Esc. 2, Hamlet).*

Estoy en completo acuerdo con usted, señor Shakespeare. En este archipiélago teatral venezolano, con la excusa de la vanguardia, un grupo de directores abando-

naron el texto dramático para otorgar a la expresión corporal el rol protagónico de la representación agregando recursos como el desnudo, efectos visuales y de sonido, agua, gritos y mucho humo, que era al fin y al cabo lo único que quedaba de tales propuestas. Los procesos de búsqueda de una nueva forma de representar se marchitaron en el camino y entonces buscaron los frutos de otros procedimientos ya consagrados de antemano que garantizaban la atracción y el comentario del público. Era una especie de carnaval o fiesta patronal que celebraban en esas islas, señor Shakespeare. El caos con tono de fiesta atraía al público que pocos años más tarde no recordaría los nombres de quienes aplaudieron a rabiar.

*¡Fijaos cómo juega el necio con las palabras! Muy pronto creo, el ingenio más agudo se quedará sin habla y solo el arte del papagayo merecerá nuestra alabanza (El mercader de Venecia, Act. III, Esc. 4, Lorenzo).*

---

*¿De dónde proviene esa cosquillita que le da a todo el mundo cuando camina por las tablas de un teatro?*

---

Cada vez me sorprende más nuestra empatía, señor Shakespeare, y permítame ratificar esa postura contándole que los cambios condujeron a un conflicto entre las tendencias de la puesta en escena y el camino que había tomado la reciente dramaturgia. Mientras en Cuba y Colombia se daba con gran éxito la Creación Colectiva, en Venezuela se acentuaba más el concepto de islas y se iba constituyendo fuertemente el archipiélago teatral. La marea de las dificultades subía y con ella la distancia entre las islas. Como una epidemia se propaga el teatro experimentalista cuya fortaleza dependía en exclusiva de la inspiración del director y por supuesto de su formación intelectual. Muchos de los espectáculos denominados bajo este “criterio” traían como consecuencia el atropello del oficio teatral, bajo la justificación de que se estaban usando formas escénicas abiertas que no era otra cosa que las teorías de Adolphe Appia, Gordon Craig y Jean-Luis Barrault, apenas conocidas por esta geografía. Obviamente se desarrolló una visión más amplia de la puesta en escena, pero en líneas generales, la experimentación en el archipiélago no consiguió coherencia y se convirtió en un movimiento inestable y hasta incoherente.

Las islas fueron apagando sus luces, se fue empobreciendo con la migración de talentos. Nicolás Curiel abandona el Teatro Universitario de la UCV, y desde entonces un letargo ha invadido a esa institución, que vive aún hoy día arrastrando la gloria de lo que una vez fue. Otra isla que había sido cimiento para el desarrollo del teatro profesional fue el Teatro del Ateneo. Ya Horacio Peterson había consolidado una forma de hacer teatro y estaba listo para entregar el mando a una nueva generación que demandaba otra visión más moderna. Y por supuesto, señor Shakespeare, el teatro experimentalista no llegó a cumplir la mayoría de edad, pues lo que de aire estaba hecho, en aire se convirtió.

*“Palabras, sin pensamiento, jamás llegan a lo alto” (Hamlet, Act. III, Esc. 3, Rey).*

Comenzaba una nueva década, y la exigencia del público que había aprendido a ir a las salas no estaba completamente satisfecha. Había demanda por un nuevo fenómeno. La única isla que se mantenía firme era El Nuevo Grupo. En 1971, José

Ignacio Cabrujas estrena *Profundo* e Isaac Chocrón *La revolución*, dando inicio a la década más fructífera de la dramaturgia venezolana. La creación de personajes que dieran cabida a lo que podríamos llamar estereotipos venezolanos surgieron en las obras de José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud e Isaac Chocrón, quienes determinaron en la década del setenta la depuración del lenguaje, la creación de escenas singulares cargadas de una visión crítica y auténtica de la venezolaneidad, para otorgar un carácter universal a la dramaturgia local.

También a principio de esta década, Rodolfo Santana gana el Premio Nacional de

Teatro con *Barba Roja o Viaje a las regiones equinocciales*, escrita en 1969. Santana es quizás el autor más prolífico de la dramaturgia nacional y acreedor de numerosos premios. Este dramaturgo marcará el liderazgo de la generación de relevo, pero ya se lo contaré en su debido momento, señor Shakespeare. La efervescencia

**Juana Sujo fundó un Estudio Dramático con su nombre en el Museo de Bellas Artes en 1950...**

de la década estaba en manos de Cabrujas, quien solidificaba su particular forma de dialogar con la mirada iconoclasta de la vida urbana. Este autor coquetea con la parodia de la vida, elevando a niveles más significativos los acontecimientos triviales de la vida cotidiana; y al mismo tiempo bajaba a la rutina los hechos más trascendentales de la existencia del hombre. Esto provocó una visión graciosa de la vida con una fuerte crítica basada en el decadente socialismo. Román Chalbaud, por su parte, se introdujo en la marginalidad urbana sacando de allí una visión completa y eufemística de la idiosincrasia de un país, para darle paso a una poética "kitsch" cuya veracidad potenciaba la visión crítica que el autor tiene de la sociedad venezolana. A través del mundo chalbodiano, Venezuela se vio en un espejo crudo que abría una ventana singular al mundo exterior. Isaac Chocrón planteó una obra anclada en la vida familiar, explorando la interioridad de sus personajes a través de la carencia para plantear un mundo propio, que va de lo particular y a través de un trabajo verbal depurado, lanza al contexto universal un drama bien construido. Estas características son las que hoy por hoy lo siguen manteniendo en las carteleras teatrales extranjeras.

*"Tampoco vayáis a exagerar la modestia, sino que debéis dejar que la discreción os guíe. Que la acción corresponda a la palabra, la palabra a la acción...procurando además no superar en modestia a la naturaleza"* (*Hamlet, Act. III, Esc. 2, Hamlet*).

También comenzando la década de los setenta un fenómeno meteorológico sacude el teatro venezolano: lo que comenzó como una tormenta tropical se convirtió en un huracán que destruyó el gusto por el teatro de texto que había cultivado el público hasta ahora. El archipiélago se enfrentaba a un grupo que arropó con sus efectos un gusto fácil por el teatro. Rajatabla se presentaba el 28 de febrero de 1971 con *Tu país está feliz* y el 28 de agosto del mismo año estrenó *Venezuela tuya*, con textos de Luis Britto García. Comenzaba una tormenta en el Ateneo de Caracas bajo la batuta de Carlos Giménez.

*“Bien, el tiempo es viejo juez que examina a los culpables de esta especie. Dejemos, pues, que el tiempo decida” (Como gustéis, Act. IV, Esc. 1, Rosalind).*

Señor Shakespeare, el grupo Rajatabla atrajo a miles de estudiantes, a profesionales jóvenes, y a una nueva generación que no acostumbraba ir al teatro. El mecanismo de publicidad que provocó este fenómeno fomentó un éxito basado en el efectismo y la espectacularidad de la puesta en escena por encima del texto y del actor mismo. Carlos Giménez creó Rajatabla apoyado en una nueva generación de actores y público. El gusto que había quedado por la experimentación fue canalizado por este hábil director hacia una propuesta que llenaba las expectativas de un público que ansiaba ver más que oír un texto. Bajo esta vertiente, los efectos de la puesta en escena fueron cobrando importancia y paulatinamente se consolidó una propuesta teatral donde la forma amilanaba el contenido, sin importar que la estética visual trivializara de alguna manera el contenido intelectual del texto. La palabra pasó a ser una excusa para el movimiento y sin que llegara a ser danza contemporánea, este tipo de teatro fascinó como un encantador de serpientes a su público.

*“Me destroza el alma oír a un forzado, empelucado actor, destrozar y hacer giros la pasión que interpreta atronando los oídos de la chusma, que no son capaces de entender nada que no sean las pantomimas y el estruendo” (Hamlet, Act. III, Esc. 2, Hamlet).*

Este huracán que vino del sur arrojó las islas del teatro venezolano a pesar de los pronósticos de quienes cubrían la crítica del momento. Debo decirle, señor Shakespeare, que muchos opinan que el éxito de Rajatabla y de Carlos Giménez se debe a que engranó con el mecanismo de la información cultural, que le dio apoyo no sólo promocional, sino *status* intelectual. A mi particular forma de ver, fue una simbiosis que otorgó el beneficio de convertir de nuevo al Ateneo de Caracas en el centro cultural de la ciudad. Más tarde, el Festival Internacional de Teatro hizo que el trabajo de esta institución trascendiera fuera de nuestras fronteras. El Ateneo de Caracas junto a las páginas culturales del periódico *El Nacional* consolidaron el ojo de un huracán que dejaría secuelas en el teatro que se ha estado haciendo en el país hasta el presente. Varios de los observadores del momento son de la opinión que el éxito alcanzado fue impuesto por los mecanismos de opinión, con lo que se afectó el gusto por este tipo de espectáculos.

*“¿Por qué? ¿Quién censura a alguien en particular cuando lo que se está censurando es el orgullo? ¿No finge éste como marea gigantesca hasta que, fatigado, retroceden sus olas?” (Como gustéis, Act. II, Esc. 7, Jaques).*

Quizás esta óptica se deba al cambio entre lo que venía haciendo con éxito El Nuevo Grupo y lo que ahora proponía Rajatabla. Sin duda, la segunda alternativa estaba basada en una cápsula más fácil de digerir, donde se identificaban con sencillez las intenciones del director a través de una fórmula que ellos mismos consiguieron y bautizaron “Estética Rajatabla”. Esto es, estereotipar a los actores con

actitudes hieráticas para que dijeran unos textos más literales que teatrales, los cuales daban pie a una iconografía entre el cine y la pintura, creando una plástica armónica en el movimiento. El actor no era un intérprete individual de un personaje que organiza un relato, sino más bien pasaba a ser un elemento más de la puesta en escena que conseguía plenitud significativa en la medida en que estuviera en armonía con el conjunto.

*“Su deformación atañe a sus maneras así como a su forma...” (La tempestad, Act. V, Esc. 1, Próspero)*

La década del setenta quizás fue la época más sacudida del teatro venezolano. En 1973 se concreta el Primer Festival Internacional de Teatro organizado por Carlos Giménez a través del Ateneo de Caracas. En 1974 Rodolfo Santana escribe *La empresa perdona un momento de locura*. A finales de los setenta se crea la Escuela de Artes de la UCV con una mención de Artes Escénicas donde se enseña formalmente teatro, pero sólo a nivel teórico. En la década de los setenta el teatro venezolano consiguió su puesto en la dramaturgia latinoamericana y mundial. Indudablemente el Festival Internacional junto con los dramaturgos y directores que ya se habían formado para la época, dieron el paso para que conocieran nuestra dramaturgia fuera del archipiélago que habíamos creado. El *boom* petrolero que hacía de Venezuela “un país rico” proporcionó los medios para que el teatro viviera una etapa de esplendor y lujo que arrojaba a la ciudad en la celebración de cada festival. Una fiesta que no se repitió con la misma arrogancia y desfachatez en los años posteriores, indudablemente porque ya el país rico no tenía los medios para festejar. El intercambio con otros grupos internacionales dejó un baluarte que enriqueció a las nuevas generaciones de actores, directores, técnicos, dramaturgos y sobre todo, a la nueva generación de público. No fue un entrenamiento sistemático, sino producto de la misma euforia que despertaba la fiesta teatral cada vez que se daba. Aunque lo que se ha visto en el marco de los festivales no constituye lo mejor de cada país participante, las obras y grupos invitados han brindado la oportunidad de ver espectáculos interesantes, propuestas arriesgadas y montajes de alta factura. Claro, hay que hacer la salvedad que muchos de los trabajos fueron seleccionados pensando en la barrera idiomática y en el gusto complaciente propio de nuestra idiosincrasia.

*“Si hacer fuera tan fácil como saber qué hacer, las ermitas serían grandes templos y los palacios de príncipes las cabañas del pobre” (El mercader de Venecia, Act. I, Esc. 2, Portia).*

La formación de otras islas con promisorio futuro se desprendía del cobijo de El Nuevo Grupo. Personalidades como José Simón Escalona y Javier Vidal crearon el grupo Theja, que desarrollaría más tarde una estética manierista entre la pose del Art Nouveau y la simpleza decorativa del Art Deco, pero concediéndole mayor importancia al texto y a los actores. Las puestas en escenas plagadas de adornos no menospreciaron el trabajo de los dramaturgos representados. Si bien el director en

cuanto autor escénico era respetado como autoridad, el texto seguía imponiendo el eje del montaje. Hacia el final de la década, se solidificaron otras islas como el Teatro Estable de Barcelona de Kiddio España, y el Grupo Actoral 80 de Juan Carlos Gené, dramaturgo argentino fundador del grupo Ga 80. Una vez que el huracán del Rajatabla pasó, los dramaturgos que consolidaron el teatro nacional buscaron un nuevo sentido de teatralidad mucho más personal. La brecha entre las islas se acentuaba cada vez más, pero se consolidaba una dramaturgia mucho más madura. La presencia de algunos exiliados del sur contribuyó notablemente a este desarrollo: Carlos Giménez, Juan Carlos Gené y Ugo Ulive. Éste último, uruguayo nacionalizado venezolano, llega a Caracas en 1967 invitado por Chalbaud y Chocrón para dirigir en El Nuevo Grupo y desde entonces permanece en el país. Estrena su obra *Prueba de fuego*, Premio Municipal de Teatro en 1981 y se consolida como autor escénico con las puestas de *La maquina Hamlet* de H. Müller y *La muerte de Empédocles* del mismo autor. Con estas incursiones, se abría una década más reflexiva al teatro venezolano. El entusiasmo que acompañó a la década anterior no era el mismo, porque la educación formal contribuía a formar una nueva generación de hombres de teatro.

---

*Estoy en completo  
acuerdo con usted,  
señor Shakespeare...*

---

*¿Qué caballero vuelve a hacer de nuevo su difícil camino con la misma furia que desplegó al principio? Todo lo que hacemos lo hacemos con más anhelo que deleite” (El mercader de Venecia, Act. II, Esc. 6, Gratiano).*

A principio de los años ochenta el archipiélago teatral vivía una etapa de desorientación estética ante el maremoto que sacudía las islas. Como la cultura fue el sector que primero sintió el 18 de febrero de 1983, cuando la crisis económica abofeteó al país, se borraron las posibilidades de montajes fastuosos, y finiquitó el deslumbramiento de efectos porque excedía las posibilidades que el Estado podía pagar. A partir de entonces el teatro venezolano inició la búsqueda de nuevos horizontes y se le pasó la bandera a las nuevas generaciones. En 1984 se creó la Compañía Nacional de Teatro bajo la dirección de Isaac Chocrón. Con la iniciativa de hacer espectáculos más accesibles a la zona donde se encuentra este edificio, señor Shakespeare, se programó una serie de obras bajo un concepto que atraía público que no era asiduo a este tipo de funciones. El éxito durante la gestión de Chocrón fue una revelación para la ciudad: el teatro no sólo era para los que vivían al este.

*“Dejad los halagos para el final” (La tempestad, Act. II, Esc. 3, Próspero).*

El Teatro Nacional atesoraba a la Compañía Nacional de Teatro, puerta abierta a una nueva generación de actores que consiguió la oportunidad de crecer con los actores más calificados y de ser dirigida por los mejores directores nacionales e invitados extranjeros. La Compañía Nacional de Teatro es otra de esas islas que se desarrolló con grandes promesas. Sus hermosas playas llamaron la atención de muchos y fue una luz dentro de la zona donde se levantó. Sin embargo, hoy, desde otro siglo, la Compañía Nacional de Teatro aún persiste más por costumbre que

por una exitosa gestión. El concepto que una vez llamó la atención del público se desvirtuó y la obra fácil de digerir ya convertida en astracán, apagó lentamente el respeto que había adquirido esa institución durante la primera etapa.

Otras organizaciones fueron creadas en ese paso de bandera a la nueva generación. En 1984 se crea el Taller Nacional de Teatro (TNT) y en 1986 el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT). Y aunque en este último año se realizó el Primer Festival de Directores del Nuevo Teatro, no se consolidó una muestra de nueva dramaturgia, ni siquiera una visión diferente a lo que hasta ahora se venía

---

**Con estas incursiones, se abría una década más reflexiva al teatro venezolano.**

**El entusiasmo que acompañó a la década anterior no era el mismo...**

---

produciendo. La puesta en escena seducía más la atención de los jóvenes que la producción de textos escénicos. En 1988 tuvo lugar el Segundo Festival de Directores... y pareciera que la responsabilidad de heredar el teatro venezolano era demasiada, o fue dada antes de tiempo a una generación que no estaba del todo preparada. Los nuevos dramaturgos y directores dejaban ver inconsistencia de teatralidad en los textos y en las respectivas representaciones. El archipiélago teatral había perdido la brillantez que lo

caracterizó diez años antes. La década de los ochenta parecía deprimida. Rodolfo Santana fue quien arrojó una dramaturgia bien consolidada con un teatro variado que va desde el realismo hasta la ciencia ficción y se nutre del más intenso teatro de la crueldad. Santana escribe textos llenos de diálogos directos que exploran la intimidad del ser humano como una tortura que sintoniza inmediatamente con el espectador. Entre sus éxitos nacionales destaca: *El animador*, 1974; *Fin de round*, 1980; *Baño de damas* en 1989. Para esta década otra isla que provocaba un movimiento de efervescencia fue el Grupo Theja que intentó otra alternativa hacia un nuevo teatro con un carácter más irreverente acorde al nuevo público que había surgido después de Rajatabla. José Simón Escalona escribió una serie de obras sobre la mujer, cuya estructura dramática proporcionaba las bases para que la puesta en escena se alejara del teatro intimista hacia la creación de espectáculos como si fueran musicales. Para tener una visión de la década, voy a enumerarle algunos eventos, señor Shakespeare. En 1982 estrena *Salomé, una pasión sin futuro*. Ese mismo año se estrena *Bolívar* de José Antonio Rial, por el Grupo Rajatabla. En 1983 se estrena *Marilyn, la última pasión* de José Simón Escalona y *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana. En 1984 se estrena *Simón* de Isaac Chocrón y Xiomara Moreno estrena *Obituario*. En la primera muestra de Teatro Latinoamericano realizada en España el Nuevo Grupo representa a Venezuela con la obra *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas.

Una figura que prometía una gran participación en la dramaturgia nacional fue Ibsen Martínez. Su texto *Humboldt y Bonpland, taxidermistas* se estrenó con gran éxito en 1981; pero la televisión y el periodismo apartaron de las tablas a este autor, no sin antes dejar otras obras menores como *La hora Texaco*, y *LSD*, ambas en 1983.

“¿Ignoráis, señor, que para muchos hombres son las virtudes el peor enemigo? ¡Qué mundo el nuestro, donde la gracia termina emponzoñando a quien la tiene!” (Como gustéis, Act. II, Esc. 3. Adam).

Fue una temporada de difusión tanto nacional como internacional, pero no se produjo nada que pudiera tomar el liderazgo estético de la década. Hubo intentos como el que dio Rodolfo Santana organizando el sexto Festival Nacional de Teatro para estimular la dramaturgia local. Varios de los autores que allí participaron son nombres que hoy día siguen escribiendo como Carlos Sánchez quien en ese momento se destacó con *Purísima*, 1989; Luis Chesney con *Maribel, un amanecer*, Néstor Caballero *Con una pequeña ayuda de mis amigos*, 1981. Vale destacar también que la influencia de Carlos Giménez en el teatro no sólo se circunscribió a los montajes del Rajatabla. Varios proyectos teatrales suyos fueron instituidos desde 1984 hasta poco antes de morir. Se crearon los TNJ (Teatro Nacional Juvenil), el Centro de Directores para el Nuevo Teatro, el premio a los jóvenes talentos Marco Antonio Ettedgui, entre otras iniciativas menores. De esta manera se promovió una nueva generación de dramaturgos, directores y actores que siguen hoy dando continuidad a esa tarea.

A finales de la década de los ochenta, otras islas se crecen en el archipiélago, un nombre se asoma a la dramaturgia nacional con un gran respaldo de público: Gustavo Ott. Un autor fresco, con una propuesta inteligente, domina la estructura dramática consiguiendo enganchar al espectador sin efectismos vacíos, y más bien, con una progresión dramática interesante llevada por diálogos ingeniosos. Otros nombres se dan a conocer como el de Elio Palencia, que además de actor estrena una obra llamada *Camino de Kabaskén*; Rubén Darío Gil presenta *La dama del sol*; Marcos Purroy, *El desertor*.

Dentro del grupo Theja se destaca como dramaturgo Xiomara Moreno, quien había escrito ya sus primeras obras cuando estrena dos textos mucho más consistentes y maduros, *Perlita Blanca como sortija de señorita* en 1986 y *Geranio* en 1988. También hay que agregar el nombre de Romano Rodríguez, merecedor de un premio por su obra *Via Benetton*. Este autor es más conocido por haber incurrido en temas álgidos como la depravación infantil.

“Tanto brilla un ministro como un rey hasta que el rey llega, y entonces su esplendor se desvanece, como lo hace un riachuelo de tierra adentro, en la inmensidad del océano” (*El mercader de Venecia*, Act. V, Esc. 1, Portia).

Como comprenderá, señor Shakespeare, es muy difícil hacer pronósticos de los dramaturgos que van a pasar al nuevo milenio. ¿Cuántos de ellos pasarán a las páginas del olvido y cuántos serán verdadera historia? ¿Quién puede adivinar?

En esta última década del siglo XX en el teatro venezolano ha pasado de todo y no ha pasado nada. No sé cómo explicarlo con hechos porque caería en la enumeración de estrenos y autores sin que ello fuera garantía de calidad, puesto que la cantidad no respalda en ningún momento la calidad de nuestra dramaturgia.

A principio de los noventa, el Grupo Theja marcó con un dejo de estética gay lo que sería más adelante una propuesta de la particular poética que caracteriza a este grupo. Javier Vidal pasó a ser un dramaturgo con una obra consistente, que alude constantemente al país político que no crece culturalmente a la par del mundo. Sus obras más resaltantes son *Su novela romántica del aire* en 1990, *Mojiganga* en 1992, *Show Time* en 1997 y *Actos ilícitos* en 1998. Otra pequeña isla está formada por el grupo Ga 80. Fundado por Juan Carlos Gené, y ahora, bajo la dirección de Héctor Manrique, ha producido un par de montajes con gran éxito como lo fue *Esperando a Godot* de Beckett y *Kean* de Sartre. Xiomara Moreno Producciones es la compañía que esta joven dramaturga fundó y desde entonces, se ha dedicado más a la puesta en escena que a la dramaturgia, montando desde teatro infantil hasta obras de Hainer Müller. El TET ha montado obras bajo la dirección de Elizabeth Albahaca, quien sigue insistiendo en la vieja premisa "experimental". Yo soy de la opinión que el teatro siempre ha sido y será experimental, porque se revoluciona a sí mismo cada día. Es una característica inherente a su esencia, de allí que evoluciona cada año que pasa y se mantiene vivo y elocuente. La década del noventa ha estado marcada por la necesidad de reflexión. Los habitantes de las islas se descubren vulnerables no sólo ante la dificultad de hacer teatro, sino también a la hora de proponer una poética teatral venezolana. Ningún grupo en particular pudo liderar un movimiento o siquiera una tendencia hacia el teatro del nuevo milenio. Pasó el siglo y no se definió hacia dónde debió erguirse el teatro venezolano. No se consolidó el Teatro Profesional de Caracas que fundó Cabrujas antes de morir, se estancó el grupo Rajatabla agotando sus viejos esquemas, los jóvenes que fueron inducidos a formar parte de los directores para el nuevo teatro se disgregaron y respiran resentimiento ante un sueño que no floreció. El proyecto Nave que recogió centenar de niños de bajos recursos sigue con el mismo montaje con que se estrenaron; y así, podría señalar casos peores como el cierre del Teatro del Paraíso, la moribunda Compañía Nacional, la decadencia de los festivales internacionales y el ahogo de los grupos del interior del país.

*"Diré palabras como puñales, pero sin llegar a usarlos. Lengua y alma serán hipócritas. Y si esas palabras llegaran a ofenderla, oh alma mía, no consientas que dejen huella" (Hamlet, Act. III, Esc. 2, Hamlet).*

Sigo para no darle tanta importancia a esos hechos... Los noventa también han provocado la supervivencia de los más aptos. Los dramaturgos consagrados como Isaac Chocrón y Román Chalbaud han creado ellos mismos sus propias islas, se han dedicado a la formación de una generación de relevo entre las muchas actividades que ejecutan, y por supuesto sin dejar de participar en la escena con sus propias obras. Isaac Chocrón ha sido director de la Escuela de Artes de la Universidad Central y profesor fundador de la Maestría de Teatro Latinoamericano Contemporáneo de la misma universidad, única existente para la fecha en Latinoamérica. El caso de Chalbaud es mucho más directo y menos académico, a través de un grupo de tea-

tro llamado Talento Joven, con el cual ha montado obras de Goldoni, Cabrujas y obras de su propia cosecha como fue el montaje de *Reina Pepeada* en 1997, donde los jóvenes compartieron tablas con las grandes figuras del teatro venezolano. Chocrón estrenó ese mismo año *Uno reyes uno* y *Tap Dance*, con gran éxito en 1999. José Simón Escalona mantiene contra viento y marea su pequeña isla y estrenó con gran aceptación las obras de Javier Vidal, además del festival de obras cortas con la participación de Uslar Pietri, Román Chalbaud, Javier Vidal y el mismo José Simón Escalona. Gustavo Ott se abrió campo en el duro ambiente del oeste de la ciudad con su particular isla: el teatro San Martín, que bajo la bandera de “teatro para la comunidad” (simplemente un término fácil, puesto que todo teatro es para la comunidad) ha mantenido un grupo y ha abierto el gusto de los habitantes del entorno por el teatro.

*“Del mismo modo que la gloria más grande eclipsa a la menor”, (El Mercader de Venecia, Act. V, Esc. 1, Portia).*

Como en cada década siempre se dio una moda, en la del noventa surgieron los monólogos, pero más que una propuesta teatral sobre los espectáculos unipersonales, surge como producto de la estética de la restricción, es decir, de la falta de recursos. El más popular de ellos ha sido *El aplauso va por dentro* en 1997, de la recién estrenada dramaturga Mónica Montañés, cuyo texto fue llevado al extranjero por la actriz Mimí Lazo. Sin embargo, los posteriores estrenos de la misma dramaturga (*Sin voz*, 1997 y *Caí redonda*, 1999) no corrieron con el mismo éxito. El actor y también dramaturgo Fausto Verdial escribió para la actriz Tania Sarabia un texto ligero y entretenido que tituló: *Que me llamen loca*, estrenado en 1996. Detrás de estos abanderados vinieron otros, cada uno con un pincelazo ligeramente diferente, pero nada que merezca ser considerado como un hito dentro de la dramaturgia venezolana a no ser porque todos ellos significaron estrictamente éxitos económicos.

*“Las cosas nunca son lo que aparentan, siempre engañan al mundo su ornamento” (El mercader de Venecia, Act. III, Esc. 2, Bassanio).*

“Nada que ver” fue la frase que usó el público para definir la apatía teatral de los años noventa. Las islas dejaban de ser atractivas y los turistas ya no venían. De las salas fue desapareciendo ese público que llamamos “público-público” para diferenciarlo del “público-amigo” de los hacedores de teatro. Tan fuerte ha sido el fracaso de público, con honradas excepciones, que para cada sala se creó el hábito de hacer una programación rígida de los espectáculos, lo cual genera que un montaje no puede tener más del número de presentaciones preestablecidas, aunque tenga éxito y haya público que quiera seguir viéndolo. La crisis ha sido de público. Habría que preguntarse si el cine de efectos especiales, la invasión de las televisoras por cable y satélite, más la novísima incursión de la “aldea global” creada por Internet, ha disminuido el atractivo que tenía el teatro. ¡No sé qué le pasa al hombre de fin de milenio! Hay hombres y mujeres que aún luchan porque el teatro sobreviva a un país que no mejora su crisis política con el paso de los años. Hay que reconocer que

---

***Un autor fresco,  
con una propuesta  
inteligente, domina  
la estructura  
dramática...***

---

variables como la inseguridad pública han llevado a los espectadores a preferir la seguridad de los centros comerciales, donde además se encuentra con los multicinemas, restaurantes, salas de videojuegos, tiendas y atracciones circenses, que aunque sea duro de reconocer, son una fuerte competencia para las salas de teatro. Lo que queda por decir de los noventa es una serie de nombres que hoy día están “haciendo cosas”, ¿qué cosas? No me las sé todas, por eso prefiero callar.

*“Todo son cosas que parecen en tanto acciones que el hombre interpreta. Pero hay en su intención algo más que apariencias o atavíos...” (Hamlet, Act. I, Esc. 2, Hamlet).*

**El archipiélago se enfrentaba a un grupo que arropó con sus efectos un gusto fácil por el teatro. Rajatabla se presentaba el 28 de febrero de 1971 con *Tu país está feliz...* el grupo Rajatabla atrajo a miles de estudiantes, a profesionales jóvenes, y a una nueva generación que no acostumbraba ir al teatro.**

Los síntomas que aquejan al teatro de los noventa es la falta de dinero y la falta de una política de subsidios clara, pues los grupos de teatro siguen siendo el archipiélago que depende de un puente que permita la llegada de la prosperidad desde tierra firme para subsistir. Como todas las islas, los grupos de teatro tratan de remendar los huecos presupuestarios con el poco dinero que tienen e inventan actividades que de alguna manera pudieran autogestionarse como le ha dado al Estado llamar a esta mezquina posición. Entonces los teatros terminan siendo Templos Evangélicos los fines de semana, salas de reunión de venta de productos *Topperware*, espacios para talleres de autoayuda, etc.

*“Mi muy soberano señor, no dejéis que el asombro de lo extraordinario golpee sin cesar vuestra mente... Todo lo aquí acontecido os ha de parecer natural. Alegraos, hasta entonces y pensad que todo esta bien (La tempestad, Act. V, Esc. 1, Próspero).*

En los noventa se ha dado mayor importancia a los proyectos de las Compañías de teatro regionales, mientras en Caracas se gasta el presupuesto en un Festival Internacional que cada vez es más pobre y efectista como la herencia que dejó el Grupo Rajatabla. Sólo quedan algunas islas bien fundadas porque las sostienen instituciones de prestigio como el caso de Contrajuego bajo la dirección de Orlando Arocha. El grupo cumple con un trabajo limpio y hasta osado en ocasiones, pero carece de estilo. Hace espectáculos largos sin intermedios con textos pesados y puestas en escenas complejas como el caso de *Coromoto*, de Javier Moreno, en 1998. Mientras tanto, otros nombres se abren paso con dificultad pero con grandes resultados como es el caso de Basilio Álvarez quien promete ser un director de actores como lo demostró en la versión de *El contrabajo* de Patrick Süskind. Otros directores que están tomando el control de la puesta en escena de finales de la década son Gustavo Ott con obras suyas como *Pavlov* y *Fotomatón*, Costa Palamides con la dura tarea de hacer teatro lorquiano, Rosalio Hinojosa en el grupo Theja, Javier Moreno, Vicente Albarracín, Julio Buley y Mario Sudano.

*“Ni el buen vino necesita pregones, ni la comedia buena necesita de epílogos” (Como gustéis, Act. V, Esc. 4, Rosalinda).*

El siglo XX ha dejado grandes autores de la escena. Trabajaron aisladamente, cada uno fue construyendo su propia isla con excepción de El Nuevo Grupo, pero crearon una historia con su participación. Lo que nos queda son los textos y las anécdotas de los montajes. Por eso generalmente la historia del teatro termina siendo la historia que dejan los dramaturgos. César Rengifo, reconocido por todos como el padre de la dramaturgia moderna del teatro venezolano. Román Chalbaud fue el primero en ofrecer una dramaturgia sólida basada en el drama social y moral de un país que no sabía criticarse a sí mismo. Isaac Chocrón, el nombre más reconocido internacionalmente del teatro venezolano, el autor más consistente y con mayor trayectoria de este siglo. José Ignacio Cabrujas, aunque conocido más por su incursión en la televisión, fue el autor de una de las piezas más venezolanas que se haya escrito: *El día que me quieras*. Rodolfo Santana, el dramaturgo venezolano más prolífico montado en el mundo entero y traducido a varios idiomas. José Simón Escalona, quien se atrevió a desafiar con su teatro de temática y estilo irreverente a una sociedad conservadora. Las dramaturgas Elisa Lerner, a quien la euforia de los sesenta la llevó a participar creando un teatro nostálgico e irónico alrededor de la vida familiar, Mariela Romero, expresión del universo femenino a través de un teatro lúdico y Xiomara Moreno, quien no sólo ha brindado sus obras dramáticas sino una labor como investigadora del fenómeno teatral. ¿Qué le pasa, señor Shakespeare? Lo siento un poco distante. Ya he terminado, ha sido un siglo entero, como ve, siguen las islas, no importa que pase el tiempo. Se habrán quedado miles de nombres, situaciones y obras que no le dije, pero el tiempo no me dejaba abarcar más y mayor era mi deseo porque usted entendiera lo que hemos vivido hasta ahora.

*“Me parece, hijo mío, que algo os perturba, como si algo temierais. Alegraos, señor, que ya terminó la fiesta. Los actores, como ya os dije, eran espíritus y se desvanecieron en el aire, en la levedad del aire. Y de igual manera, la efímera obra de esta visión, las altas torres que las nubes tocan, los palacios espléndidos, los templos solemnes, el inmenso globo, y todo lo que en él habita, se disolverá; y tal como ocurre en esta vana ficción, desaparecerán sin dejar humo ni estela. Estamos hechos de la misma materia que los sueños y nuestra pequeña vida, cierra su círculo con un sueño” (La tempestad, Act. IV, Esc. 1, Próspero).*

Como le dije antes, la verdadera historia del teatro la hacen los dramaturgos porque los directores y los actores se van confundiendo con anécdotas interesantes. Los chiquillos de colegio aprenden quiénes escribieron esto o aquello y así será siempre, la prueba es usted mismo, señor Shakespeare. ¿Es hora de irse? ¿Qué le pareció el teatro venezolano?

*“No tengo la melancolía del sabio, que no es sino envidia, ni la del músico, que es fantasía; ni la del letrado que es astucia, ni la de la dama que es coquetería; ni la del amante que son todas esas cosas. Es mi propia melancolía, compuesta de todos los ingredientes. Es una tristeza caprichosa que me embarga cuando*

*medito en todo lo que me ha acontecido en mis muchos viajes” (Como gustéis, Act. V, Esc. 1, Jaques).*

¿Señor Shakespeare, me escucha? ¿Adónde va? Y sin responderme se perdió entre las bambalinas por donde mismo había aparecido. Tuve esa sensación de la que hablaba. Se cerraba un círculo con un sueño... En ese mismo instante el guardia del Teatro Nacional me chiflaba desde la puerta haciéndome señas que era hora de cerrar. Apagó las luces para obligarme a salir. Y en la oscuridad escuché por última vez la voz del maestro que decía: “¿Qué sueños sobrevendrán cuando despojados de ataduras mortales encontraremos la paz? (Hamlet, monólogo Ser o no ser... Act. III, Esc. 1, Hamlet).

#### BIBLIOGRAFÍA

AZPARREN GIMÉNEZ, LEONARDO (1997): *El teatro en Venezuela, ensayos históricos*, Alfadil Ediciones, Caracas.

BARRIOS, ALBA LÍA y otros (1997): *Dramaturgia venezolana del siglo XX*, Centro venezolano del ITI-UNESCO, Caracas.

MONASTERIOS, RUBÉN (1990): *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Monte Ávila Editores, Caracas.

RODRÍGUEZ, ORLANDO (Coord.) (1991): *Teatro venezolano contemporáneo. Antología*, FCE, España.

SHAKESPEARE, WILLIAM (1994): *Othello*, Cátedra, Letras Universales. Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero. Madrid.

— (1991): *Noche de reyes*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1996): *Hamlet*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1996): *Romeo y Julieta*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1994): *La tempestad*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1995): *El mercader de Venecia. Como gustéis*, Cátedra, Letras Universales. Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1997): *Ricardo II*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1996): *Macbeth*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.

— (1989): *El Rey Lear*, Cátedra, Letras Universales, Edición del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero, Madrid.