

El Teatro De La República
Moderna de Venezuela (1945-1999)



Luis Chesney-Lawrence

DE LA REVOLUCION
DEMOCRATICA Y POPULAR

**El Teatro De La República
Moderna de Venezuela (1945-1999)**

Luis Chesney Lawrence

2015

*EL Teatro De La República Moderna
De Venezuela (1945-1999)*

Luis Chesney Lawrence

1a. edición, 2015

Diseño y organización: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1507646892

ISBN-10: 1507646895

Dep Legal: lf06820117002641

Copyright © 2015 Luis Chesney-Lawrence

Published by:

On-Demand-Publishing LLC;

AMAZON.COM Co.

Derechos reservados

Índice

Introducción	pp 1
Capítulo 1. Marco de Conceptos Históricos y Sociológicos. Teatro y Tradición Cultural Caudillista La Censura En El Teatro De La Dictadura La Década De La Dictadura (1948-1958)	7
Capítulo 2. La Renovación Teatral Venezolana	37
Capítulo 3. La Llegada De Los Maestros Del Teatro	41
Capítulo 4. Principales Tendencias Reconocidas	47
Capítulo 5. Los Principales Dramaturgos Del Cuarenta y Cincuenta	53
Capítulo 6. Le Generación De Los Sesenta Las nuevas tendencias externas La nueva sensibilidad del teatro La renovación en el teatro venezolano El primer Festival Nacional de Teatro	59
Capítulo 7. La Década Solemne De Los Setenta	93
Capítulo 8. La Década de los Ochenta: La Generación Emergente y El Círculo De Dramaturgos	99

Capítulo 9. La Novísima Generación De Los Noventa El Centro De Directores Para El Nuevo Teatro (Cdnt) Los Problemas Del Teatro En Democracia (1945-1999)	115
Capítulo 10. El Régimen Bolivariano-Militarista El Combate De La Boa Constrictor La Censura Bolivariana En El Teatro	139
Palabras Finales	167
Referencias Bibliográficas	177

Introducción

Siempre ha existido la idea entre los investigadores del teatro venezolano que su evolución 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 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 aparecen 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 los años cuarenta y cinco comienza una etapa renovadora en cuyos hitos se encuentran dramaturgos tanto de aquellos años como los de los cincuenta, (aunque formalmente el I Festival Nacional de Teatro que confirma esta renovación ocurriría en 1959), en 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 acelerado progreso hasta los 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.

En este libro se tratará esta parte, la etapa del teatro moderno venezolano, con su epílogo 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 su reconocimiento.

El objetivo central que se ha planteado este libro es el de divulgar, en una forma renovada, crítica y panorámica, el teatro venezolano -a través de sus dramaturgos-, y su desarrollo entre los años 1945 y 1999. No obstante, para poder explicar mejor su desenvolvimiento ha sido necesario ajustar dicho lapso en función de los cambios políticos ocurridos y experiencias analizadas, lo que en la práctica lo llevó a aumentar su alcance, retomando sumariamente lo ocurrido desde antes y después de esa fecha.

Por tanto, aquí se examinará para este período, especialmente las creaciones dramáticas propiamente dichas, autores y obras -elementos claves en su devenir cultural y social-, grupos y tendencias aparecidas que se consideraron relevantes, así como las actividades de directores y grupos que trabajaron con obras nacionales, y los eventos como los festivales, reconocimientos y otros celebrados que se relacionan. 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 al teatro venezolano durante este período relevante en la historia de Venezuela -de la mano de sus dramaturgos-, la naturaleza y expresiones, no sólo en relación con sus características principales, 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 canonización de sus símbolos y temas-. No se contaron traducciones efectuadas, versiones ni composiciones musicales en obras de teatro. Lamentablemente, ciertos dramaturgos no pudieron ubicarse en las fuentes

consultadas y su mención crea un vacío que no se pudo reparar. Con esta información se conformó una matriz de nombres y datos que da una visión panorámica de los autores y otros factores a considerar, seleccionándose luego a los autores y grupos que serían presentados, en general todos con más de tres obras puesta en escena o publicadas, y con los cuales se entraría con más detalles en una breve caracterización, siguiendo lo escrito previamente sobre el tema (Chesney, 2014).

Es esta una publicación que obedece a la convicción de su autor de conocer esta historia para permitirle al lector entender que lo que aquí se presenta es hoy por hoy una interrupción de un proceso democrático que venía en evolución con crecimiento y desarrollo como no había tenido el país en cien años y que se ha querido dismantelar con represión ideología y censura.

Capítulo 1. Marco de Conceptos Históricos y sociológicos

Explican los historiadores Germán Carrera Damas (2014) y Manuel Caballero (2009), a quienes se seguirá en esta sección, que los jóvenes que en 1930 se empeñaron en hacer de Venezuela un país más libre, más educado, se atrevieron a enfrentar la dictadura, un régimen liberal autócrata, “una dictadura liberal regionalista”, centrada sólo en el ejercicio fuerte del poder, amenazando la libertad, por eso tomaron como consigna de la época la de “dictadura vs. Libertad”. El fondo del problema era lo que Carrera llama “la naturaleza del poder”. Caballero, por su parte, explica además que esta fecha,

18 de octubre de 1945... van a marcar la historia del poder social y estatal hasta el final del siglo: el ejército y el partido político. Ver las cosas así permite proponer una periodización diferente a las tradicionales, para las cuales el 18 de octubre de 1945 se inaugura lo que algunos tienden a llamar el "trienio", tratando de evitar decirle "revolución" como sus partidarios, "pronunciamiento" o "golpe" como sus enemigos... Cuya primera fase no se detiene, como se suele decir, el 24 de noviembre de 1948, con el derrocamiento de Rómulo Gallegos, sino el 23 de enero de 1958.

Luego que la dictadura fue desplazada se instauró un “régimen cívico-militar”, que inició la reconstrucción de lo que le llamaría “República liberal democrática”, moderna, “clave de la inauguración y el establecimiento del Poder civil: interrumpido por el predominio del “poder militar” en 1945-1948 y 1952-1958; pero que a partir de 1959 se restableció el poder civil, democrático y con libertad que hoy en día (2015) se enfrenta a su segunda crisis de desarrollo autoritario.

Ya a finales de los años cincuenta la sociedad venezolana se encuentra conformada como una “democracia de masas”, con problemas masivos, es una sociedad que gracias a lo que recibe por exportación de petróleo, se encuentra en pleno proceso de desarrollo pre capitalista, industrial, en el campo y la ciudad, lo que en las décadas siguientes generarían grandes problemas sociales, no obstante sigue su curso “liberal”. Dice Carrera Damas “entrando el año 2000 advertí a mis compatriotas sobre el advenimiento de un régimen militar que denominé bolivariano-militarista, convertido en

esperanza salvacionista por la que luego caractericé como una severa indigestión de la Democracia”.

El balance de esta República moderna y democrática lo sintetiza Carrera Damas y muestra su apropiado contexto:

- 1.- “Contribuyó de manera determinante a substituir la antinomia DICTADURA vs. LIBERTAD por el complejo conceptual DEMOCRACIA vs. DICTADURA = LIBERTAD.
- 2.- Establecimiento del Poder civil: interrumpiendo el predominio del Poder militar en 1945-1948; orientando su plena instauración, actualizada, a partir de 1959; y motivando hoy la lucha por el restablecimiento del Poder civil.
- 3.- Se inauguró la instauración, en Venezuela, del régimen sociopolítico democrático moderno, al rescatar y poner en vigencia plena el principio de Soberanía popular. Primero inaugurándolo, en 1945-1948; y luego al orientar su institucionalización, actualizada, a partir de 1958-1959 (Pacto de Punto Fijo, Programa mínimo de Gobierno y Gobierno de coalición).
- 4.- Se impulsó y patrocinó la más significativa operación de inclusión social: reconoció sus derechos políticos a la mujer; promovió el rescate de la población rural –ampliamente mayoritaria –, mediante la Reforma agraria integral; hizo ciudadanos plenos a los analfabetos; fomentó la educación, moderna y democrática, en todos sus niveles; combatió el paludismo –hasta erradicarlo–, y otras endemias; desarrolló el sistema asistencial, y también la que Rómulo Betancourt denominó el hambre ancestral de los venezolanos, etc.
- 5.- Se puso por obra el inicio del desarrollo de una economía orientada a coadyuvar en la consolidación y el perfeccionamiento de la Independencia Nacional, y a sentar las bases sociopolíticas de la Democracia (CVF y OPEP). Y el de la denominada

Doctrina Betancourt, en lo concerniente a la consolidación y preservación del régimen sociopolítico democrático en el continente, enfrentando a las dictaduras militares y previniendo acerca del riesgo que para ese régimen llegaría representar la entonces denominada revolución cubana.

6.- Mediante la reformulación, modernizadora y democratizadora de los procesos de formación, ejercicio y finalidad del Poder público, acercó la sociedad venezolana, modernizándola, a ser la genuina República popular representativa, que constituimos en la Villa del Rosario de Cúcuta, en 1821.

7.- Se ilustró la teoría, y se le puso en práctica, la Revolución Democrática Evolutiva, formulada por Rómulo Betancourt. Hoy vigente, encaminada a que los venezolanos nos rescatemos plenamente del secular atraso sociopolítico vestigio de nuestra monarquía originaria. Atraso inventariado, si bien entonces con propósitos continuistas de la postrer etapa de la República liberal autocrática, en el denominado Programa de Febrero.

8.- Se promovió la estructuración de una sociedad de ciudadanos, practicando la concepción pedagógica de la política; y promoviendo la formación de partidos políticos modernos y el desarrollo del movimiento sindical organizado.

9.- Se estructuró el primer partido político moderno en Venezuela contemporánea; concebido y diseñado desechando la predicada fórmula clasista, como un partido del pueblo para el pueblo, de alcance nacional; y se propició el control pluripartidista, como garantía del libre ejercicio de la rescatada Soberanía popular.

10.- Se demostró, por primera vez, que en Venezuela si se puede gobernar sin robar ni pretender perpetuarse en el Poder; predicando y practicando la responsabilidad civil y administrativa y acatando el principio de la alternabilidad republicana.

11.- Se echaron las bases para la maduración y consolidación de la Nación, mediante el inicio de la

superación, cual factor determinante, de la distancia como expresión sintética de la muy escasa capacidad de la sociedad, así parcelada regionalmente, sobre el medio físico. Situación propiciatoria de los localismos y regionalismo; e impedimenta del nacimiento del mercado nacional. A este fin tendió el Plan Nacional de vialidad, formulado y adelantado a partir de 1948.

12.- En lo concerniente a su desenvolvimiento en el escenario internacional, además de la formulación y promoción de un nuevo mercado internacional del petróleo, y de mejores términos de intercambio con las economías desarrolladas, la República liberal Democrática de Venezuela sobresalió en las tareas de la descolonización y en la promoción de la cooperación en el seno de la OEA y de la ONU.

13.- Se formuló y practicó la responsabilidad ética inherente al ejercicio del Poder público; entendida como guarda del destino de la conformación democrática de la sociedad, asumida a plenitud. Postura ilustrada, de manera sobresaliente, por la conducta de Rómulo Betancourt objeto de atentado y hostigado por la campaña del RR. Al igual que lo fue por la entereza demostrada por Carlos Andrés Pérez ante la confabulación de los notables, luego del atentado intentado en el 4 de febrero de 1992, y durante el seudo judicial asesinato político de que fue víctima.

A estos resultados habría que agregar lo que se denominó la “revolución cultural”, que iniciara Mariano Picón Salas en los años treinta, con la creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes (Inciba), que con los años se convertiría en el famoso Conac (Consejo Nacional de la Cultura) y finalmente en el Ministerio de la Cultura, con lo cual la política

cultural del Estado avanzaba daba un gran paso, inédito a todo lo que se había hecho hasta entonces en Venezuela; luego vendría la fundación -también por Picón-Salas-, de la *Revista Nacional de Cultura*, se crearon los sistemas de museos, las bolsas de trabajo, las becas en el exterior, la Cinemateca Nacional, y se amplió el radio de acción para las orquestas sinfónicas, que hoy es orgullo nacional. Se dio un gran impulso a la educación, a la formación de maestros y docentes con la creación del Instituto Pedagógico, y se garantizaron cargos bien pagados en las universidades, y financiamiento para los escritores y artistas.

Hoy en día, 2015, el país, como expresa Carrera Damas (cit., por Arenas, 2014),

estamos en trance de superar -y lo estamos logrando- la segunda gran crisis en la instauración de una sociedad democrática... procedente de una monarquía absoluta ... todos los gobiernos habidos desde 1830, (fueron autócratas, hasta) cuando rompimos la República de Colombia y se formó el Estado de Venezuela -que así se llamó y luego República de Venezuela- hasta 1946, cuando se realizó la elección para la Asamblea Nacional Constituyente, la cual dio origen a la instauración de la república liberal democrática, marchando hacia convertirse en una sociedad democrática.

En este período, de un poco más de cuatro décadas, se echaron las bases de una sociedad democrática, se aprendió andando, de ahí pueden haber venido sus errores y problemas, “Nosotros en medio siglo quisimos adelantar tres siglos, que era lo que correspondía en ese momento”. El actual régimen, “no tiene nada que ver con socialismo ni con el siglo 21. Eso es más bien autocracia del siglo XIX. Puede cambiar la vestimenta pero no la esencia del asunto. No tienen mensaje, sólo capacidad de soborno; van a comprobar algo muy duro que les va a costar muy caro: la limosna no genera lealtad” (Ibid).

No es esta una nueva historia del teatro, tampoco es su revisión, se propone alcanzar un conocimiento más cabal del mismo, entendiendo episodios esenciales de su historia y de su sociedad ocultos o muy poco conocidos.

El tema también se intenta explicar desde la perspectiva de la Teoría de los Motivos y Estrategias, de Ángel Berenguer (2008: p. 16) -heredero directo de Lucien Goldman y su renovador-, el cual la presenta bajo la forma de los “motivos y estrategias” de los dramaturgos frente a sus conflictivos del entorno,

incultura, represión, y censura en Venezuela, lo que implica no sólo interpretar sus obras, sino también reconocer las estructuras de poder, el poder real y sus mecanismos a los que creen tener derecho los que limitan la producción artística nacional afectando incluso a su sociedad. Esta detestable actividad se considera una práctica del poder que se auto-otorga el derecho a reprimir, a “condenar al silencio” el deseo y las propuestas creativas de autores, expresadas en sus obras, quienes con pleno uso de su derecho a la libertad de creación que le es negado. Este es un derecho humano legítimo y constitucional, avalado también por convenciones internacionales desde la Declaración de los Derechos Humanos y centro de la vida cultural contemporánea.

En este sentido como señala Berenguer (p. 17), una obra es un acto de creación mediante el cual el “yo” del dramaturgo -o autor, en general-, ejerce su derecho ciudadano a crear una realidad imaginaria y refleja en esa formalización su estrategia dramática -o artística-, en la cual se cumplen sus proyectos e ideas, que de esta manera se constituye en la

respuesta de su “yo al entorno” en que se encuentra y que le afecta, con lo cual se crea una tensión que puede llegar a ser insoportable y cuya expresión teatral para los círculos de poder puede significar una agresión, aún siendo imaginaria, con lo cual despierta el interés del poder de turno que se interesa por conocer estas formas y contenidos artísticos y reacciona utilizando el poder de que dispone, que consideran legítimo, para juzgar como indeseable tal obra u autor y lo condenan al silencio, agrediéndolo, agraviándolo y despreciándolo en las esferas económicas, sociales, judiciales de que dispone.

Aquí ya se refleja su sistema de poder con valores perversos, lo cual por sí misma le confiere a su actuación la calidad de actividad ilegítima e ilegal, por cuanto no existe un derecho que ampare esta agresión a un ser humano.

A la luz de su historia pasada y presente este tema se ve como ineludible, ya que también se exploró antes y durante el período gomecista, lo que de alguna manera, se constituye también en la primera y segunda parte de la historia oculta del

teatro venezolano (Chesney, 2008). El teatro venezolano durante el siglo XX no estuvo exento de historia. Lo que ocurre es que sólo ahora comienza a escribirse este nuevo capítulo de esta historia, bajo otros signos y otras perspectivas.

Según Juan Villegas (1984), la obra literaria o teatral no es una entidad que se explique en sí misma, sino en relación con o condicionada por factores que son aparentemente externos, con influencias diversas, de ahí que la relación con el contexto ayuda y explica mucho de lo que se busca, por lo que también se hace necesario conocer la sociedad que la produce la censura, razón por la cual sus actividades y textos deberían expresar y revelar a esa sociedad en un momento dado.

Teatro y Tradición Cultural Caudillista

El teatro en el siglo XX desde sus inicios se verá afectado por el efecto sociopolítico y cultural que le impone la denominada herencia caudillista de Venezuela. En efecto, estos factores, que se vienen gestando desde comienzos del siglo anterior, tendrán una fuerte influencia en su devenir cultural hasta

bien entrado el siglo XX lo cual naturalmente afectará al teatro.

Entre 1830, cuando Venezuela se separa de la Gran Colombia, terminando el sueño de Bolívar, hasta 1903, cuando se produce la llamada restauración Libertadora que termina con los levantamientos, se produjeron en Venezuela 39 revoluciones, 127 alzamientos, cuartelazos o asonadas menores, esto es, que en estos 74 años hubo 166 revueltas, lo que según Juan Liscano (1976, citando a A. Arraiz) equivaldría a unos 24 años y medio de guerras y sólo 49 de paz (p. 588).

Este es parte del efecto que produjo el caudillismo providencialista o su símil el del cruento dictador que ha asolado a Venezuela en su historia republicana y que en los albores del Siglo XX intenta mantenerse en el poder. Sus efectos es el tema de esta sección.

La Venezuela del Septenio guzmancista (1874) era económica y culturalmente muy pobre, desgarrada por las luchas intestinas de sus caudillos, por las asonadas y por las enfermedades. En lo político, el país se encontraba desarticulado, grandes

sectores geográficos de él no mantenían vínculos con el resto de los territorios llamados “nacionales”.

Muchos historiadores y críticos de la cultura, como Úslar Pietri y Eduardo Arcila, expresan que a este país no podría definírsele como una nación integrada, debido a los débiles vínculos políticos, económicos y culturales que se mantenían entre sus provincias, siendo más bien la voluntad local de los caudillos lo que se imponía sobre una idea central o general de nación. Incluso, la propia Caracas adolecía de este aislamiento, los pequeños puertos del litoral, por donde salía la poca producción agrícola de cacao proveniente de los Valles del Tuy, de Chuao y de Choroní, así como el café de la cordillera, salía directamente por botes o pequeños veleros. Los caminos para todo el país se estimaban en una longitud de no más de 300 kilómetros.

Las ciudades venezolanas eran pequeñas, rurales como todo el país, la población de Caracas alcanzaba apenas los 56 mil habitantes y su entorno no cubría más allá de las 400 hectáreas, es decir, unas ocho a diez cuabras a la redonda, en todo caso menor a cualquier hacienda de entonces. De acuerdo

al censo de 1891, el Distrito Federal contaba con 13.349 casas, de las cuales 10.577 era de teja, el resto eran ranchos, había 16 templos y 9 capillas, 3 mercados y un matadero, 5 cárceles y 5 cuarteles militares, 9 hospitales y 6 acueductos, aunque su crecimiento era alto, de un 16% en viviendas (Arcila, 1974, pp. 29-164).

La construcción del tramo final del ferrocarril a Valencia (La Victoria-Cagua), terminada en 1894, significó la conclusión de la línea ferroviaria más extensa que existió en Venezuela. Su inauguración dio la oportunidad para exaltar una visión romántica que prevaleció durante fines del siglo XIX, cual fue la idea del “progreso”, verdadero anhelo que llenó muchas páginas de la literatura de la época en todo el mundo. El romanticismo económico del ferrocarril fue el mito que acompaña a esta época, y fue el símbolo de la revolución de los medios de comunicación que en Venezuela quedó truncado.

En el campo de la educación es donde más se advierte el atraso cultural en que se encontraba Venezuela. No había progresos en esto de proporcionar a los venezolanos cultura o en

difundirla más allá de una pequeña elite dominante en lo político y en casi todos los órdenes de la vida. En 1839 existían en el país 219 escuelas (8.095 alumnos), en 1870 esta cifra había subido a 300 escuelas (10.000 estudiantes). Esto significó que sólo 0,6% de la población venezolana recibía instrucción primaria. El Decreto de Instrucción Pública de Guzmán Blanco de aquella fecha tuvo efecto inmediato, y en un año se crearon 141 escuelas federales y en 1877 ya existían 1.131 (48.000 estudiantes). El cuadro de la educación superior era aún más alarmante, pues en la Universidad de Caracas en 1875 (con un país de 1,6 millones de habitantes) sólo cursaban 346 estudiantes (cuando en 1800, con 388 mil habitantes, eran 196), esto es, que el estudiantado había decrecido en relación con la población (Ibid. pp. 43-45).

Por estas razones el analfabetismo era casi absoluto, estimado en un 95% de la población, si no mayor. La universidad no entregaba profesionales que contribuyeran al desarrollo del país, su matrícula se concentraba entre teólogos, médicos y abogados. La idea del “progreso” que floreció en estos años

impulsa una nueva política que va de la mano con el ruido de los ferrocarriles, de las máquinas, de los cables de acero, del teléfono, de la electricidad, de las carreteras y de los barcos a vapor. Este progreso traería muy lentamente el cambio de su cultura.

Guzmán Blanco, que había conocido los suntuosos teatros de París, encontró que en Caracas no existía un sitio para representaciones teatrales de gran boato, por lo cual concibió construir uno semejante a aquellos, especialmente para el montaje de óperas, género de apogeo en ese entonces en Europa. Este se inició en 1876 mediante un Decreto que escogió el sitio en ruinas de un antiguo templo de San Pablo, destruido en el terremoto de 1812. Los planos los hizo el Ingeniero Esteban Ricard y su costo fue estimado en Bs. 450.000, pero debido a las demoras y alteraciones que sufrió durante su construcción, éste se elevó una seis veces.

Inicialmente se le llamó Teatro Nacional, título con que se encuentra en los primeros documentos, pero en el Decreto correspondiente aparece como Teatro Guzmán Blanco. De estilo corintio puro, con basamento ático, era similar al que también

escogieron los franceses para uno construido en la exposición internacional de París. Entre los adelantos incorporados estaba el relativo a la acústica, introduciendo una caja armónica reflectante debajo de la orquesta para reforzar los sonidos. Todos los ornamentos y muebles fueron traídos desde París. En los documentos oficiales de 1878, figura con el nombre de Teatro Nacional. Luego de nuevos cambios, en 1879, por resolución del mismo Guzmán el teatro continuó su construcción y volvió a llevar su nombre, siendo inaugurado el 1 de Enero de 1881 con el estreno de la ópera *Hernani* por un conjunto lírico traído directamente de Europa, y de inmediato entregado al Concejo Municipal de Caracas que lo denominó Teatro Municipal.

No es esta visión sólo una construcción de palabras o un artificio escenográfico que permita armar un escenario adecuado para presentar el desarrollo del teatro como una buena nueva que ayudará a entender lo ocurrido. Más bien, se trata de presentar una realidad pocas veces bien perfilada en este tipo de estudios, que por alguna razón ha sido motivo de olvido, porque ya han pasado muchos

años de aquella visión de una Venezuela tan distinta, pobre, inconexa, depoblada, distante, por lo que la misma se ha desvanecido ante la imagen que en el país contemporáneo, moderno, se ha proyectado sobre su pasado. Bien hace en decir Consalvi (2000) al respecto que a la historia se le mira con cierto desdén, acentuando que “habría que buscar la explicación de por qué durante tanto tiempo no quisimos mirarnos en el espejo o por qué nos rechazó” (p. C-16). Por esta razón, se diría que es preciso recordar esa realidad, alcanzar un conocimiento de sus hechos y medir sus dimensiones en relación con su época, aunque sea desde una perspectiva diferente como la presente del Siglo XXI.

Aquel mito de la grandeza agrícola de la Venezuela del siglo XIX, siguiendo estos mismos argumentos, también ahora es cuestionado. En palabras de Ramón J. Velásquez (1986) aquello “era mentira, absolutamente falso. No tenía razón Cecilio Acosta cuando contaba que aquí todo lo que se pisa es oro. Este era un país de miseria. Por eso se reitera que había igualdad social. Era un país de pobres,

todos pobres. Los ricos más ricos, la oligarquía, no llegaban a atesorar un millón de pesos” (p. 9).

De acuerdo con esta visión, el país estaba dividido en cuatro países regionales (Centro, Andes y Zulia, Oriente y Guayana), no existía un mercado económico nacional, cada región producía para la exportación, no para consumo nacional. El café de los Andes salía por el puerto de Maracibo rumbo a Hamburgo y Nueva York, ni un saco venía a Caracas, sólo se recibían los derechos de exportación, menguados. Los productos del Centro igualmente salían por Puerto Cabello y La Guaira. La producción de Oriente, cacao, ganado y café, salía hacia el Caribe por Guanta y Carúpano. La de Guayana (balatá, sarrapia, oro) salía por el Orinoco rumbo a Trinidad y de allí al resto del mundo. En esa época nunca hubo un centro (Ibid.).

Por lo visto, el Estado era pobre, como el país. Los bancos privados eran los que le facilitaban dinero para pagar a la tropa y a los empleados públicos, lo que ocasionó cuantiosas deudas del Estado. En 1900 esta deuda llegó a los Bs. 231 millones, en circunstancias que el presupuesto sólo

alcanzaba a Bs. 90 millones. Cuando gobernaba Cipriano Castro se agotaron los recursos y los bancos Caracas y Venezuela se negaron a darle nuevos préstamos, lo que determinó que sus directivos fueran puestos presos en La Rotunda, en medio de su camino a prisión los banqueros accedieron a facilitarle dinero al gobierno, sin más trámites administrativos.

La Censura En El Teatro De La Dictadura Gomecista

Durante el período en estudio, visto desde el caudillismo, especialmente durante los años 1900 a 1935, la censura acompañó en forma clara y expresa al teatro, y esta quedó estampada tanto en una completa normativa destinada a tal fin, que se fue creando durante estos años, como también en la práctica del ejercicio de una censura concreta a los dramaturgos o a sus obras. En esta sección se irán alternado unas y otras, muchas difíciles de obtener. Se completará este cuadro con la presentación de un ejemplo claro y patente de una obra censurada.

Mucha de la normativa encontrada se cobija bajo la máscara de proteger la moral y las buenas costumbres, sin contar con las que acuden a

argumentos de orden religioso o cívico, en las cuales la iglesia aportaba también su grano de arena. La abundancia y diversidad de normas aplicadas a los “espectáculos públicos”, en general, son llamadas ordenanzas de carácter municipal y no leyes, y el centro de las actividades se concentraba bien fuera en el Distrito Federal o en el Departamento Libertador, incluyendo a la ciudad de Caracas. Por esta razón la censura tuvo un carácter oficial.

Los antecedentes de esta censura tienen su origen en normas dictadas por la iglesia católica, aplicables a toda clase de espectáculos públicos desde la Colonia, como lo muestra una Real Orden de 1777, la cual determinó que “no se permitiese salir al público ninguna comedia nueva sin la revisión eclesiástica previa.” (Sueiros, 1999). Hacia fines del siglo XIX, el liberalismo y las nuevas corrientes positivistas disminuyen esta potestad de la iglesia, aunque siempre permanecería latente. Por ello se puede decir que la censura oficial sobre las diversiones públicas data realmente desde 1830.

A fines del siglo también se observan en Caracas otras normativas de carácter restrictivo,

cuyo fin era el evitar desórdenes populares en sitios de concentración masiva y así sostener la inestable estabilidad política de la época. Tal es el caso de las resoluciones tomadas por el gobernador J. Francisco Castillo, en julio de 1893, que prohibieron “en absoluto los bailes que se efectúan en determinados botiquines, cafés y restaurantes”, así como “la apertura hasta horas avanzadas de la noche... de Confeiterías, Botiquines, Restaurantes, establecimientos que ofrecen por lo regular espectáculos contrarios a la moral.”, exceptuándose de esto a los locales ubicados a menos de 300 m. de los teatros Municipal y Caracas, que podían “permanecer abiertos hasta una hora después de terminada la función”, considerados probablemente como más respetables y no susceptibles de desórdenes públicos. No obstante, a éstos sólo se les permitió “funciones de ópera, quedando en absoluto prohibidas cualquiera otra especie de representaciones.”, excluyendo así de sus programas las presentaciones de operetas, zarzuelas, comedias y todo tipo de variedades, géneros que para las

autoridades tenían un carácter popular y, por ende, peligroso (Ibid.).

En las llamadas variedades, se incluían las presentaciones de números con bailes, canciones y actos de comedias en un espacio único, en las que se podría llegar a perder control de la situación artística, bien por las formas que asumían como también por sus contenidos paródicos y farsescos con los cuales se ejercía una cierta crítica no permitida, como se verá más adelante. Así, por ejemplo, en 1911, el gobernador del Distrito Federal, consideraba que la acción emprendida por los empresarios de espectáculos públicos de anunciar sus espectáculos “por medio de carteles paseados y distribuidos por las calles en coches y carros cargados de músicos, desdice de la cultura de la capital y ocasionaba aglomeraciones y desórdenes de vagos y holgazanes”, ordenando de inmediato la cesación de “semejante costumbre” (Ibid.).

Uno de los primeros casos de autocensura, debido a la situación política represiva del gobierno lo menciona Carlos Salas (1967, p. 108), quien señala que en 1910 le fueron presentados a la Compañía

española de Francisco Fuentes los textos de *El motor* de Rómulo Gallegos, *La selva* de Henrique Soublette y *El duelo* del autor francés Lavedán, escogiendo Fuentes a este último porque “no quería inmiscuirse en asuntos políticos”.

La mención oficial más antigua sobre censura al teatro en el Distrito Federal se registra en los artículos N°. 18 y 19 del primer Reglamento de Teatros y Espectáculos Públicos, publicado en la *Gaceta Municipal* del 24 de febrero de 1916, aprobada por Juan Crisóstomo Gómez, hermano del Benemérito, entonces Gobernador del Distrito Federal. Allí se especifica que ninguna obra de teatro y película podría “representarse sin antes ser vista y estudiada por el Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos, quien aprobará las que puedan ser llevadas a la escena”, manteniendo “un registro especial para anotar las películas y obras teatrales de cualquier clase a las cuales haya puesto el pase correspondiente”, sin especificar los criterios de tal decisión. Esta sería de exclusiva responsabilidad del Inspector censor, único miembro de la “comisión censora”, quien tras ver y estudiar el

evento, establecería personalmente si se podría otorgar o no “el pase correspondiente”. La Inspectoría General de Teatros y Espectáculos Públicos también era algo nuevo, pues apenas el 2 de febrero del mismo año, se había fusionado el antiguo binomio independiente del Inspector General de Teatros y del Inspector de Espectáculos Públicos en un cargo único, siendo nombrado don Pedro Emilio Núñez de Cáceres como el primer inspector-censor de la ciudad. Esto significaba que la censura era responsabilidad única y exclusiva de una autoridad política del gobierno, y siempre este cargo recayó en el llamado “personal de confianza” del Benemérito, asumiéndose íntegramente los principios de “paz, unión y trabajo” (Sueiros, 1999). La estricta obligatoriedad del “pase” fue certificada anualmente a partir de 1917 en los informes presentados al Gobernador por la Inspectoría, donde se señalaban detalladamente las obras a las que se le otorgó el “pase”, así como aquellas a las que les fue negado éste.

Por esta razón, se piensa que alrededor de 1915 muchas salas dejaron de lado las reputadas

presentaciones líricas y teatrales, y no pocas fueron abriendo sus puertas anunciando su dedicación exclusiva a las modernas proyecciones de cine. El teatro decaía y el cinematógrafo se independizaba y adquiriría renombre.

El carácter político de la censura queda de manifiesto en documentos de la época, como por ejemplo en la carta citada por Yolanda Sueiros (1999) sobre películas, enviada en julio de 1920 por Ramón E. Vargas, Secretario de Gobierno del Distrito Federal, a su “noble protector”, el General Juan Vicente Gómez, confirmándole que “de acuerdo con las órdenes de Ud. de que me habló Don Juanchito” [Juan Crisóstomo Gómez], se había encargado personalmente de prohibir “la exhibición de las películas cinematográficas en que de cualquier modo haya la tendencia de infundir en el pueblo doctrinas inmorales, anárquicas o criminales en algún sentido”. Ese era el criterio aplicado, y el anarquismo parece ser en ese entonces la ideología que más molestaba al régimen.

Don Belisario Delgado, Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos desde 1919 hasta

1929, fue el más longevo en su cargo, e inaugura su nombramiento dictando en el mes de diciembre de 1919 una serie de disposiciones que ni siquiera tuvieron el carácter de normas u ordenanzas, ni fueron publicadas en la *Gaceta Municipal*, sino reproducidas en *El Nuevo Diario* y “trasmitidas (sic) en Nota Circular a todos los Empresarios de Cinematógrafos y de todas clases de Espectáculos”.

En 1930, la Junta de censura es cambiada, colocándose ahora integrantes aún más fieles al régimen. Así, el Inspector General del Distrito Federal es sustituido por el Prefecto del Departamento Libertador y el ciudadano independiente por un miembro del Concejo Municipal, otorgándosele además a la nueva junta de censura “las mismas atribuciones respecto de cualquier otra clase de espectáculos que se ofrezcan en el Distrito Federal.” La censura se endureció notablemente durante los años del gomecismo, especialmente desde 1913, cuando reacciona en contra de una invasión de Castro, estableciendo una política fuertemente represiva, y luego de 1928, cuando se produce una rebelión estudiantil, actuará

una represión y censura cuyas huellas cuesta encontrar.

Es difícil compilar casos concretos de la censura en el teatro, aunque algunos han podido ser reseñados para ilustrar esta grave situación. Jesús Sanoja (1988, pp. 11 y 25), al estudiar estos aspectos menciona los conocidos casos de Leoncio Martínez, y sus constantes encarcelamientos por editar revistas consideradas subversivas, el cierre de la Universidad Central de Venezuela en 1912, el encarcelamiento de Arévalo González, periodista, mencionado en la obra *Un diputado modelo*, de Rafael Otazo, de 1937, así como los que sufrió Andrés Eloy Blanco, como lo señala Rafael J. Lovera de Sola (1996), a quien en 1933 “se le prohibió publicar en los periódicos, hablar por radio e incluso no pudo pronunciar en aquellos días la presentación de una joven poetisa quien leería sus primeros poemas en el Ateneo de Caracas”.

En forma similar, pero en un estilo más cruento, Miguel Otero Silva (1983, p. 123) explica que durante esta época de Gómez no pudiendo sobornar a los intelectuales de 1910, de 1918 ni de 1928, los

encarceló, citando entre ellos a Arreaza Calatrava, Domínguez Acosta, el padre Mendoza, el ya citado Leoncio Martínez, Francisco Pimentel, José Rafael Pocaterra, Alfredo Arvelo, Rafael Arévalo González, Andrés Eloy Blanco ya mencionado, Pío Tamayo, Salvador de la Plaza, Alberto Ravell, Antonio Arraíz, “todos fueron a dar con sus huesos a las cárceles, los universitarios jalaron pico en las carreteras, y la cultura fue a asar al rastrillo al cuartel de policía, con sus ‘corotos’ ”.

El 3 de Enero de 1936, cuando Gómez ya había muerto, su sucesor el General Eleazar López Contreras prometía una completa libertad de expresión, sin restricciones. Dos días después, el 5 de Enero, suspendía las garantías constitucionales y acto seguido dictó una resolución restableciendo el aparato de censura del gobierno. Ante la desobediencia civil que impusieron los medios de comunicación, el gobierno organizó una Oficina de Censura para revisar el contenido de diarios y radios, que hizo extensible a todo el país. El visado de censura se hacía presente nuevamente. El 4 de Febrero Caracas amaneció sin periódicos y con las

radios transmitiendo sólo música. Treinta mil personas (de las cien mil que habitaban la ciudad) protestaron en la Plaza Bolívar, convocadas por distintas organizaciones. El gobierno respondió violentamente, disparando sobre la multitud, lo que produjo seis muertos y docenas de heridos. Nunca se aclaró quién dio la orden. El Gobernador Félix

Galavís fue culpado de estos hechos, destituido, y reemplazado por un General. A los pocos días se restituyeron las garantías y aparentemente la oficina de censura fue disuelta (Olavarría, 2000)

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 héroe 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 actividades 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

Capítulo 2. La Renovación Teatral Venezolana

A partir de 1945 y, en especial durante la década del cincuenta, destacan en el panorama cultural venezolano los cambios que se producen tanto en el espectro político como 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 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 páginas se estudiará esta compleja problemática, centrada especialmente en lo que se ha denominado la renovación del teatro venezolana.

Parece ser ahora un dato factual que hasta 1945 se mantienen sin problemas en cartelera no más

de siete autores con sus obras, cuyos ciclos creativos 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 ese período 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, Úslar 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, entre otros, a César Rengifo (desde 1938 a 1985), verdadero autor del teatro moderno y Luis Peraza (desde 1938 a 1974), como se verá más adelante.

Mirado desde una perspectiva más amplia aún, esto significa también que la actividad teatral toda, contando tanto las puestas en escena de obras nacional como extranjeras, publicaciones y manuscritos registrados, creció, se desarrolló, y hasta se puede decir sin temor que a partir de 1955 se

duplica. En 1959, al realizarse el I Festival Nacional teatro se produciría formal y concretamente la renovación escénica y, desde 1960 en adelante seguiría creciendo según este nuevo patrón estructural de actividades teatrales, ahora debido al arranque muchos nuevos autores (ver Cuadro No.1).

CUADRO No.1
Producción teatral 1900-2000

AÑOS	PE	P	M	Pr	T
1900-05	18	10	0	0	28
1906-10	15	17	6	0	38
1911-15	47	40	17	2	106
1016-20	37	28	5	1	71
1921-25	48	30	4	0	82
1026-30	15	48	2	0	65
1931-35	17	25	4	0	46
1936-40	29	45	7	3	84
1941-45	37	46	17	4	104
1946-50	19	40	5	3	67
1951-55	16	22	3	3	44
1956-60	33	54	12	4	103
1961-65	33	34	11	3	81
1966-70	45	108	24	12	189
1971-75	38	64	10	12	124
1976-80	90	124	19	13	246
1981-85	76	41	41	16	174
1986-90	47	45	62	21	175
1991-95	49	71	20	5	145
1996-00	18	17	18	1	54

NOTAS: PE=Puesta en escena; P=Publicaciones;
M= Manuscritos; Pr= Premios; T= Total

Si se analiza esta tendencia según lo que presenta el estudio de Dunia Galindo (1989), entre 1958 y 1983, 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 nuevos, de la renovación -en orden de mayores a menores puestas en escena-, César Rengifo, Rodolfo Santana, José I. Cabrujas, Creación colectiva, Isaac Chocrón, Roman Chalbaud, José Gabriel Nuñez y Gilberto Pinto. Estas serán las líneas gruesas que continuarán y marcarán con sus nombres y obras las décadas siguientes.

Capítulo 3. La Llegada De Los Maestros Del Teatro

La llegada de los llamados maestros extranjeros del teatro, figuras con preparación y experiencia de alto nivel, que comienzan a arribar en 1945 desde distintas partes del mundo dio un fuerte impulso a la actividad teatral nacional y estimuló a una nueva época que se iba abriendo paulatinamente. Habrá que dejar claro que también se incluye en este grupo a L. Jovet quien en su gira de 1943 causó grata impresión por su estilo de actuación. Otra de sus consecuencias fue la de lograr formar seria y sistemáticamente en técnicas y métodos, como nunca antes (especialmente las bases del sistema 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 (ver Cuadro No. 2).

Igualmente, se debe mencionar el promover una actividad continua, programada, con miras a una futura profesionalización de la actividad escénica, lo cual tuvo como respuesta inmediata la de atraer 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 esta 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 estos maestros, Alberto de Paz y Mateos (llega en 1945, y forma el grupo teatral del Liceo Fermín Toro), Jesús Gómez Obregón (llega en 1947, crea el Curso de capacitación teatral, luego Escuela, funcionando entre 1947-1952, sobre las bases técnicas de Stanislavki), Juana Sujo (llega en 1949, y desarrolla el teatro independiente), Horacio Peterson y Francisco Petrone (llegan en 1951, teatreros independientes), y Romeo Costea (llega 1955, crea el grupo de la Alianza francesa), y otros, incorporaron tanto su labor educativa como su propia práctica profesional y la de sus estudiantes.

De esta misma fecha surge el Teatro de la Universidad Central de Venezuela (1945).

Un importante observador de esta época fue Alejo Carpentier quien acreditó este desarrollo 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, algunos de los autores hispanos y otros del teatro universal presentados ahora ya eran conocidos e incluso, había sido llevado 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 un “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 lo que fue, sin duda, un trabajo meritorio.

Visto a la distancia y en forma panorámica, se observa que surge un grupo de dramaturgos que adoptan una corriente de inspiración “nacionalista y universal” en estas década de los cuarenta y cincuenta, entre los que se encontrarían –y que serían los primeros renovados Úslar Pietri, César Rengifo, Ramón Díaz Sánchez y Alejandro Lasser (todos con varias obras escritas y/o llevadas a escena desde antes del cincuenta), además de Ida Gramcko, Elizabeth Schön y Elisa Lerner, entre otras, quienes surgen en 1960, y que se revelan en la segunda mitad de la década junto a otros dramaturgos. Esto es lo que hace que comience a confundirse el concepto de escena renovada.

Capítulo 4. Principales Tendencias Reconocidas

De acuerdo al estudio de Dunia Galindo (1989), en el período que 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 puesta en escena), de los cuales 142 de ellos sólo hicieron un sólo 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 los recién creados: El Nuevo Grupo (1967-1988), Compás (desde 1958), Ateneo de Caracas (1940-70), Caracas Theatre Club (1959-1972), Arte de Venezuela (1070-1979), 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 20 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 a 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 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 Nestor 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 entre 1984 y 1993, da una visión de los autores que emergen en estos últimos años: 59 en 1991, 61 en 1992 y en 1993, igualando y

sobrepasando a los antes mencionados. Entre los nuevos dramaturgos del setenta 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,

Este libro 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 1970 y 2000 es del orden de 152, de los cuales 59 tienen más de 3 obras estrenadas y/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

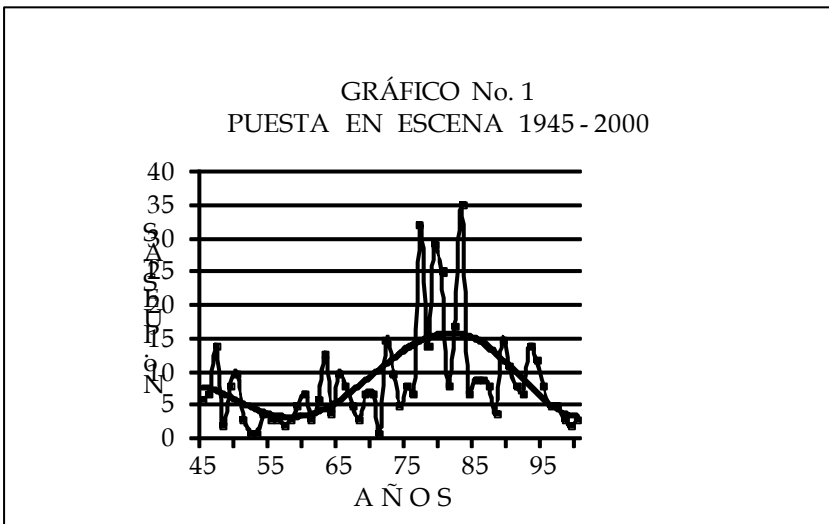
noventa (1989 de Galindo; 1997 de Izaguirre; 1998 de Leandro, y 1989 de Rosalina Perales, el cual además tiene un alcance continental), con lo cual tiende a quedar un vacío de información a partir de la década de los ochenta que es la más importante; además, todos ellos sólo consideran los autores y obras puestas en escena, fundamentalmente de la Capital, dejando de lado las publicaciones y reconocimientos, así como los aportes de la provincia, no despreciables, 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 significativa (más de 30 obras por año) en los años 1978, 1980 y 1983: 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 No. 1.

Es esta también una época en que aparecen directores de escena que alcanzarían grandes éxitos, algunos de los cuales eran también dramaturgos como Chalbaud, Cabrujas, Levi Rossell, Ugo Ulive, Humberto Orsini, Gilberto Pinto o Ibrahim Guerra,



junto a directores nuevos como Romeo Costea, Carlos Giménez, Horacio Peterson, Armando Gotta, L. Márquez Páez, W. Martínez, R. Olszenski, A. Constante y N. Curiel.

Capítulo 5. Los Principales Dramaturgos Del Cuarenta y Cincuenta

Uno de los principales productos de este cambio es que dio impulso y vio aparecer 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 (ver Cuadro No. 3). Entre estos se encuentran los siguientes:

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 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 encuentra *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.

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 Becket, así como también captó con sensibilidad la particular situación sociopolítica que ocurría en su país en los años cincuenta. En los años cincuenta comienza su producción constante. 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 tiene 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 del sesenta 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 le 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 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 esta piezas proyectaban desde la realidad cotidiana, símbolos universales.

José Antonio Rial (1911-2009). Era este 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 cultura 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*, estrenado en 1989, con Rajatabla, muestra a un significativo

dramaturgo venezolano, exiliado iberoamericano ejemplar (Chesney, 2003).

**CUADRO No. 3
DRAMATURGIA VENEZOLANA 1945-1950**

NOMBRES	AÑOS																
		45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Sojo, J. P.	1945-47	x	x	x													
Díaz S. R.	1951-67										x	x	x	x			
Pineda, R.	1950-53						x	x	x	x							
Bermúdez, L. J.	1950-70					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Bermúdez, M.	1951-71						x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Orsini, H.	1952-92						x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Chalbaud, R.	1953-99								x	x	x	x	x	x	x	x	x
Schon E.	1954-93									x	x	x	x	x	x	x	x
Rial, J. A.	1955-77										x	x	x	x	x	x	x
Gramcko, I.	1955-57										x	x	x	x	x	x	x
Izaguirre, E.	1956-69											x	x	x	x	x	x
Berroeta, P.	1956-95												x	x	x	x	x
Cabrujas, J. I.	1957-95													x	x	x	x
Ocanto, R.	1957 -													x	x	x	x
Grooscors, E.	1958-80															x	x
Franco, V.	1959-85																x
Lerner, E.	1959-90																x
Pinto, G.	1959-2011																x
Chocrón, I.	2011																x

Capítulo 6. La Generación De Los 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, partidos políticos, con fuerte participación del Estado y sustentada en la renta petrolera que ya era afluente desde los años 30, especialmente del 40 en adelante. 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 de entonces, 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 ahora apoyado por el boom petrolero y la OPEP, 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 G. 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 ej., Chalbaud y A. Lasser) al sesenta (como Chocrón, E. Lerner, R. Santana, J. G. Nuñez o P. Williams), así como también por Chocrón (1978), al revisar los años 1958-1978, con énfasis en la experimentación y nombrando al menos tres generaciones, la primera a partir de 1959 (incluye a M. Trujillo, G. Pinto, Chocrón, Chalbaud y Cabrujas), la segunda a partir de 1967 (incluye a L. Rossel, R. Agüero, Nuñez y Santana), y la tercera a partir de 1977 (incluye a Peña, Lerner, M. Romero, R. Lameda, J. Jáuregui y A. Fuenmayor) (pp. 11, 17, 26).

Durante esta época surge un importante grupo de dramaturgos cuyo ciclo creativo se comparte entre aquello que cuyo ciclo central sólo se extendió entre los 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 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 (ver Cuadro No. 4):

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 histórica, 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 con *Sopa de piedras*, basada en un poema de J. B. Yeats, escrita en 1960, 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 *Fiésole*, en 1967, que marca su separación de Brecht; durante los 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.

Gilberto Pinto (1930-2011). 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 al ochenta. En el año 2000 le fue conferido el Premio Nacional de teatro (Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980, Rodríguez, 1991).

Isaac Chocrón (1930-2011). 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 en 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 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.

José Gabriel Núñez (1937-). Su teatro ha sido visto como del absurdo, aunque en él predominan también lo simbólico, pleno 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).

Rodolfo Santana (1944-2012). Era, tal vez, la figura más conocida y premiada del teatro en este período. Cuenta a su haber con más de 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, crueles y violentas, 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 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 conflictivos y hasta cierto punto morbosas, estos 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 un realismo social a 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 su 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 de ser una fiesta cívica, una manifestación a compartir con la gente toda, 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 y 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 (ver Cuadro No. 4).

Esto, visto desde la perspectiva de los gobiernos en el poder despertó fuertes sospechas de complicidad el sólo hecho de hablar de las masas y, en consecuencia, 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 con la izquierda, lo cual se confirmó en la celebración del 2do. 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 por ser una denuncia 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.

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. No fue hacia la evasión, en general aunque fue la salida para muchos, sino más bien se dirigió hacia la exposición de ideas, hacia la confrontación con la realidad y hacia un enfoque social del teatro. Lo peor de todo fue que el teatro perdió contacto con su público, con lo popular y ya no lo recuperaría, sino parcialmente, hasta los años ochenta.

CUADRO No. 4
DRAMATURGIA VENEZOLANA DE 1960

AUTOR/AÑO	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
Cabrujas, J. I.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Chalbaud, R.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Chocrón, I.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Pinto, G.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Rengifo, C.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Ayala, M.		X	X	X	X	X	X			
Rossel, L.					X	X	X	X	X	>
Acosta, R.						X	X	X	X	>
C. Colectiva							X	X	X	>
Núñez, J. G.							X	X	X	>
Santana, R.							X	X	X	>
Williams, P.							X	X	X	>

Nota: >, señala dramaturgos que continuarán escribiendo.

Las Nuevas Tendencias Externas

A pesar de las características contextuales un tanto turbulentas de estos años sesenta, se respiraba 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, que tendrían gran ascendiente para el teatro local. Algunos atisbos de estas obras ya había arribado desde los años cincuenta, como las de Brecht, por Nicolás Curiel, director del Teatro universitario (TU); 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 1967-68, 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 77, cuando ya se habían iniciado los primeros cuatro y más relevantes Festivales internacionales de Caracas.

Entre los principales autores de obras que se presentaron en los escenarios venezolanos, especialmente caraqueños, según D. Galindo (1989), fueron Brecht, los ya mencionado Ionesco y Miller,

Paso, Simon y Williams, le siguen con menor frecuencia Arrabal, Chejov, Pirandello y García Lorca. Entre los clásico destacan Moliere, 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 sea con obras que utilizan el método de la creación colectiva (41 estrenos), especialmente entre 1970 a 1983, perdiendo luego importancia (ver Cuadro No. 5).

Todo este bagaje de información, talleres y práctica teatral llegó a los nuevos dramaturgos de los sesenta y setenta, desencadenándose 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 la utopías universales del ideal humano” (p. 333). En general, este será definitivamente el momento en que los

dramaturgos venezolanos, los viejos y los nuevos, se podrán al día con el tiempo perdido en el teatro por tanto años y, naturalmente, aparece la insurgencia estética.

CUADRO No. 5
Principales autores y obras extranjeras estrenados
(1960-1983)

AUTOR/AÑO	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	T	
Arrabal, F.							1	2		1			3					1		1	1	1		11	
Brecht, B.			1	1			4	2		4	1	1	2		1	1	1		1					2	22
Buenav. E.										1			2		1		1	1	2		3				11
Chejov, A.	3						1	1		1								1			2		1	1	11
C.Colect.										1			2	8	2	10		10		2	4		2		41
G. Lorca Goldoni, C.	3			1		1	2		1		1	1	2	1	1	1	1			2	2	2	1		23
			2	1	1		2			1				1		1							1	1	11
Ionesco E.				2	1		7	3	2	1	1	1	1			3			1	1	1	1			26
Moliere	2							3	1	2	2	1	1	2	1	1	2								18
Paso, A. Roussin, A.		2		1					1	1		8					1			1	1				16
Williams, T.			1			1	1	1	1		3		1	1											10
	2	1	3		1			1					1				1				1				11

La nueva sensibilidad del Teatro

Es conveniente también apuntar la diferencia que va estableciendo la crítica con el teatro anterior. En primer término, al género costumbrista que dominó la escena anterior se le criticó su falta de audacia, el que sus obras reflejaran una moral burguesa única,

que sus temas fueran locales, intrascendentes, sin proyección histórica, y que su intención fuera muy didáctica, aún sin entender bien sus estrategias ficcionales. En este sentido, incluso, se pronunció Rengifo en 1948, cuando expresó que aquel era un teatro “chabacano y vulgar” (Monasterios, 1990, p.36).

Contrario a lo esperado, el teatro de los años cuarenta y cincuenta, promovido fundamentalmente por los maestros que habían llegado, también tuvo problemas semejantes. El principal de estos fue justamente cuando se le criticó el producir una “extranjerización” de la escena, y este juicio recaía directamente en el trabajo de los maestros que vinieron desde el exterior. Esto, para el crítico Feo Calcaño, por ejemplo, llegó a ser una especie de “exotismo un tanto snobista”, que explotó al extremo obras extranjeras de gusto dudoso, anteponiendo el cartelón de que eran de autores europeos. Esto lo confirma Monasterios (1990) al decir, en forma cuantitativa, que entre los años 1950 a 1953, se presentó un promedio de una obra de autor

venezolano al año, mientras que en el período de 1946 a 1949 fue de tres obras.

Esto también tuvo otra consecuencia importante cual fue que, basados en esta misma óptica, surge un grupo de dramaturgos que adoptan una corriente de inspiración “nacionalista y universal” en la década de los cuarenta y cincuenta, entre los que se encontrarían –y que serían los primeros renovados, según la visión de Monasterios-Úslar Pietri, Rengifo, Díaz Sánchez y Lasser (todos con varias obras escritas y/o llevadas a escena desde antes del cincuenta), además de Gramcko, Schön y Lerner (esta última, en realidad, surge en 1960), que como ya se ha visto se revelan en la segunda mitad de la década. Esto es lo que hace que comience a confundirse el concepto de escena renovada.

De acuerdo con las informaciones que se posee en el presente, se vislumbra un cambio significativo en el panorama de autores nacionales ya desde los años treinta, cuando comienzan a aparecer nuevos temas, mayor dominio de las técnicas dramáticas, aunque tal vez, la puesta en escena pudo

ser débil, como se analiza con mayor detenimiento más adelante al hablar del concepto de renovación.

Parece ser ahora un dato factual que hasta 1945 se mantienen sin problemas en cartelera no menos de cinco autores con sus obras, cuyos ciclos en el tiempo tendrían una duración variable, como bien lo evidencian los casos de Fuenmayor (hasta 1956, en cartelera), Innes (hasta el 1944) o Guinand (hasta 1939). Sin embargo, otros autores de esta misma época, continuaron con producciones más allá de este límite y se mantuvieron activos en los repertorios hasta incluso más allá de los años cincuenta, como lo ilustran los casos de Eloy Blanco, Úslar Pietri, Padrón, Peraza, Ayala (algunos cuyos ciclos se cerrarían en los años setenta).

Lo que ahora se observa es una nueva generación que comienza a aparecer en la década del treinta con sus propios pergaminos, en la cual se incluiría a autores como, entre otros, a Víctor Manuel Rivas (con un ciclo que va desde 1933 a 1943), César Rengifo (desde 1938 a 1980), Luis Peraza (desde 1938 a 1974), Eduardo Calcaño (desde 1941 a 1956), Lucila Palacios (desde 1941 a 1968), Guillermo Meneses

(desde 1943 a 1948), Alejandro Lasser (desde 1946 a 1967), José A. Rial (desde 1950), Román Chalbaud (desde 1953), Ida Gramcko (desde 1955 a 1966), Elizabeth Schön (desde 1956 a 1977) y Pedro Berroeta (desde 1956 a 1969).

Sobre el repertorio nacional, según Barrios (1997), entre 1940 y 1960, existirían dos años con una sola obra nacional (1948 y 1949), tres años con tres obras nacionales (1946, 1947 y 1951). El resto de los años supera las cuatro obras nacionales, presentándose sobre siete obras nacionales en siete años (1953 y desde 1955 a 1960), y con un máximo de 17 obras en 1959 (año del I Festival Nacional), valores similares a los encontrados en esta investigación a los que, sin embargo, se podrían agregar las obras publicadas, las cuales desde los años treinta superan las 5 obras de autores nacionales por año, excepto entre 1951 a 1956, en donde el promedio fue de sólo cuatro obras por año.

Entre 1950 y 1953, según estos estudios mencionados, se llevó a escena un promedio de cuatro obras por año, y no una como ha señalado. Al analizar la otra cara de la moneda, vale decir entre

1946 a 1949, ocurre una situación paradójica, porque es justamente lo opuesto a lo señalado. En estos cuatro años, el promedio de obras nacionales registrado fue de dos obras por año y no de tres como se suponía. Esta nueva visión, cualitativa y cuantitativa, naturalmente habrán de cambiar el panorama descrito anteriormente, mostrando otra cara de la realidad, la cual exigiría también una renovada perspectiva para su estudio.

Lo que realmente ocurre en la actividad teatral caraqueña es que, comparativamente, el número de obras de autores extranjeros también aumenta -y esto si se debería a la influencia de los maestros extranjeros-, y posiblemente, como señala Carmen Mannarino (1997, p. 150), las obras nacionales en cartelera lucen “insignificantes cuantitativamente”, al compararlas con las europeas y norteamericanas.

Mirado esto desde una perspectiva amplia, significa también que la actividad teatral toda, contando tanto las puestas en escena de obras nacionales como extranjeras, creció, se desarrolló, y desde esta visión se puede decir sin temor que a entre 1945 y 1955 se duplica y, que desde 1960,

seguirá 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. De esta forma, si se estudia esta tendencia, en una breve mirada, lo que ocurrió entre 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 (cuyos datos porcentuales son semejantes, porque suman 103). Los dramaturgos nacionales más escenificados en este período fueron dos autores de antes de los años cincuenta -Ayala Michelena y Peraza; y ocho de la renovación -en orden de mayores a menores puestas, Rengifo, Santana, Cabrujas, Creación colectiva, Chocrón, Chalbaud, Nuñez y Pinto; cuatro autores extranjeros -Ionesco, Brecht, Lorca y Beckett; y dos clásicos -Shakespeare y Moliere.

La opinión del crítico Feo Calcaño, en 1958, de que después de 1945 la actividad teatral nacional decae, entrando en un período que él denomina “de incubación”, podría ahora ser revisada y explicada con mayor claridad. En efecto, el decrecimiento de

obras nacionales en el período 1945-1955, es evidente, registrándose un promedio de cuatro obras por año (y es en donde se registran los mínimos señalados anteriormente de 1948 y 1949), para luego triplicarse este valor entre 1956 y 1960, no bajando de once piezas nacionales por año. Esto se explicaría por la convulsionada situación política que se vivió en esos años, así como también por la aparición de una nueva corriente de dramaturgos, modernos, que comienzan a irrumpir paulatinamente.

Esto sería, realmente, lo que produjo un aumento en el número de obras nacionales puestas en escena durante los años cincuenta. Es decir, casi al mismo tiempo que comienzan a culminar los ciclos de Innes, Guinand y Leo, cerrando formalmente sus universos creativos, estos se constituyen en el legado que recibirían y transformarían Rivas, Blanco, Petri, Rengifo, Peraza, Calcaño, Palacios, Meneses, Lasser, Rial, Chalbaud, Orsini, Gramcko y Pinto.

Los casos de Chalbaud, Orsini y Pinto, podrían ser un tanto diferentes, con obra también producida a partir de 1953 y 1959, pero en la cual ya podría verse de alguna forma, cierta influencia de los

primeros maestros de la renovación. Este pequeño grupo de autores añade al recuento de estrenos nacionales un promedio de dos a tres obras por año, sobresaliendo Rengifo, a quien sólo en 1956 se le pusieron en escena cinco de sus obras. Excepción a esto habría que hacer con Rial que comienza a producir sus obras en Venezuela en 1954, pero que ya poseía su experiencia española desde antes.

Entre los que evidentemente estarían bajo la influencia renovadora, bien con puestas en escena o como amplitud conceptual dramática hacia corrientes universales, se encontrarían Schön, Berroeta (en Europa), Chocrón, Francko y Cabrujas, más todos los que aparecerían a partir de los años sesenta.

En general, concluyendo, los nuevos no serían sólo aquellos autores llamados de “inspiración nacionalista y universal”, sino que ahora habría que agregar también a otro grupo de dramaturgos no mencionados, y no menos importantes, que se inician sólo en 1959, en ocasión del Primer Festival de Teatro Venezolano, como se verá más adelante al estudiar

este evento y su relación con la renovación propiamente tal.

Lo más importante en esta nueva visión que se va configurando en el panorama teatral sea el cambio cultural que se experimenta, el cual parece traslucirse especialmente a partir de 1945, cuando por efectos del aumento del ingreso petrolero, se estructuran de otra forma la sociedad, con diversas sensibilidades y gustos artísticos, comienzan a incorporarse grupos intelectuales preocupados por la cultura nacional y aparece una clase media, hasta ese entonces poco significativa pero que demandará cultura (Morón, 1987, p. 327).

Además, a partir de 1945, comienzan a llegar al país los refugiados de las guerras europeas, de la República española e inmigrantes en general, todos los cuales durante la década siguiente constituirían una población de trescientos cincuenta mil personas, quienes también ayudaron a cambiar el clima cultural del país. Este es el nuevo universo poblacional en que empieza a desenvolverse la actividad teatral del período estudiado.

No obstante, al mismo tiempo, surgen también los problemas que este cambio trajo consigo, como bien lo explica Mannarino (1997) al referirse al tema, en el cual se critica que la “desvirtuación de la esencia nacional ya había comenzado a colaborar con la penetración cultural”, desde 1953, cuando “lo snob, la moda, el consumismo, nuevas metas de vida, se afianzaron como distintivos nacionales que hoy permanecen arraigados en toda la población” (Ibid., p.146). Sin embargo, este es realmente el nuevo público del teatro y no la otra audiencia del país rural, de los años veinte o treinta, a que hacía alusión Aníbal Nazoa en 1951, y que consideraba “artesanal, suburbano y sin ubicación histórica” (Cit. por Monasterios, 1990, p.45).

Este es el público que, sintiéndose con razón diferente, buscó las formas y contenidos dramáticos que se adaptaran mejor a su modo de pensar, encontrándolas en los dramas de introspección psicológica, tipo Ibsen o Chéjov, o con un Brecht básico, proponiendo obras con estructuras más profundas de problemas, más universalistas, utilizando estéticas dominantes en el todo el mundo

en aquellos años, y haciendo aparecer su gusto como el de una “nueva sensibilidad”, más refinada y moderna que hace su aparición también en esta época.

La Renovación En El Teatro Venezolano

El señalamiento de los cambios que se producen con la llegada de los maestros extranjeros a mitad de la década del cuarenta, sin embargo, no está exento de estar al abrigo de una connotación política. Como lo señala Giusti (1946) en su trabajo, contemporáneo con esta fecha, fue ésta “una época intelectualmente revolucionaria... y, desde luego, son sus repercusiones la modalidad de nuestro teatro actual. El movimiento de renovación de autores y actores que está tomando auge, cristalizará, según el optimismo y decidida acción con que se ha emprendido, en el resurgimiento del arte escénico hasta hacerse sitio definitivo entre las otras manifestaciones de civismo nacional” (p. 57).

Complementan esta perspectiva general de la renovación teatral venezolana, el análisis hecho por otros críticos, como por ejemplo Juan Liscano (cit. por Márquez, 1996), que presenta cierta coincidencia

con lo expuesto, y quien al analizar el teatro contemporáneo, expresa que lo significativo comenzaría a ocurrir a partir de estos años,

Con el advenimiento de un régimen mucho más amplio y liberal despertó la vida teatral con obras de autores como E. Innes, L. Ayala Michelena, Manuel Rivas, E. Calcaño, Luis Peraza, A. Certad, V. Manuel Rivas... Pero la arrancada entusiasta terminó, como se dice popularmente, “en para de burro”, por falta de un animador principal... Faltaba una infraestructura y un hábito cultural. La Sociedad de Amigos del Teatro se apagó sola (p.76).

El concepto de renovación en el teatro se refiere, fundamentalmente, al rompimiento con remanentes estéticos relevantes, como por ejemplo, con los moldes estéticos impuestos por el costumbrismo, modernismo o cierto naturalismo. Entre sus atributos se contarían conceptos nuevos, contemporáneos, tanto en contenidos como en composición, que es lo que impulsa la formación de una nueva sensibilidad y el establecimiento de nuevas corrientes dramáticas, a veces experimentales, en la búsqueda de nuevos modelos.

El factor crítico de este cambio es el público que tiende a seguir apegado a representaciones populares, aunque anacrónicas. Porque un teatro

renovado, supone también una sociedad renovada. En estricto sentido, esto implicaría reconocer o evidenciar un cambio social que haga posible la renovación y que, por lo tanto, el teatro se pensara en ese nuevo marco social. Esta es, por lo demás, la osadía que se ha planteado siempre el teatro. Por esta razón, el cambio comienza de a poco y reducido a minorías selectas, las más interesadas en este nuevo teatro, que en su repertorio conjuga el estreno de obras nacionales meritorias con reconocidas obras universales, extranjeras. Para tener mayor aceptación en el público los nuevos grupos deben recurrir a manifiestos, declaraciones o postulados programáticos que los inspiran, selección rigurosa de obras modernas, preocupación por el lenguaje de la puesta en escena, ciclos de conferencias, lecturas de piezas novedosas, concursos, creación de talleres o escuelas de teatro, educación y participación del público, todo lo cual le da cierta formalidad a la renovación, aspecto que nunca se ha exceptuado.

Tal vez, lo más importante sea la voluntad de cambio y superación, el deseo de renovar la dramática nacional y embarcarla en una corriente

más amplia, universal. En este sentido, no es tan importante la fecha -tabla de salvación para determinar períodos o para identificar corrientes teatrales-, sino más bien buscar las relaciones que pongan de manifiesto el cambio, estudios posibles que se hacen, influencias y límites que les impone su experiencia (por ejemplo, que Juana Sujo y Alberto de Paz llegan con experiencia escénica, que Chalbaud y Curiel fueron discípulos de ellos, o que Costea da a conocer a varios autores noveles).

En los Estados Unidos la renovación del teatro se produce en los años veinte, cuando comienzan a conocerse las obras de O'Neill, quien adquiere las influencias de Ibsen, de los trágicos griegos, del expresionismo alemán, logrando desarrollar un lenguaje dramático propio, no exento de constantes de su propia cultura, como por ejemplo, con un cierto puritanismo, pero de gran factura y con el perfil de héroes fuertes y emprendedores.

En Latinoamérica, estas renovaciones se producen entre los años treinta y cuarenta, coincidiendo con la fase vanguardista de otros géneros. Tanto en México como en Argentina, esta

renovación, que se produce inicialmente en los años treinta, adquiere características similares, incluyendo las influencias de O'Neill, Pirandello y la dramática hispánica, los mismos que acompañarían las renovaciones de los años cuarenta que se difundieron en el resto del continente, excepto en Venezuela cuya fecha ha permanecido difusa. Algunos críticos del teatro latinoamericano, como Neglia y Ordaz (1980, p. xii), dan a la Sociedad Amigos el Teatro y al Teatro del Pueblo, como los grupos iniciadores de esta renovación y a Rengifo como el autor que la encabezaría.

Lo que parece ser definitivo en una renovación, como señala Barrera (1989) al referirse al modernismo, parece encontrarse en las propuestas subyacentes de las obras y no en sus estructuras, temas o estilos –elementos de la estructura superficial de la obra. En efecto, la búsqueda de contenidos más universales, el compartir ciertos criterios estéticos y manifestar una perspectiva renovadora del hecho teatral resolverían este dilema.

El Primer Festival Nacional De Teatro

En 1959, El Primer Festival de Teatro Venezolano, ofreció obras de quince autores y en su cartelera puede verse la curiosa fusión que significó que todas las tendencias revisadas, estuvieron representadas.

Aquí, definitivamente, se cierra el universo creativo dramático de muchos autores que venían produciendo sus obras activamente desde los años veinte (Ayala Michelena, Eloy Blanco y Úslar Pietri), de los treinta (Rivas), y de los cuarenta (Medina Febres, y Meneses) y, por supuesto, se anuncia la nueva dramaturgia, emergente, que ahora, luego de los prolegómenos que establecería este evento, ya podría denominarse renovada, entre los que se encuentran los de la década del cincuenta: Rengifo (con dos obras), Chocrón, Schön, Díaz Sánchez, Berroeta, Francko, Chalbaud y Cabrujas. Atrás, quedaban, para algunos injustamente, el recuerdo de dramaturgos que como Fuenmayor, Innes, Soubllette, Peraza, Certad y, especialmente, Guinand y otros que estuvieron en la escena por años aportando su enorme talento.

En cuanto a los grupos y directores, es importante observar cómo en este aspecto también se encuentra fundamentalmente la gente del teatro de los años cuarenta y cincuenta, encontrándose a Pinto dirigiendo El grupo Duende; de Paz y Mateos con Teatro Los caobos y el grupo de la Federación venezolana de teatro; Chalbaud con el grupo Alfil y Teatro nacional popular; Alfonso López con el Teatro popular de Venezuela; Costea con Teatro compás; Carlos Ortiz con el Teatro Cervantes; Luis Peraza con Teatro Emma Soler; Curiel con el Teatro universitario; Inés Laredo con grupo Sábado; Orsini con el grupo Máscaras; Peterson con el Teatro Ateneo de Caracas; y Alfredo Brandeer con el Teatro La comedia.

La dramaturgia renovada surgiría, a su vez, luego que una veintena de grupos habían desarrollado una importante labor por más de diez años, en función de ampliar las formas de hacer teatro y de entregar interesantes propuestas, aunque éstas no se manifestarían sino hasta 1959.

En estos años se formaron numerosos grupos de teatro, con lo cual comenzaría a concretarse,

sistemáticamente, la puesta en escena de nuevos dramaturgos, como por ejemplo, el recuerdo que de J. Sujo le testimonia Chocrón, “es con Juana Sujo que se comienzan a estrenar nuevos dramaturgos ... en el Teatro Los Caobos me estrené yo, se estrenó Arturo Úslar Pietri y trabajó gente como Román Chalbaud; de modo que los que íbamos a ser futuros directores, dramaturgos, actores, todos trabajamos en el Teatro Los Caobos” (cit. en Márquez, 1996, p.83), o la evocación de la Sociedad Amigos del Teatro, el Teatro del Pueblo, el Teatro universitario, los grupos Proa, Máscaras, Lara, Asociación Carabobeña y otros.

Este Festival vino precedido por un aspecto organizativo muy importante para un proceso de renovación teatral, cual fue la formación, antes del evento, de la Federación del Teatro Venezolana, la cual no sólo aglutinó a todos los que hacían teatro entonces, antiguos y nuevos, sino que además, cumplió con la misión tradicional, que toda reforma estética normalmente impone, cual fue la de producir un *Manifiesto*, con los principios que la inspiran.

En el *Manifiesto del Teatro Venezolano* de 1959, se confirman todas las apreciaciones expresadas con anterioridad, al expresar que:

Doce años llevamos, los de la nueva generación del teatro venezolano, luchando por imponer un arte moderno, serio y trascendente en nuestro país. Son doce años de esfuerzos sostenidos, en los cuales hemos librado una batalla endemoniada contra el medio y contra nosotros mismos. Hemos tenido que depurarnos y superarnos, y hemos tenido que doblegar los muros de la indiferencia con que al principio era recibido nuestro trabajo. Hoy, al realizar este gran Festival del Teatro Venezolano, hemos finalizado la primera etapa de nuestra labor. Una etapa de construcción, de organización, de canalización.

... ..

Terminemos parafraseando al padre espiritual del teatro moderno universal, Jacques Copeau: “en esta empresa, a falta de genio, aportaremos un fervor resuelto, una fuerza concentrada, desinterés, paciencia, método, inteligencia y cultura, el amor y la necesidad de las cosas bien hechas.

En efecto, en este *Manifiesto* participaron autores que aunque ya se despedían de los escenarios nacionales, igualmente quisieron ayudar a levantar y a consolidar un proyecto a futuro en el que sabían con certeza que no estaban incluidos y que marca el fin de esta parábola de la relectura del teatro venezolano.

Capítulo 7. La Década Solemne De Los Setenta.

Los setenta son los años en que se dan nuevas bonanzas petroleras, 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, surgen una significativa generación de directores teatrales, es igualmente la época del inicio de los festivales internacionales y de de la continuidad de los nacionales, la llegada de creadores de 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.

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 de 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.

Este 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.

A fines de los setenta aparece en escena Marco Antonio Etedgui (1950-1981), normalmente

en compañía del también dramaturgo Javier Vidal, ambos iniciados en sus tiempos de universitarios cuando forma 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 New York y ver espectáculos de los que tomaron ideas para escandalizar, desafiar, criticar, jugar y entretener. Así, entre 1979 y 1981, inicia 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 preformistas, luego vendría *Gritos y Arteología* (1980), ésta en relación al 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 en los talleres del Centro Rómulo Gallegos o La Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (creada en 1978); también ayudaron los famosos premios anuales a la nueva dramaturgia que otorgaba El nuevo grupo, entre los cuales se han contado Peña, Lameda, Jáuregui, Fuenmayor, Torrence, Caballero, Sánchez, Chesney, Quiaragua, Palencia y Cavallo.

La crítica que denominó a estos años 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 en una búsqueda de estrellato e improvisaciones, sin haber asumido la experiencia anterior, discutible y un tanto fría, visto desde una perspectiva del tiempo actual de los ochenta (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 dramáticas como de dirección escénica. Un recuento preliminar de los seis principales festivales (1973-83) deja saldos muy provechosos que explica 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 a 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. Gambado, G. Guarnieri, S. García, E. Barba, P. Schumann, el Breliner Ensemble, L. Kemp, L. Valdez, P. Brook, A. Filho, E. Buenaventura, J. Chaikin, A. Gala, A. Millar, K. Oni y A. Boal.

Capítulo 8. La Década de los Ochenta: La Generación Emergente y El Círculo De Dramaturgos

En una mirada panorámica al teatro venezolano moderno, se pueden distinguir un hecho muy claro, cual es que ya desde los años setenta en adelante, sigue una trayectoria exitosa y creciente, especialmente de sus autores. En este sentido, en lo que concierne al teatro moderno, ya es claro que se va alejando el recuerdo de una etapa renovadora de mediados del siglo XX, fundamentalmente democrática en auge hasta los ochenta.

En esta sección se tratará de esta etapa del teatro moderno venezolano, es decir, de lo que acontece en los años ochenta 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 satisfactorio igualmente, entrar en un campo poco explorado aunque reconocido y actual, siendo ésta también una tarea con rasgos de aventura pero esencial en el conocimiento del teatro nacional. En suma, se trata de explorar y reconocer lo ocurrido en la escena de un pasado reciente, tal vez crucial en todo su desarrollo, el cual se encuentra en espera de su reconocimiento.

Se trata de conocer a un amplio movimiento de dramaturgos, como no se recuerda en la historia del teatro venezolano, y que fue el denominado Círculo de dramaturgos.

En general, se trata de conocer al teatro venezolano en democracia, su 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.

En los años ochenta surge este movimiento llamado la "generación emergente". Muy relacionado con esto son y, además oportuno referirlo, dos hechos importantes y vinculados entre

sí. Estos son la creación del Círculo de Dramaturgos (1981/82) y la promoción por éste del VI Festival Nacional de teatro.

El Círculo surgió como un anhelo largamente postergado por los dramaturgos venezolanos del pasado pero que lo actualizaron las nuevas generaciones. Atendiendo a esta aspiración, Rodolfo Santana liderizó inicialmente, junto a José Gabriel Núñez y Mariela Romero a este movimiento que aglutinó prácticamente a todos los dramaturgos de los ochenta. A poco andar la idea seguiría siendo sería motorizada sólo por Santana y los nuevos dramaturgos que se incorporaron al movimiento.

El Círculo se organizó y fijó como objetivos el propender a un desarrollo integral de la dramaturgia nacional, y entre sus actividades se encontraron 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 VI y VII Festival nacional de teatro, el 1er 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 ocupó Gustavo Ott con su grupo Texto Teatro, llamado antes Teatro San Martín, lugar surgido de las discusiones en el seno del mismo Círculo).

El VI Festival fue organizado por el Círculo en coordinación con el gobierno en lo financiero, dedicado a los jóvenes o autores debutantes de ese momento, con el fin de promover la nueva dramaturgia, lo que también se quiso hacer extensivo a directores y grupos, sin contarse con una estructura adecuada, aspecto que fue ampliamente comentado y reprochado por la crítica. En total, en este festival fueron presentados (y publicadas) las obras de 32 dramaturgos, 25 jóvenes o nuevos y siete pertenecientes a décadas anteriores. Todos ellos han llenado la escena de las décadas siguientes aunque por los problemas económicos surgidos a fines de los años ochenta pocos de ellos sólo han podido publicar sus piezas y, luego, a partir de 1999 no recibieron aportes del gobierno o bien, fueron censurados, perseguidos o salieron del país.

Entre los dramaturgos que se reunieron en el Círculo, se pueden 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 íntegra permanece sin publicar y sólo algunas puestas en escena, cuenta con *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 sobre la problemática del petróleo.

Igualmente, surge Carlos Sánchez D., quien ya había publicado en los setenta, cuando hacía teatro en las barriadas caraqueñas con *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* (1998) 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 de los 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* (12000), o *Tu ternura Molotov* (2002), y muchas más estrenadas posteriormente en su Teatro San Martín, sus obras se han 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 de señorita (1992), *Último piso de babilonia* (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 antes, ahora con *Hoy jugamos a las sorpresas* (1981), a la que 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, muy lograda, en general todas con contenido social o cultural, especialmente referidos a la crisis del país, siguiendo los dictados de Weiss de una estética de la resistencia, y algunas de las cuales

se han estrenado en Inglaterra, Alemania y otros países.

Juan Carlos Gené (1912-1994), 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 asesinado* (1985), *Ulf* (1988), *Cuerpo presente* (1990) y *Retorno a Corallina* (1992), en todas mostrando su compromiso político y humano.

Thaís Erminy 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 deci\$ión* (inérita).

José Simón Escalona, creador y director del grupo Teja (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 todos la llaman Mary* (1999), todas

con fuertes problemas existenciales y rasgos psicológicos en torno al amor.

Johny Gavlowski, 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.

Otros dramaturgos de estos años fueron: Theotiste Gallegos dramaturga muy poco conocida que surge en 1986 con *Bordado a mano* a la que siguen *La zaga* (1988) y *Almendra* (1991), en donde se producen juegos con el tiempo y con personajes ausentes.

Oscar Garaycoechea quien irrumpe en el teatro en 1987 con 17 obras, muchas de ellas premiadas y pocas puestas en escena, entre las que resaltan *Holliwood* (1988), *Mujeres dulces* (1988), *¡Sálvese quien pueda!* (1988), *Fama de mujer fatal* (1988), *Lágrimas* (1985), *Prohibido* (1986), y *Fuego* (1990). Alicia Álamo, con obra prácticamente desconocida cuenta con *Juan de la noche* (1983), *América y yo* (1984), *La sombra de los Monteagudo* (1987/88), *Las muchachas de Cantaus* (1988), *Primer round* (1988) y *Después de la consulta* (1994), abundando en su obra la temática religiosa católica, recreando teas históricos y con estructuras dramáticas coherentes.

Carlota Martínez, con una breve pero interesante producción de obras, como *Que Dios la tenga en la gloria* (1983) y *última recta final* (1989).

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 araguatos* (1978), a la que seguirían *La última actuación de Sara Bernhardt*, *Con una pequeña ayuda de mis amigos* (1983, Premio ITI y 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 muy prolífico de un autor que ha tocado variados temas, desde la historia nacional, los jóvenes, monólogos, hasta fines de los años noventa que dedicada 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 Armenagol cuenta con 21 obras, pocas puestas en escena o editadas, en su producciones encuentran *Érase una vez* (infantil, 1982), *Las marianas* (1984), *Aló, aló... ¿quieren chocolate?* (1985), *Quisiéramos decir...* (1986), *Espejos y patacos* (1987), *Arco de tiempo* (1988), *Puntos suspensivos* (1990), *Vea y cruce* (1991) y *Nacimiento jodiente* (1992).

Héctor Castro cuya obra *Concierto para dos panas burdos* (1986) lo diera 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 Quiaragua con *Escribe una obra para mi* (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 Luiz Carlos Neves, Armando Carías y Alejandro Mutis.

Como puede verse, los años ochenta produjeron una amplia gama de autores y temas, demostrando que estaba muy viva y produciendo, que continuó 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 por las puertas abiertas en décadas anteriores como nunca.

Mas, también se produjo el cierre de El Nuevo grupo que tras dos décadas de hacer teatro de texto, tanto por razone 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 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 Escámez 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 Oscar Garaycoechea, de Argentina, Ugo Ulive de Uruguay, y otros que dejaron significativas obras (ver Cuadro No. 6).

En 1976 surgirá en Cumaná, el grupo Teatro de los Altos de Santa Fé (ALTOSF), que a través de más de treinta años ha ido entregando una formación actoral muy especializada y una novedosa dramaturgia, unido a una estética denominada del *teatro desconocido*, característico del grupo, única en el país.

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 citar a Morelba Domínguez y Armando Carías del grupo El chichón, Luiz Carlos Neves o Juan Carlos Azuaje de Teatrela, formado en esta década.

CUADRO No. 6
DRAMATURGIA VENEZOLANA DE LOS OCHENTA

AUTOR/AÑO	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	
Mutis A	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Romero P.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Ettedgui M.E.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Caballero, N	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Castro C.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Borges L. E.		X	X	X								
Dahbar E.		X	X	X	X	X	X	X				
Muñoz I.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Ortega M.			X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Escalona J. S.			X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Guerra, I.			X	X	X	X	X	X	X	X	X	>
Carias A.				X	X	X	X	X	X	X	X	>
Martínez C.				X	X	X	X	X	X	X	X	>
Jaúregui J.				X	X	X	X	X	X	X	X	>
Rowinski A.				X	X	X	X	X	X	X	X	>
Gawlosky J.					X	X	X	X	X	X	X	>
Martínez I.					X	X						
Quiaragua, O					X							
Garmendia, S.					X							
Britto, L.					X	X	X	X	X	X	X	>
Moreno, X.					X	X	X	X	X	X	X	>
Miranda, J					X	X	X	X	X	X	X	>
Gené, J.C.					X	X	X	X	X	X	X	>
Viloria, F.					X	X	X	X	X	X	X	>
Erminy, T.					X	X	X	X	X	X	X	>
Ulive, U.						X	X	X	X	X	X	>
Caballero, N						X	X	X	X	X	X	>
Rossel, L.						X	X	X	X	X	X	>
Romero, M						X	X	X	X	X	X	>
Guerra, I.						X	X	X	X	X	X	>
Pinto, J. A.						X	X	X	X	X	X	>
Gallegos, T							X	X	X	X	X	>
Blanco, A. E							X	X	X	X	X	>

AUTOR/ AÑO	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	
Rojas, C.							X	X	X	X	X	>
Castro, H.							X	X	X	X	X	>
Garaycoechea, O.								X	X	X	X	>
Blanco, G.									X	X	X	>
Gil, R.D.										X	X	>
Vidal, J.										X	X	>
Sánchez, C.										X	X	>
Ott, G.										X	X	>
Palencia, E.										X	X	>
Chesney, L.										X	X	>
Purroy, M.											X	>
Neves, J. C.											X	>

Nota: >, señala dramaturgos que continuarán escribiendo.

Capítulo 9. La Novísima Generación De Los 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 como se enfrenta, y otro muy particular alrededor del grupo Rajatabla y su director Jiménez, como fue el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT).

Entre los autores independientes se encuentran Ana Teresa Sosa, Francisco Vilorio, 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 Vilorio con sus obras *Las amistades del morocho* (1984), *recuerdo de una parrilla en comedia tragicómica* y *Los samanes*; Fausto Verdial

(1993-1996) 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 de *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 las mejores de esa temporada, todas estas publicadas, dejó terminada *Amor loco* (1996), todas con ambientes alegres, críticas pero no en 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 entre las que se encuentran *Souflé de queso* (1985), *La colmena dorada* (1995), *La jugada net-escape* (1997), *Ay, amor, ya no me quieres tanto* (1998) y *Esta tierra de gracia* (1999); y Mónica Montañés 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 de su gimnasio expresa su necesidad de amor masculino, 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 Jiménez, 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, Gambado 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 se efectuó 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 los jóvenes directores que acompañaron a estos grupos se encontraban Indira Páez, Marval y Romano Rodríguez -que luego continuaría en forma independiente como dramaturgo-. Con estos eventos se consolidó el Centro como institución, aunque siempre dependiente de Rajatabla.

El impacto de estas propuestas fue significativo y esto hizo que otros dramaturgos de generaciones anteriores se les unieran para en una esfuerzo para formar nuevos escritores. Además, este vuelo también dio pie para que se formara el grupo a nivel nacional 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 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 M. Purroy y *Habitación independiente para un hombre solo*, de E. 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 toman 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 C. 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 R. D. 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 ellos versionaron. Cabe destacar que en esta presentación también participó el montaje de la obra *Fango negro, teatro en el autobús* de J. G. Nuñez, 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 con espíritu postmo, 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 recuperan el terreno, con lo que esta experiencia formalmente se cerraba. Sus integrantes continuaron escribiendo teatro, ahora separados y en forma independiente uno de otro (Silva, 2002).

Dentro de este mismo contexto de discontinuidad que se viene observando aparecen un grupo de artistas a quienes Morella Alvarado (2004) considera como transgresores, 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, 2004), 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 indicadores de cambios y transformación estética. En este sentido, como señala Alvarado, la estética de la transgresión incluye a aquellas modalidades de expresión dramática “que poseen como principio constitutivo el

descentramiento, la ruptura y/o la transformación en relación al sistema imperante” (Ibid.).

En Venezuela se pueden mencionar como trasgresores artísticos de esta época, en primer lugar a Marco Antonio Edttedgui, pionero de los performances, ya revisado y a agrupaciones como Dramo (Dramaturgia y movimiento), en danza, los grupo de teatro Del contrajuego, por su re-utilización de espacios teatrales, y La Bacante, por sus formas de interpretación, Danza-T y Merisol, en Mérida, por sus apropiamientos urbanas y a Nelson Garrido con sus fotografías escenificadas.

Uno de los dramaturgos que llega justo en el límite de los noventa es José Miguel Vivas, fecha en la cual sus obras han sido puestas en escena y algunas publicadas. Su temática, frecuentemente fragmentada, tiende directamente a cuestionar los cánones en uso por el 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 (Ibid.); 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) (ver Cuadro No. 7).

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 y se dio a conocer en los noventa cuando escribe *El proceso a Oscar Wilde* (The trial of O. Wilde) y *El proyecto Laramie*, difundidos en los circuitos de Off Broadway, en todos los cuales se devela con talento la temática homosexual y travesti.

CUADRO No. 7
DRAMATURGIA VENEZOLANA DE LOS NOVENTA

AUTOR/AÑO	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
Sosa, A. T.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sánchez, B.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Purroy, M.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Gil, R.D.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Palencia, E.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rodríguez, R.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rondón, C.		X	X	X	X	X	X	X	X	X
Viloria, F.				X	X	X	X	X	X	X
Rojas, C.				X	X	X	X	X	X	X
Vivas J.M.					X	X	X	X	X	X
Montañéz, M.							X	X	X	X
Marjal, W.										?
Uribe, M.										?
Garrido, N.										?

Los Problemas Del Teatro En La Democracia (1945-1999)

Siguiendo a Tarre Murzi (1972, pp. 55-72), quien fuera el Director de la primera institución cultural del período democrático, Inciba, Venezuela era un país en donde la cultura confronta problemas, “son problemas inherentes al pasado, una tradición de barbarie en la que se mezclan las guerras civiles, el analfabetismo, la absurda centralización administrativa, la violencia instintiva, los flagelos endémicos y la apatía del venezolano, un ser

aplastado por medio siglo de frustraciones”, en la cual cierta cultura entra por la televisión, aun cuando en ciertos dominios es importante, como lo es en las artes visuales que ha tenido resonancia en estos años. En esto parecen ser culpables las instituciones del Estado, como ya se ha visto, el parlamento por su silencio y menosprecio y la sociedad por su falta de apoyo.

En este aspecto, se señala que en relación con la libertad de expresión, hubo presiones y suspensiones de periódicos, especialmente en los álgidos años de 1960 al 1962, cuando un decreto del Ministerio De Relaciones Interiores decreta censura cuando “se ordena que todas las publicaciones del país, sea cual fuera su naturaleza, se abstengan de dar informaciones relacionadas con el orden público... sin consultar previamente con los funcionarios designados al efecto por este Despacho, o por las respectivas gobernaciones de Estado”. En 1965, fueron clausurados diarios, agresiones a los medios y detenciones de periodistas. Durante el gobierno del Presidente Caldera, en 1971, se continuó con decomisos y confiscaciones de diarios y revistas

políticas, al igual que en el siguiente período de Carlos Andrés Pérez y en el de Luis Herrera Campins se levantaron expedientes a periodistas de izquierda. Según Eleazar Díaz Rangel (2002, pp. 23-27), el período más negro de restricciones a la libertad de expresión, que controló a casi la totalidad de los medios, fue la restricción en la entrega de divisas para comprar papel a través de un régimen de cambios diferenciales (Recadi), establecido por el gobierno del Presidente Jaime Lusinchi.

La iglesia venezolana, aunque ha sido generalmente tolerante con la cultura, durante estos años mostró “corrientes de intolerancia frente a las manifestaciones de la cultura”, censurando obras de teatro y obras de arte, llegando hasta patrocinar la violencia contra obras de arte, “un sacerdote que no estaba de acuerdo con una escultura, tomó un garrote y la destruyó en una exposición pública. Otro prelado iracundo que participó en un foro organizado por el Instituto de Cultura instigó a un grupo de jóvenes a destruir grabaciones y filmes de carácter cultural”.

Desde la perspectiva de las publicaciones oficiales de teatro, no dejan mejor paradero a este período, así por ejemplo, en el Catálogo de autores de la editorial Monte Ávila, de propiedad del Estado, en su edición más completa de 1994, sólo se mencionaban a 20 autores teatrales de este período, incluyendo a diecinueve obras de ellos (de 63 en total). En su catálogo renovado de 2002, en su sección teatro, ahora sólo aparecerán doce dramaturgos en total. En el catálogo por Internet de 2005 (según la Biblioteca virtual Cervantes), sólo se reconocen a ocho dramaturgos, abriendo muchas interrogantes respecto de estos olvidos u omisiones (Chesney, 2004).

La censura, a pesar de que el Inciba proclamó que “no podía haber cultura regimentada, cultura formal del Estado, cultura sectaria, cultura dogmática o cultura cerrada” si se deseaba ser un país libre, democrático y en desarrollo, se produjeron incidentes de este tipo en Caracas. Desde 1970 el cine tuvo un significativo crecimiento, tanto es así que entre 1984-1998, se llegó a producir en promedio, quince obras por año, considerado su cenit que

bajaría ostensiblemente en el siglo XXI. No obstante, en junio de 1971, la policía suspendió intempestivamente la proyección de una película en una barriada de Caracas; en 1982, la película *Ledezma, el caso Mamera* fue acusada de apología del delito, y en 1987, la cinta *Macu, la mujer del policía*, también basada en hechos reales que involucraban a agentes policiales, corrupción, pobreza e injusticias, fue blanco de fuertes críticas y censuras, como lo ha señalado Veronique Valedon (2005). Igualmente, en otro episodio un policía agredió durante una entrevista en la televisión a un artista que exponía en el Museo de Bellas Artes, por presuntos desacuerdos con el contenido de una de las obras expuestas. Posteriormente, en 1972, una planta de TV fue multada por haber proyectado *Hamlet* de Shakespeare, hecho que luego se repitió al presentar *Romeo y Julieta*, en versión de Castellani, acciones todas alegadas en defensa de la moral y las buenas costumbres que se amparaban en normas anacrónicas, rigurosas, que amenazaron con convertirse en restricciones o censura contra la creación artística. Un ejemplo de este esquema de

normas fue a principios de 1976, cuando el cuento de Salvador Garmendia *El inquieto anacobero*, de acuerdo con Isaac J. Pardo (1991), fue acusado judicialmente por lesionar “los principio morales de la sociedad venezolana”, relato que recrea la vida del cantante Daniel Santos y en donde se nombran las palabras “coño, vaina, carajo, puta y signar, entre otras”.

En el dominio estrictamente teatral, se reconocen casos de censura típicos del régimen gomecista; en 1961, en ocasión el Segundo Festival Nacional de teatro, financiado por el Ministerio de Educación (Dirección de Cultura), fueron censuradas por faltas a la moral, la obra *Sagrado y Obsceno* de Román Chalbaud, pieza que protestaba contra el régimen, contra la iglesia y la represión, sensual y ambientada en el mundo del hampa. Según Carlos Salas (1967, p. 331), esta obra fue prohibida luego del festival, cuando se presentó en el Teatro Nacional; igual ocurrió con *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo, que forma parte de su trilogía “Mural de la Guerra Federal”, ocurrida en el siglo XIX, en donde se muestra una radiografía acuciosa de los hechos que sacudieron durante un quinquenio a la nación y

en la cual los campesinos que viven en condiciones casi feudales, abandonan sus ranchos para engrosar las filas de Ezequiel Zamora, de quien solamente han oído hablar como un liberador, pero que culmina con la muerte insólita y absurda del jefe revolucionario, con la frustración consiguiente de sus seguidores, aunque deja en la voz de una personaje oscilante entre la enajenación y la visión futura iluminada, Brusca, la esperanza que ha de llegar con el retorno de Zamora, “¡Yo les digo que sólo está dormido! ¡Lo digo y lo diré porque es lo cierto! ¿Lo oyes?”. La obra por la irreverencia de su tema y lenguaje fue desalojada del Teatro La Comedia.

En 1964, bajo el patrocinio el Ateneo de Caracas, se estrenó la obra *La quema de Judas*, escrita y dirigida por Chalbaud de gran éxito, especialmente por el contexto social y político en que se desenvuelve, tras la subida al poder de Fidel Castro, como lo expresó el autor al decir que en los años sesenta había “una gran efervescencia de que esa podía ser la solución para Latinoamérica. Todos lo creímos.” (Ferrari, 1997, p. 73). En los periódicos aparecieron avisos en contra de la obra y relata

Chalbaud que en una ocasión alguien compró la función completa para que no fuera nadie.

En 1967 el director brasileiro Martim Goncalves vino invitado por el Ateneo de Caracas a dar un curso sobre teatro contemporáneo y escogió para llevara a escena la obra de Nelson Rodríguez *Álbum de familia* y como reseña Rubén Monasterios (1971, p. 70 y 120), el simple anuncio de esta obra hizo chillar de horror a los más oscuros cerebros que nos rodean –comunicados por la prensa local protestando y solicitando la censura y todo eso... afortunadamente los censores, pues aquí los hay, y de los más torpes, nos se dieron por aludidos”. Situación semejante ocurrió con el Teatro Experimental de Arquitectura (TEA) de la Universidad Central de Venezuela, grupo orientado hacia obras de protesta social y política, asumiendo experiencias formales en la puesta en escena, con buena crítica. En Julio de 1968, en momentos de una crisis interna entre el Centro de estudiantes y el grupo, deciden llevar a escena la obra *Tito quería ser una mujer de la vida pero su mamá era arquitecto*, que creó el conflicto, producto de lo cual el Centro de

estudiantes intervino al teatro y tomó su sala, desalojando violentamente a sus miembros. El TEA explicó que, según ellos, la clave fue la presentación anterior de la obra de Jean Genet *El Balcón*, a cuya puesta se opuso el Centro de estudiantes, “entiéndase bien: la oposición fue contra Genet, contra *El balcón*”, vale decir, reaccionaban contra un teatro no conformista, “contra el más puro teatro de denuncia”, mostrando al estructura mental de jóvenes que censuraban la experimentación de compañeros de estudio creadores muy reconocidos que llevaron a un significativo sitial al grupo.

José Ignacio Cabrujas fue durante dos años Director del Departamento de Teatro del INCIBA y en su recuento de este período expresa que su labor fue “a todas luces frustrada e inconexa”, que ha cumplido una labor de “adorno” y que para ciertos funcionarios sólo consiste en “velar por el mantenimiento de la moral pública”, en cuya función logró garantizar seis producciones y dos subsidios (al Teatro de Chacaíto y a El Nuevo grupo) y la creación del Teatro Nacional de Venezuela, institución que sólo duró ocho meses, durante los

cuales se produjeron cuatro espectáculos y 110 representaciones, lo cual mostraba una actividad profesional significativa. Desde el Presidencia de la institución se sintieron las presiones sobre algunas de estas producciones, como lo reseña Tarre Murzi (1972, p. 177-1978):

desde el estreno de *Ricardo III* en enero de 1972, hasta la presentación de *Ubu Rey* en agosto de ese mismo año: “Ricardo III despertó suspicacias en determinados sectores que veían al Duque de Gloster la síntesis pintoresca de un personaje de la política local. Un vocero de la prensa con manifiesta ignorancia conjuró el montaje en términos sacristanescos y desde allí en adelante fuimos testigos de la más insólita campaña jamás ejecutada contra un organismo cultural del país. Después del estreno de *Ubu Rey* la situación la situación comenzó a hacerse conflictiva... que me hizo sentir la necesidad de renunciar al cargo.

Con esto, Cabrujas dejaba claro una situación que no era de abierta censura, de hecho confiesa que nunca recibió presiones del Presidente de la institución, aunque señaló que “es obvia la existencia de síntomas cada vez más claros de intolerancia y tartufismo en organismos el Estado”, refiriéndose a la antigua Inspectoría de Espectáculos que le mutiló textos de *Ubu Rey* con impunidad, con lo que mostraron “una atávica ignorancia y un concepto

fascista del arte". Para él, la única solución era la de un "sustancial cambio en las estructuras sociales y económicas del país, como paso previo a una actividad cultural efectiva". Estos síntomas parecían hacer retornar al país a los caducos esquemas del pasado.

Similares ideas expusieron dos de estos dramaturgos de la época que en un contexto álgido propiciaban estos cambios. Román Chalbaud, en charla efectuada en La Habana en 1961, luego de la censura de su obra *Sagrado y obsceno*, explicaba que la organización del teatro en Venezuela, luego del Segundo Festival Nacional, "nos han quitado el teatro que teníamos y nos han quitado la poca ayuda económica con que contábamos", y sobre la censura a su obra, explicaba, "en mi caso no prohibieron la obra por motivos políticos, sino porque dijeron que era vulgar... Ellos de frente no dicen: se prohibió la obra porque critica al gobierno, pues se supone que un gobierno de democracia liberal debe permitir que se le critique", y frente a una pregunta de un espectador sobre a qué llamaría un teatro revolucionario, respondió: "la misión de un escritor

revolucionario es mostrarle al pueblo sus problemas; quienes son sus enemigos, qué ideas son sus enemigas... lo que importa es que la obra tenga calidad y sepa presentar nuestros problemas" (Arrufat, 1961, pp. 90 y 99).

En forma similar, el dramaturgo Gilberto Pinto, en un documento escrito en 1974 sobre las características del teatro venezolano, expresaba que tal obra lo es porque su autor era nacional, "cualquier bastardización -entiéndase: obra extranjera adaptada- es rechazada de plano por mi", al tiempo que planteaba cómo debería ser el verdadero teatro, "serio y científico que plantea la necesidad de terminar con la diferencia clasista, con la desigualdad de los derechos del hombre, con la injusta forma en que está repartida la riqueza, y que estima que ha llegado la hora irresistible de imponer el socialismo" (p. 2).

Ambos dramaturgos, surgidos a la escena durante épocas de dictadura, que ahora se expresaban en estos tiempos con democracia, en años cercanos del futuro autocrático, intervendrían con

significativos roles artísticos en defensa del nuevo régimen que surgió en 1999, bastante más grave.

En 1978, reseña Guillermo Korn (pp. 42 y 120) problemas de censura con las obras *Los chicos de la banda*, de Mark Crowey, presentado en el teatro Las Palmas y *Pluto y la riqueza* de Aristófanes, versión de *Pluto*, del mismo autor. La primera llamó la atención del crítico porque a Conchita Obach “fiscales y censores se le enfrentarán, seguro” y, en la segunda, se menciona que ya se conocía la preocupación “del Fiscal Medina que señalaba la necesidad de enfrentar la pornografía en los papeles impresos distribuidos en los puestos de venta de periódicos y revistas de Caracas”.

La censura es incompatible con la democracia y la libertad de creación, pero como advertía Tarre Murzi (1972, pp. 11 y 71), también hay que cuidarse tanto “de la censura emanada del Estado como de la censura que viene o se produce de las propias empresas que controlan los medios de comunicación social”, sugiriendo también que “el estado venezolano no ha estado a la altura de sus responsabilidades al encarar el problema de la

cultura. Si la dictadura se mostró negligente frente a la cultura, el régimen representativo en ocasiones se muestra ineficaz ante las urgentes necesidades de la artes”.

Capítulo 10. El Régimen Bolivariano-Militarista (1999-)

El *proceso bolivariano*, según documentos de Chávez y su equipo asesor, tendría sus inicios en 1957, cuando conocen las tesis de la revolución cívico-militar del Partido Comunista venezolano, El conjunto de cada crisis acumulándose sobre las precedentes, fue produciendo la gran crisis venezolana.

Durante la segunda mitad de los años ochenta también surge desde la perspectiva de autores marxistas venezolanos, seguidores de Chávez, la opinión de que el sistema democrático necesitaba una revisión, especialmente en términos de su ampliación y profundización. Era la época en que todos hablaban de reformar el Estado. El día 4 de Febrero de 1992, el Movimiento Bolivariano Revolucionario 200 (MBR200) intenta un golpe de Estado, levantamiento al que denominaron Operación Zamora, que se inició el día anterior y estalló durante la noche, en el cual estuvieron comprometidas cinco guarniciones del país encabezadas por el Teniente Hugo Chávez sin la

participación de civiles -aún cuando varios grupos estaban involucrados al movimiento-. Los argumentos de este alzamiento fueron el descontento por la corrupción en las altas esferas militares, el rechazo a la subordinación de los militares a un liderazgo político considerado corrupto e incapaz, la utilización de militares en tareas de repartición de útiles escolares, becas alimentarias, campañas de vacunación y de reforestación, la utilización de militares en la represión de disturbios del 27 de febrero de 1989 -conocido como Caracazo-, descontento con las negociaciones sobre límites con Colombia y las malas condiciones económicas de la milicia. Con el tiempo estos factores se agudizaron mucho, excepto los patrimoniales de la milicia.

A pesar de su magnitud, esta acción fue fallida y tuvieron que rendirse. Luego del fracaso de este golpe sus consejeros golpistas son abandonados y su relación será más bien con los denominados notables, que es lo que según Blanco (2010, p.1-4) llevará al Presidente Caldera "a dar su espaldarazo a la acción golpista y llegar a ofrecerle al jefe de la

conspiración la candidatura presidencia para que fuese su sucesor”.

Esta historia se continuó el 27 de Noviembre de 1991, cuando se produjo el segundo intento de golpe de estado, ahora realizado por un grupo militar-cívico, encabezado por oficiales de alta graduación en las cuatro ramas de las fuerzas armadas y civiles opuestos al gobierno de Pérez. Esta intentona buscaba culminar lo hecho el 4 de Febrero, y aunque pareció más poderosa que la anterior, no logró apoyo de la población, también fue controlada por el gobierno el mismo día, sus líderes se rindieron y luego huyeron un centenar pidiendo asilo en Perú.

Chávez y sus compañeros fueron encarcelados en Yare y al poco tiempo, antes de producirse una sentencia, algunas causas fueron sobreseídas, otros dados de baja y Chávez fue sobreseído por el Presidente Caldera en 1994, bajo la condición de solicitar su retiro del ejército. Este alzamiento de Chávez tuvo, a diferencia de otros estallidos similares a fines de los años cincuenta y sesenta, la virtud de verse rodeado de cierta simpatía por la gente de la calle, lo que naturalmente lo alentó a

persistir y, en 1994, cuando se produjo su sobreesimiento, marca el cambio de su movimiento militar MRB200 a una organización política de carácter cívico-militar, aunque todavía sin cambiar sus objetivos iniciales violentos, lo que ocurriría el 23 de Marzo de 1996, cuando anunció su voluntad de alcanzar la Presidencia de la República por la vía electoral, lo cual significó la revisión de su estrategia política y el lanzamiento del Movimiento V República (MVR) en torno al cual se conformó el Polo Patriótico, una alianza de fuerzas transformadoras en el mapa político venezolano.

Como lo expresa duramente el historiador Manuel Caballero (2009:4-7), al recordar once años del régimen del Presidente Chávez, Venezuela “no se infectó de la peste militarista en 1999, sino 1992 (4 de Febrero)”, con un golpe militar fracasado en el cual “no hay indicios o acusaciones de civiles comprometidos... todo hace pensar entonces que el golpe estaba destinado a excluir de la política a los civiles... el único ofrecimiento hecho por los sublevados tiene como referente la represión”, lo cual se ha confirmado con el tiempo.

En todo este período ese discurso no ha cambiado, ese sector ha ido creciendo “hasta hacerse el más poderoso de todos; y cuya desfachatez ha alcanzado un punto tal que su jefe se ha visto obligado a cambiarlos para que nada cambie”. Culmina Caballero expresando que “con la bandera de la patria se arrojan quienes no tiene nada que decir... acuñando la frase del doctor Jonson para quien el patriotismo es el último refugio de los canallas”.

En 1999, ya elegido Presidente, se inició lo que Chávez (2000) definió como “una revolución pacífica y democrática”. En menos de un año se transformó el marco constitucional del país y se ofreció una nueva Constitución. Luego, se procedió a la relegitimación de todos los poderes, lo cual dio paso a una nueva era constitucional. La propuesta presidencial invitaba a participar activamente en la fundación de la nueva República, especialmente en cinco áreas fundamentales (o polos). Ya en 2002 comienza el control decisivo de los distintos poderes a través de aliados tácticos, en una versión que muchos asemejan al fujimorismo y que en definitivas

conduciría hacia la personalísima tesis del “líder único”, con lo cual parece cancelarse el orden institucional de la nación. En agosto de 2004 se anunció la Agenda Bolivariana de Coyuntura y Desarrollo Endógeno, con una fuerte inversión de dinero para el sector social, incluyendo salud, educación y vivienda. En 2004, luego de reunirse con Fiel Castro, quien le ofrece su experiencia en la organización de misiones para atacar los problemas fundamentales del país y ganarse al pueblo para colocarlo al lado de la revolución -lo que le significó ganar el referendo revocatorio a su mandato-, viene su significativo acercamiento a este proceso revolucionario. El 26 de Agosto de 2005 se instala formalmente la unidad geopolítica con Cuba, bajo la forma de una confederación que tiene como Presidente a Castro y como Vicepresidente a Chávez. Desde esta fecha procede el asesoramiento del organismo de inteligencia G2 cubano y su transición al socialismo, época en la cual estarán cerca del Presidente figuras como Marta Harnecker, David Ramonet, Heinz Dietrich, Juan Carlos Monedero y Allan Woods, quienes a poco andar han abandonado

el proceso luego de formular algunas críticas al mismo, especialmente por los resultados de la gestión 2003-2008 y por las bases teóricas del mismo que siempre han sido difusas. En 2006, se crea el Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV) agrupando a la mayor parte de los partidos y movimientos que apoyaban a Chávez, inspirado en los ideales de Bolívar el Libertador.

Desde 2004, la percepción del Presidente como intolerante se mantiene igual. Finalmente, en Enero de 2010, Chávez asume el marxismo, “Asumo el marxismo. Lo asumo... como asumo el cristianismo, como asumo el bolivarianismo, el martianismo y el sandinismo, y el suarismo y el mirandismo” (Da Corte, 2010, p. 1-2). Luego de su muerte, en 2013, su heredero Nicolás Maduro, un dirigente sindical, ha intentado continuar esta política de Chávez, aumentando significativamente la represión, al no dar la talla que todos esperaban.

El combate de la boa constrictor

El desarrollo tecnológico y de las comunicaciones ha propiciado cambios profundos en las instituciones y

en la propia sociedad. Aquí yace el problema con los gobiernos de corte autoritario, que tratan de controlar estos medios.

En general, los medios abren un espacio en donde se piensa y se entiende la sociedad hoy en día. De ahí que los gobiernos sean hostiles a los medios en el mundo actual. En el caso venezolano, el gobierno bolivariano ha adoptado esta actitud enfrentándolos tanto desde el intento por apropiarse de algunos de ellos como de promover muchos a su favor, aunque los contactos por celulares, por internet, emails y por las redes sociales internacionales y nacionales ha sido una manifiesta respuesta a estos intentos, cuya consulta se ha utilizado en esta investigación; igualmente esta acción del régimen se ha extendido a instituciones sociales importantes - léase Asamblea Nacional y poder judicial-, así como de hostigar y reprimir fundamentalmente a la televisión.

En 2009, el Tribunal Supremo de Justicia venezolano comenzó a declarar las sentencias de la Corte Interamericana de Derechos Humanos como inejecutables, constituyéndose en una amenaza a la

integridad y eficacia del sistema hemisférico de protección de derechos humanos.

En este mismo sentido no se puede negar que el proceso de la censura en todo este régimen es estructural, bien organizado, que funciona como una maquinaria y que alcanza a todas las instancias de las instituciones del país y de la sociedad, paradójicamente también al propio Presidente. En efecto, desde el año 2002, cuando comienzan las grandes protesta en contra del gobierno, se inicia también al despersonalización de la gente a través de su desprestigio individual al tratarlas en forma despectiva -con apodos como “escuálidos” o “pitiyankis”, entre otros, iniciando así un proceso de deshumanización que llevó luego, consecencialmente, a ser acusados penalmente de graves cargos en contra del Estado.

El primer hecho noticioso relevante ocurrió en el año 2000 cuando se suspendió, sin razones claras ni explicadas un programa televisivo de gran audiencia del periodista Napoleón Bravo, el que fue visto como “un acto de cobardía de Venevisión”, empresa del gobierno, por Jorge Olavarria (2000b, p.

H-6), y una amenaza y atropello a la libertad de expresión por los analistas de los medios. En 2004, la periodista Patricia Poleo, y su periódico *El Nuevo País*, fue demandada penalmente y condenada a seis meses de cárcel por el entonces Ministro del Interior y Justicia Jesse Chacón, por hacer la denuncia en su columna de los hechos violentos ocurridos en la toma del Canal 8 que encabezó el ministro siendo aún militar activo el 27 de noviembre de 1992, a consecuencia de lo cual fueron ajusticiados dos vigilantes del canal que se encontraban desarmados, debido a que estos actos golpista fueron luego sobreseídos por el Presidente Rafael Caldera, la inculpada fue la periodista, quien tomó la decisión de exiliarse en Estados Unidos.

Tal vez, uno de los hechos más significativos se ha dado cuando el diputado del partido de gobierno Darío Vivas propuso el día 26 de enero de 2010 ante la Asamblea Nacional, que se borrarán de las actas de dicho cuerpo legislativo todas palabras ofensivas que se han pronunciado en contra del Presidente de la República, idea que afortunadamente, al parecer, no tuvo mayor

resonancia, pero que muestra uno de los extremos a que se puede llegar en torno a la censura.

La estrategia general aplicada a los medios -y, en general al país-, según Tulio Hernández (2007), quien ha sido el que le ha asignado al régimen el nombre de proceso “neautoritario”, se sustentaría en la analogía que existe entre las dictaduras y estos nuevos los regímenes:

suelo utilizar las imágenes del zarpazo del tigre y la boa constrictor. Las dictaduras, generalmente resultantes de golpes de Estado, son como el zarpazo del tigre. Actúan rápidamente y por sorpresa, son sangrientas... Los modelos neautoritarios, en los cuales el de Fujimori fue pionero, operan en cambio como la boa constrictor. Actúan lentamente, envuelven a la víctima entre sus anillos, la paralizan y la asfixian sin apresuramientos.

Desde esta perspectiva, ya desde el año 2001, cuando comienzan las protestas masivas en contra del gobierno y estas son vistas ampliamente en la televisión, éste se da cuenta de la importancia de los medios de comunicación masivos e implementa una estrategia impaciente para tomar posesión de ellos y deteriorar la libertad de expresión y de la comunicación con el fin de producir un clima de intimidación y de hostilidad hacia ellos, en lo cual

resaltan (1) la utilización impetuosa de las cadenas presidenciales, (2) ampliación de su propio espacio comunicacional, (3) utilización de instrumentos legales y administrativos para limitar la labor de los medios privados, (4) persecución y represión a los medios y los periodistas, y (5) el desprestigio y descrédito de los periodistas y (6) compra directa de medios primero, y luego, a través de testaferros relacionados con el régimen.

En cuanto a las cadenas presidenciales, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010, p. 1-9) tomando en cuenta varios estudios expresa que desde el 2 de Febrero de 1999 hasta el 31 de marzo de 2009, el Presidente había encadenado a los medios por 1207 horas con 6 minutos y 54 segundos, con un total de 1877 cadenas, es decir, equivalía a más de 50 horas ininterumpidas de cadena; igualmente otro estudio de la Universidad de Los Andes sobre el aparato comunicacional del gobierno citado por este ente gremial refiere que “la voz del Presidente permanece en el aire todos los días por unos 90 minutos”, a través de cadenas o declaraciones en actos público, sin incluir las horas

de su programa *Aló Presidente* (que no es cadena) que mantiene un promedio de más de 4 horas semanales en promedio durante estos 10 años, en donde como ha señalado el Instituto de Prensa Internacional (2009, p. 1-4) el Presidente utiliza “una retórica cada vez más agresiva e incendiaria”. A su vez, Maduro, durante 2014, realizó 103 cadenas televisivas y radiales totalizando 174 hrs. y 25 min (Morales, 2015, Opinión). La audiencia de estas cadenas y alocuciones según estadísticas especializadas, no sobrepasa del 2,5% de la población.

En relación con la ampliación del espectro comunicacional del régimen, Fabiola Soto (2008) informa que el gobierno al llegar al poder en 1999 apenas contaba con la señal de Venezolana de Televisión, una señal de radio AM sólo para el centro del país y una señal con frecuencia modulada, además de la Agencia de noticias Venpres. En 2008, se contabilizan más de 400 espacios de comunicación, de los cuales 163 son radios, 143 radios pagadas a comunidades, 18 plantas de televisión comunitarias con señal abierta, 72 periódicos comunitarios financiados por el gobierno

y los canales de televisión que administra directamente como Venezolana de Televisión, Vive Televisión, Telesur, CMT, Canal de la Asamblea Nacional, la Agencia Bolivariana de Noticias, el diario *Ve*, compra de el diario *El Universal* y numerosos sitios web.

En 2014, a través de testaferros el gobierno adquiere el diario *Últimas Noticias*, el de mayor tiraje en el país, e impone a sus periodistas una fuerte censura interna, la que fue en corto tiempo públicamente denunciada por un Comunicado de trabajadores de *El Universal* (15 de Enero de 2015), parte de cuyo texto es como sigue:

Durante seis meses la representación sindical del SNTP ha levantado un registro pormenorizado de las trabas y cortapisas que cotidianamente se aplican a las informaciones en la edición de papel: reducción de espacios, cambio de titulares que, en varios casos, contradicen el principio constitucional de la información veraz, así como mutilaciones o supresiones de texto a última hora de la noche, sin posibilidad de ajustes o enmiendas. Precisamente lo ocurrido con la edición del día de ayer motiva este pronunciamiento.

El día miércoles 14 de enero de 2015, se produjo un hecho “público, notorio y comunicacional” (recordar jurisprudencia del Tribunal Supremo de Justicia), como fue la rueda de prensa del gobernador de Miranda, Henrique Capriles Radonski. Por lo menos una treintena de medios

de comunicación, nacionales e internacionales, estuvieron allí presentes. El Universal en su página web registró el miércoles lo principal de lo dicho por el dirigente opositor y divulgó, en tiempo real, a través de su cuenta oficial en Twitter, esas declaraciones. Sin embargo, en la edición de papel del día de hoy, la reseña correspondiente fue censurada y se habrían girado instrucciones para “matizar” en el futuro en la página web todas las informaciones procedentes de voceros de la Mesa de la Unidad Democrática referidos a “movilizaciones” y “protestas” de calle.

Igualmente, la ONG Espacio público, reseña en la prensa que identifica tres patrones de censura: 1) reducción en espacio redaccional de denuncias hechas por fuentes de periodistas, 2) invisibilización de líderes políticos y 3) cambio de títulos y modificaciones en las notas periodísticas. Además, agrega que 2014 fue “el peor de las dos últimas décadas en materia de libertad de expresión. De enero a diciembre de 2014 se documentó un total de 579 violaciones de la libertad de expresión”. La censura fue la violación más frecuente con 25,04%, seguido de 93 agresiones (16,06%) y 88, intimidaciones, 71 hostigamientos verbales (12,26%), 39 hostigamientos judiciales (6,74%), 30 ataques (5,18%), 26 restricciones administrativas (4,49%) y

una muerte (0,17%), Alejandro Márquez, quien murió luego de ser golpeado por funcionarios militares cuando registraba una protesta (López, 2015).

Con respecto a los instrumentos legales y Administrativos, en 2004 se aprueba la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (Ley Resorte) que otorga amplias facultades administrativas para el control y para efectuar sanciones a la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL). Ambas intentan promover y garantizar el funcionamiento de la radio y televisión, en un contexto cultural y nacional, pero que se han visto cuestionadas incluso por sectores afectos al gobierno, considerada instrumento de censura. Así, tan sólo para citar algunos de sus artículos se puede mencionar que la programación deberá adecuarse a los contenidos de sexo, salud, lenguaje y violencia, permitidos en los horarios de "todo usuario" y "supervisado" (art. 6 y 7), en donde el horario para todo público es sólo de 12 Horas, hasta las 7 pm. (art. 7), otorga 70 minutos semanales de espacios gratuitos para el Estado (art. 10) a ser

transmitidos por los servicios de televisión por suscripción, se ponen trabas a los jóvenes que aspiren incursionar en el mundo de la producción independiente, al exigirles experiencia además de demostrar capacidad para realizar producciones, como condición para inscribirse en CONATEL (Numeral 2, art. 13), se contempla un porcentaje superior para la producción extranjera que para la producción nacional (art. 14), que ocupa un total de 10,2 horas al día, frente a 13,8 horas diarias de la extranjera, la producción nacional independiente es de tan sólo 5,8 horas al día, la democratización de los medios (art. 14) (Aporrea, 2004). Aun con lo punitiva que era la original ley Resorte, en Septiembre de 2009, la Asamblea Nacional procedió a reformarla para limitar más los mecanismos de reducción e espacios, que ahora obliga a los productores y usuarios a recibir más información del gobierno, de las 5 horas y media asignadas anteriormente para la producción nacional independiente, ahora se estipuló que sólo serían 3 horas y media y, además, prohíbe los mensajes difundidos por personas naturales que tengan alguna relación de

subordinación con la emisora con la cual contratan, lo cual apunta directamente al sector de las radios, así en Enero de 2010 ya CONATEL llevaba cerradas 34 emisoras de radios muy populares (Reyes, 2010, p. 1-4), y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010) anunciaba que este organismo obligaba a 226 canales de televisión por cable (de un total de 391, de las cuales 286 tiene carácter internacional) a transmitir las cadenas oficiales. Respecto de las radios comunitarias o de comunicación alternativa, el investigador de la comunicación Marcelino Bisbal al ser consultado sobre si el actual gobierno secuestró a estos medios, opina que “Sí. Secuestró, un concepto que fue importante en los medios académicos en los años setenta y ochenta”, porque sería un frente contra la dominación, no auspiciados por algún gobierno (Brassesco, 2010, p. 4-1).

En el fondo de esta estrategia estaba la mirada puesta en la estación de televisión RCTV, opositora al gobierno, cuya señal libre fue retirada por el gobierno y despojada de sus equipos en Mayo de 2007, por la ley Resorte y que continuó con sus programas con el canal RCTV internacional, que

alcanzó una alta audiencia y produciendo el efecto de que el 40% de la clase social E se incorporó al sistema de cable, pero que ahora debió cerrar también esta señal. El argumento utilizado en el primer cierre fue que el gobierno requería una señal de amplio alcance nacional para crear una señal e servicio público y al vencerse la concesión de este canal no se renovó. Con esta señal nace el canal TVES, tomando la red de transmisión de RCTV, pero que al cabo de los años demostró su fracaso comunicacional, con una audiencia que no supera el 2% y con fuertes escándalos de corrupción en entre sus personal (Aporrea, 2009, Gómez, 2010).

Por esta razón, en el siglo XXI, el tema de la censura lleva directamente al de la libertad de expresión e información y al de los derechos humanos. Gran parte de estas acciones se encuentran comprendidas en el Proyecto de Hegemonía comunicacional del gobierno, anunciado por el ex ministro de Información Andrés Izarra (2008):

Para el nuevo panorama estratégico que se plantea, la lucha que cae en el campo ideológico tiene que ver con una batalla de ideas por el corazón y la

mente de la gente. Hay que elaborar un nuevo plan, y el que nosotros proponemos es que sea hacia la hegemonía comunicacional e informativa del Estado. Construir hegemonía en el sentido gramsciano.

La censura bolivariana en el teatro

La política del gobierno en relación con el teatro se fijó en el año 2000, cuando se dio a conocer la Declaración del Consejo Nacional del Teatro, en el marco de la nueva gestión cultural pública del país, evento realizado el 4 de Abril de ese año, bajo la dirección del Viceministro de Cultura Manuel Espinoza y firmada por 25 personalidades del teatro, entre las que se encontraban N. Curiel, A. Alamo, F. Alfaro, C. Arroyo, J. C. Azuaje, G. Díaz, K. España, N. Garzón, H. Lejter, X. Moreno, D. Peñalver, P. Riera, R. Rivas, R. Rodríguez, Romano Rodríguez, P. Romero, I. Tapias, y J. Vidal. La declaración incumbe principalmente al teatro, danza y teatro musical y está compuesta por 17 párrafos, de los cuales se transcriben sus principales aspectos:

1. La redefinición y reestructuración de la Gestión Cultural Pública, expresada por el viceministro Manuel Espinoza en las líneas de acción integradoras: Cultura, Educación, Desarrollo Social, Ambiente y territorialidad y la conformación del sistema Nacional e Cultura y las estrategias de

desconcentración, descentralización y territorialidad.

...

3. Crear la nueva institucionalidad cultural pública correspondiente a las artes escénicas como estructura autónoma, adscrita al viceministerio de la Cultura... (para que) profundice la democracia participativa de las comunidades sociales y culturales de las artes escénicas en todos los niveles territoriales del país.

...

6. Propone un espacio de transición 2000 que impida el sacrificio por asfixia, colapso y desaparición de agrupaciones e instituciones que llevan largos años de actividad ininterrumpida a pesar de las dificultades...

...

8. Propone un Sistema Nacional de Planificación de la Cultura al servicio del desarrollo, desagregado por áreas y programas en atención a sus dimensiones y específicos (sic), expresado en el Plan Nacional de Cultura y articulado al Plan de Desarrollo Integral de la Nación.

...

10. Propone que se atienda con especial acento la cuestión de los espacios e infraestructuras especializadas.

...

12. Propone evaluar y repotenciar la presencia e intercambio de las artes escénicas en los escenarios internacionales y de éstos en el país.

...

14. Llama la atención sobre la desinversión acelerada en el tiempo, del Estado en el campo cultural.

Los problemas del gobierno con la gente del teatro comienzan a sentirse en forma notoria y pública partir de año 2003, y su registro consta en los agudos informes que va entregando Luis Alberto Rosas

(2005), tanto en su libro, que recoge información desde 2001 a 2004, como en sus comunicaciones digitales, correos electrónicos (emails), de su red de la Asociación Venezolana de Licenciados en Teatro y Artes Escénica (ALIARTS) que llega a todos los interesados en el tema bajo el título de *En Primera Fila*, y en comunicaciones que llegan directamente de su red ALIARTS, además de la información de prensa que con el tiempo se va haciendo muy importante y la de los organismos internacionales que acogen reclamos. En el año 2003, Rosas (2005, pp. 41-45) hace un urgente llamado a las autoridades para que el país participe en el IV Festival Internacional de Buenos Aires, en el cual “la representación venezolana brilla por su ausencia”. Su argumento es que parece paradójico que un país como Argentina, que atravesaba por una de sus peores crisis económicas pudiera organizar tal evento y no pudiera asistir el país que vivía un boom petrolero. Su explicación descarta que no haya grupos de calidad para representar al país, y tiende más bien a decir que “eso es culpa de este gobierno que hasta la cultura ha secuestrado”. Igualmente

sucede cuando reseña en relación a los reconocimientos hacia las artes escénicas que observa que lentamente van desapareciendo, recordando que “hasta entrada la década de los 90 existían por lo menos diez premios al año o bianuales” para reconocer a la gente del teatro, en circunstancias que en 2003 sólo existían cuatro premios. Ambas situaciones han tenido como respuesta el gobierno “no se hizo más por falta de presupuesto”, “la institución que lo entregaba desapareció” o peor aún, “la persona que motorizó ese premio murió” con lo cual se desestimulaba la creación. Aquí ya estaban resumidos los argumentos que utiliza el gobierno. A partir de 2006, Luis A. Rosas dejó de dar su valiosa información del acontecer teatral.

El aspecto de las políticas culturales a implementar ya para 2008 se encontraba fuertemente politizado, como lo muestra el informe que dirige a la red cultural Beliza Castillo, Directora de Cultura de la Alcaldía del Municipio Plaza, centro muy poblado aledaño a la ciudad de Caracas, quien expresó:

Quisiera contarles brevemente mi experiencia en la Dirección de Cultura de la Alcaldía del Municipio Plaza. No niego la responsabilidad que implicó para mi persona, aceptar tal cargo. Sabiendo de antemano el manejo extraño, inconvenientes, maltrato a los artistas y la situación política que se avecinaba. Todos sabemos que en buenos momentos a todos nos quieren y quien quiere algo, todo te ofrece y casi te lo da. Pero en “época” de salida, nada importa... todo esta de más. He cometido muchos errores:

- Respetar mis principios y los de los demás.
- Tratar de incluir a aquellos apartados y apoyarlos como parte de nuestra sociedad.
- Tratar de repartir equitativamente, los recursos a las comunidades, artistas y centros culturales.
- Buscar incluir dentro de la planificación la opinión de los consejos comunales, artistas y cultores.
- Dejar el despotismo, el amiguismo, el chantaje, la corrupción tanto en la administración como entre algunas agrupaciones culturales.
- Tratar de ser medianamente justa dentro del respeto.
- Tener un compromiso verdadero y sincero con el trabajo comunitario, con el socialismo, la igualdad, la honestidad y el humanismo.
- Darle oportunidades de superación a personas que, al parecer fueron buenos actores. Mis aplausos para el equipo de Cultura. Primeros actores y actrices de este Municipio.

Pero como cada quien tiene lo que merece, yo me voy. Gracias a cada uno de mis errores... A todos mis queridos compañeros, geniales actores y actrices (personal de la Dirección de Cultura) que tanto esperaban un papel al menos de segundón...los felicito, sé y estoy segura, que nunca cometerán los mismos errores que yo he cometido. Se que jamás serán juzgados, jamás tendrán problemas políticos, ya que son iguales al resto de los miembros de esta Alcaldía, al parecer personas que si saben de este mundo. A todos mil disculpas...

Igualmente, no será fácil entender los criterios utilizados por el Ministerio del Cultura en la asignación de sus financiamientos. Tal vez, lo más explícito sea remitirse a los documentos de los propios afectados, cuya mejor aproximación a los criterios y procedimientos utilizados la ilustra el caso el grupo *Teatro del Duende*, con 54 años de existencia, en donde las figuras centrales eran el dramaturgo afecto al gobierno Gilberto Pinto, a quien el propio Presidente le entregó su Premio Nacional de Teatro en 1999, y su esposa Francis Rueda, también premiada por el gobierno, pero a quines se les negó financiamiento por ser considerado su grupo, “caso excepcional” (ALIARTS, 2009), y que ellos en comunicación pública, trataron de aclarar (por su relevancia se publica completo):

...Argumento que no entendimos hasta enterarnos (con un asombro aún mayor) de los criterios que rigen para el otorgamiento de los llamados “Convenios de Cooperación Cultural”. Criterios excluyentes, censores y anticonstitucionales, que no nos explicamos como pueden ser asentados con carácter de legalidad por el Ministerio de Cultura de un país que se considera socialista, y que sólo pretenden obtener la aceptación sumisa, gracias a un arbitraje impuesto por un reducido grupo de subalternos desconocedores de lo que es el teatro y su relación con la cultura. Y, sobre todo con visible

irrespeto a sus hacedores, a quienes la nación les debe un agradecimiento por los muchos años dedicados al servicio del mundo espiritual e intelectual de los venezolanos.

Pasamos a destacar el contenido del Criterio 2, que se refiere a los “Casos Excepcionales”:

a. No se financiarán a colectivos e individualidades cuyas conductas públicas perniciosas, afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de un lenguaje ofensivo, descalificando, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines. (Esta acción quedará a juicio facultativo de la Mesa Técnica Estadal). Todo el subrayado de este insólito criterio es nuestro.

Trataremos de analizar cada uno de los contenidos de esta decisión y preguntarles a los miembros no identificados de esa Mesa Técnica en cuáles de esos “casos excepcionales” involucraron a nuestra agrupación.

Conducta Perniciosa: ¿Distribución o tráfico de drogas? ¿Trata de blancas? ¿Pornografía Infantil? ¿Promiscuidad Sexual? ¿Alcoholismo? ¿Violación? ¿Exaltación a la Delincuencia? ¿Sicariato? ¿Corrupción? ¿En cuál?, preguntamos.

Afectación de la Estabilidad Colectiva de la Población: ¿Incitación a la rebelión? ¿Respaldo al terrorismo o al magnicidio? ¿Promoción del Guarimbo? ¿Al cierre de avenidas? ¿Al saqueo? ¿Al linchamiento? ¿Al irrespeto a la dignidad presidencial? ¿En dónde estarían las pruebas de tales afectaciones?

Lenguaje Ofensivo y Descalificador: Si se hubieran tomado la molestia de leer alguna de las veinte obras escritas por nuestro director, no hubiesen encontrado ni rastro del estilo Nolia o Silva. Lo mismo decimos de nuestras declaraciones a la prensa en donde, de manera respetuosa, demandamos del gobierno su acatamiento a la Constitución y a la Declaración de los Derechos Humanos en el sentido de que amplíe

su apoyo a la cultura, de la cual todo ciudadano tiene derecho a disfrutar.

Mintiendo y manipulando Campañas Mediáticas:
¿En dónde? ¿En nuestros espacios políticos de la televisión? ¿En nuestras columnas fijas de la prensa nacional? ¿Que consideración más pueril!!!! Sin esas tribunas no se pueden hacer campañas desestabilizadoras. El teatro no cuenta sino con el escenario para manifestarse. Y en ese sentido el Teatro del Duende jamás lo ha utilizado como panfleto político, porque considera que eso sería rebajarlo estética y socialmente. El teatro es una instancia superior de la cultura. Destinada a transformar a los transformadores del ente social. Calificar, si este es el caso, a nuestra institución de mentirosa es de una total impostura. ¿Entonces? ¿Qué es lo que se persigue con juicios amañados como éste? ¿Qué uno se nulifique, que se haga indistinguible del rebaño? ¿Qué uno pierda su individualidad? Sería necesario que recordaran a la camarada Rosa Luxemburgo: **Sin una lucha libre de opiniones, la vida se muere en toda institución pública.**

Pinto recuerda que al recibir el Premio Nacional le dijo al Presidente, “si no apoya la cultura, volveremos a la jungla”, agregando luego, en entrevista a Mireya Tabuas (2009), que “El problema con el chavismo es que te ponen una etiqueta y te cosifican. Ya lo decía el maestro Simón Rodríguez, a quien no se atreverán a calificar de mentiroso y manipulador: "Nunca se hará República con gente ignorante". Al consultársele sobre las manifestaciones culturales o teatrales que apoya el

gobierno, respondió “El de diversión. Los funcionarios chavistas consideran que divertirse significa no pensar, por eso producen una serie de espectáculos muy divertidos para que la gente no piense”, así la Dirección de Teatro pasó a ser de Teatro y Circo, lo cual confirmó Pinto,

“Sí, ¡cómo han apoyado al circo! Dejé de hacer festivales de teatro para organizar unos de circo y de salsa. Para los chavistas, lo que no hace pensar es lo más conveniente, pero eso es una degeneración de lo que necesita la sociedad. Es una de las cosas que los que hacemos teatro de arte no aceptamos. El Gobierno cree que el arte es elitescos... Cada vez que veo un espectáculo planteado por ellos, veo un folklorismo tratado con poco brillo. Hay un folklore popular que debe ser apoyado, no lo estoy negando. Pero el folklore no puede ser el todo cultural de un país, porque la cultura es una superestructura del conocimiento... Esa medida (en contra de su grupo) tiene carácter de censura, de exclusión y es anticonstitucional. Calificar de pernicioso a un artista es indignante, más aun cuando viene de un grupúsculo de monomaniacos del sistema que no toleran la más pequeña crítica de su gestión, pues mi único desliz pernicioso ha sido reclamar -cosa que seguiré haciendo- mayor apoyo a la cultura, tal como obliga la Constitución”

Palabras Finales

Esta revisión del teatro venezolano desde la década del cuarenta y cinco como antecedente referencial, hasta fines del siglo, como estudio más específico, tiempo de modernidad y democracia, llevaba consigo la intención de efectuar una presentación con una nueva mirada, crítica e institucional del teatro venezolano en su etapa moderna y democrática, 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 redundaba en dar mayor riqueza dramática al teatro latinoamericano por parte de este rico acervo que se constituyó en 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 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 o la censura, y que ya en esta época parece claro que tienen poco para proponer.

El inicio de este recorrido por el teatro moderno venezolano comenzó en 1945 en un ambiente de cierta libertad y democracia, interrumpidos y recuperados, como no había experimentado en todo el siglo XX. En medio de la volatilidad política de sus inicios, 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 a la represión sufrida durante el inicio y final del período.

Sin embargo, como toda obra humana, la democracia es imperfecta y ésta la venezolana no fue una excepción. Nadie podría discutir que la decena de 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 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 1999, 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 venezolano contemporáneo. Esto ha significado una gran pérdida de cosas preciadas, entre ellas el teatro, con su frágil estructura institucional y la invaluable 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 los años de la democracia.

Desde una perspectiva netamente 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 tendencia 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.

Esto significó, literalmente, que se abrió un espacio para los autores emergentes que surgirían a partir de estos mismos años ochenta y que hoy permanecen silentes. Siguiendo el pensamiento culturalista de Raymon 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 esta etapa democrática y moderna del siglo XX, se resaltan el movimiento renovador de los años cincuenta al noventa, que luego decae en espera del retorno a la libertad, como fue otrora.

Al traspasar los años ochenta se observa que el teatro venezolano comienza un desfase estético significativo, similar al desgaste económico de la renta petrolera, que anuncia una regresión en su progreso, y muchos de los textos otoñales, como han sido los casos de Chalbaud, Pinto e, incluso un autor más joven como Santana y otros, se pliegan a la propuesta militarista, no encontrándose textos epigonales que se sumen al nuevo régimen.

Se vive en el país un período denominado de “los tiempos del comisario cultural”, caracterizado por la “improvisación, el personalismo que se ha

movido entre los caprichos del Presidente... y la falta de intelectuales”. Así comenzaron “las purgas contra funcionarios y artistas subvencionados incluidos en la lista de opositores al régimen del diputado Tascón o de laxa observancia a la ideología oficial (Pasquali, 2005, p. A-12).

Este problema de excluir a los grandes intelectuales del país no es sólo con los vivos sino que también ha alcanzado a los fallecidos. Manuel Caballero (2010b, p. 4-8) recuerda que el primer gesto de este tipo fue en tiempos de Gómez, cuando murió Leoncio Martínez y Andrés Eloy Blanco se lamentó ante su tumba “que no se hubiese declarado duelo nacional”, recriminación que tuvieron en cuenta todos los gobiernos democráticos con las grandes figuras del país, así ocurrió con la muerte de Eleazar López Contreras y Rómulo Gallegos (Presidencia de Rafael Caldera), Rómulo Betancourt (Presidencia de Luis Herrera Campins), Carlos Giménez (Presidencia de Carlos Andrés Pérez) y Oscar Guaramato (Presidencia de Jaime Lusinchi), sin importar distingos de alguna especie, situación muy diferente con este gobierno que los ha silenciado como han

sido por ejemplo los de Jesús Soto, Arturo Úslar Pietri y Eugenio Montejo.

A partir de 2009, es el momento en que el gobierno baja sensiblemente en la mayor parte de las encuestas de opinión pública y esto se refleja también en que se endurece la censura y represión contra los grupos e individualidades artísticas y de figuración pública, etapa en que el Presidente parece sacrificar su prestigio con el fin de anteponer su poder de control político. Por esta razón, es relevante recordar las palabras del artista David de los Reyes, al evaluar la cultura del país en 2010, cuando expresa “No hay el ambiente cultural proporcionado para el desarrollo como tal en el país, más bien es la pobreza permanente. Una cultura militaresca, de cachucha, de cuartel” (Lares, 2010, 3-13).

Carentes de un proyecto a imponer, se abre paso a un teatro llamado de evasión. Sea éste clásico -incluso de autores opuestos al régimen-, que se consideran exponentes idealizados y añorados de tiempos que no vendrán, comedias u otros géneros, que siempre supone instalar una ruptura con la abrumadora realidad cotidiana, para presentar una

visión ideal o de fantasía en donde ni las situaciones ni los personajes, ni la propia lógica, tienen que ver con el diario vivir que hay que ocultar. A falta de un teatro a la medida del régimen, se trata también de evitar la crítica al gobierno, que no aparece en este escenario, sino lo que es más grave aún, evitar la reflexión individual sobre el comportamiento de éste y de sus semejantes, el comportamiento humano inducido. Así, los temas de uso son las diferencia de parejas, el sexo, situaciones en países imaginarios o extranjeros, evitar los temas con injusticia social o la mención de regímenes autoritarios e incluso la historia, tema que podría considerarse alejado de la censura, se cuida para que no se de una visión histórica distinta a la oficial, especialmente con su héroes. Es, para decirlo en términos más reflexivos, entrar en el espacio oscuro en que se mueve y actúa un poder, el poder, que se considera asimismo como absoluto en contra de una sociedad que tiene ideales distintos a los del régimen, que de alguna forma lo cuestionaba por las obras censuradas.

Parece claro que tanto en la dictadura gomecista de lo años treinta y siguientes hasta la

bolivariana, hay un deseo de volver al pasado pretérito, incluso anterior al de las revoluciones burguesas sin negociación, en la del régimen bolivariano hay una tendencia de volver al siglo XIX, a la parroquia, al campo originario, a sus glorias militares libertadoras y a un desconocido socialismo del siglo XXI, más actual y nunca definido.

Entonces, sin una política pública clara, sin plan alguno, sin seguidores dentro de los artistas o de intelectuales, sólo con abundantes dólares, el camino escogido no siguió el modelo establecido en la Constitución bolivariana que se dio el propio gobierno, sino que siguió la senda para sólo obtener una base electoral, la antigua política clientelar. Siempre tratando de suprimir al individuo. Mas, nunca mirar al futuro y nunca definirlo.

La lección que se puede extraer de este recuento es la de mostrar y exponer a todo quien quiera ver, que la cultura no necesita ser protegida por burócratas, ni comisarios, ni acosada por represión, ni confinada en cárcel, ni asilada por alcabalas, para vivir y sobrevivir, estas limitaciones más bien las folkloriza y marchita, pero nunca las

enriquece, todo lo cual se extiende al área del teatro. En esta investigación no se encontró a ningún escritor, director o actor, entrevistado o leído, a nadie, que creyera que se puede construir y, menos aún, perdurar una cultura, sobre la base del ejercicio poder por medio de la violencia y de la censura. Todos los autores, ideas y obras presentadas en esta investigación, son sólo una muestra de lo conocido, son una generosa invitación que ellos hacen para conocer esta historia poco conocida del teatro venezolano, aún por develar completamente.

Referencias Bibliográficas

- ALIARTS (2010). Somos una miserable raza, los hombres de teatro. Email de 19 de Octubre.
- (2009). Aclaratoria a la comunidad teatral. Email del 23 de Octubre..
- Alvarado, Morella (2004). José Miguel Vivas: paradigma de trasgresión en el teatro venezolano. Ponencia presentada en V Jornadas de investigación humanística y educativa. Caracas, 1 al 3 de Diciembre, copia facilitada por la autora.
- Aporrea (2004). Debate sobre Ley resorte. www.aporrea.org/actualidad/a10467.html. 18.02.10
- (2009). Foros de Aporrea.org :Ver tema - Acerca de Trapiello y lo de TVES...
www.aporrealos.com/forum/viewtopic.php?p=251141... Consulta 18-02-10.
- Arcila, Eduardo (1974), *Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974*. Caracas, Min de Obras Públicas.
- Arenas, Macky (2014). El ABC de Germán Carrera Damas - Académico, Diplomático, Historiador. Abril 4, 2014. ABC de la semana.
- Arredondo, Belkis (1997), Elizabeth Schön o El intervalo del acróbata. Ensayo para la Cátedra Proceso a la dramaturgia venezolana. Ensayo de la autora. Maestría de Literatura venezolana, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Arrufat, Antón (1961). "El teatro...". Revista Casa (Habana). Vol. 2 No. 9 (Nov-Dic), pp.88-102. (Versión taquigráfica de charla efectuada en la Casa de las Américas).
- Azparren G. Leonardo (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas, Univ. Central de Venezuela, Fac. Humanidades, Com. de Estudios de postgrado.
- (1980), "¿Habrà teatro mañana?", El Nacional 20, Febrero, p. C-30.
- Barrios, Alba Lía. (1997). "¿Nada antes del cuarenta y cinco?". En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, pp.20-141.
- Berenguer, Ángel (2008). "Deseos expresados, deseos (indeseados. Sistemas y procesos para el control de las

- estrategias creativas del YO en la sociedad contemporánea. Teatro No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp. 15-26.
- Blanco Muñoz, Agustín (2010). La revolución cubana ya está instalada en Venezuela. El Universal, 21 de Febrero, p. 1-4.
- (2009). El discurso inexistente. EL Universal, 20 de Diciembre, p. 4-7.
- Brassesco, Javier (2010). Cuatro preguntas a Marcelino Bisbal. El Universal. 27 de Junio, p. 4-1.
- Caballero, Manuel (2010). Se puede ser marxista y bolivariano. El Universal, 12 febrero, p. 4-8.
- (2009). El contradictorio legado militar del 18 de octubre. El Universal, 18 de Octubre. Opinión.
- Carrera Damas (2014). "La república liberal democrática (1945-1999) y sus logros: una visión". El nacional digital. 11 diciembre 2014. Opinión.
- Castillo, Beliza (2008). Comunicación personal por email del 14 de Septiembre.
- CELARG (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, pp. 3-24.
- Chesney Lawrence, Luis (2003), Entrevista personal con José A. Rial, 15-6-2003.
- (2008). "La censura en el teatro venezolano (1900-1960)". Teatro No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp.77-118.
- (2014). *Los orígenes del teatro moderno venezolano: Relectura 1900-1950*. USA. CreateSpace. Amazon Co.
- Chocrón, Isaac (1981). "Prólogo", *Teatro venezolano*, Tomo I, Caracas, Monte Ávila.
- (1978). *Tres fechas claves del teatro contemporáneo en Venezuela*, Caracas, Fundarte.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2009). Democracia y Derechos Humanos en Venezuela. Informe del 30 de diciembre. Internet: <http://www.cidh.org/>.
- Comunicado público de los trabajadores del El Universal, 15 de Enero, 2015, circuló por redes sociales.
- Consalvi, Simón Alberto (2001), "Mariano Picón Salas: el gran humanista venezolano del siglo XX", *Revista Akademos* N° 1, pp.7-34.

- da Corte, María Lilibeth (2010). "Por primera vez asumo el marxismo". El Universal. 16 de Enero, p. 1-2.
- Díaz R., Eleazar (2992). La libertad de prensa en Venezuela. Discurso pronunciado el 23-01-2002 ante la Asamblea Nacional.
- Feo Calcaño, Guillermo (1958). "Quince años de teatro", El Nacional, 3-Agosto, p. 94-95.
- (1955), s/título, Diario El Nacional, 17-Julio.
- Ferrari, Miguel (1997). Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo. Tesis de grado, Caracas. Inst. Univ. de Teatro.
- Filotov R., Igor (1984), El teatro y los medios impresos en Caracas entre 1948 y 1958, Trabajo de grado, Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social.
- Galindo, Dunia (1989), Cartelera teatral caraqueña, 1958-1983. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.
- Giusti, Rosa Celina (1946), "Estudio histórico-literario del teatro venezolano en el siglo XIX y apreciación de su actualidad", *Revista del Liceo Andrés Bello*, N° 2, pp. 34-63.
- (2007). El crimen de pensar con libertad. El Nacional, 18 de Febreo, 2007. En la web de Asovac:<http://www.asovac.org/2007/02/18/el-crimen-de-pensar-con-libertad-por-tulio-hernandez/>, consulta el 18.Feb.2010.
- Gómez, Ángel Ricardo (2010). Éxodo hacia Colombia. El Universal, 13 de Junio, p. 3-4.
- I Festival Nacional de Teatro (1959). *Programa*. Caracas, Ed. Pro-Venezuela y Ateneo de Caracas.
- Instituto de Prensa Internacional (IPI, 2009). Visita del IPI a Venezuela. El Universal, 22 de Noviembre, p. 1-4.
- Izaguirre, Enrique (1997), "La nueva dramaturgia venezolana. Formación y proceso entre los años 1970-1990", en: Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. *Dramaturgia venezolana de siglo XX*. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.
- Izarra, Andrés (2008). ...y todo lo demás: Socialismo del Siglo XXI y censura: Hegemonía ... ytodolodemas.blogspot.com/.../socialismo-del-siglo-xxi-y-censura.html - 18.02.10.

- King, Marita (1987). *Román Chalbaud, poesía magia y revolución*. Caracas, Monte Ávila.
- Korn, Guillermo (1979). *Teatro en Caracas*. Caracas-Madrid. Ediciones Casuz.
- Lares.Omar (2010). Sprit. El Universal. 8 de Agosto, p. 3-13.
- Leandro, M. Carolina (1998), *Compilación de teatro en Caracas (1984-1993)*, Caracas, Tesis de grado U. C. V., Esc. de Artes.
- Liscano, Juan (1976), "Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años", en: Velásquez, Ramón J. Et al. (1976). *Venezuela moderna. 1926-1976*. Caracas, Fundación E. Mendoza.
- Edgard López (2015). Espacio Público: La censura aumentó 88% en 2014. El Nacional digital, 21 de Enero. Opinión.
- Mannarino, Carmen (1997), "Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento", A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, pp.143-320.
- Márquez, Carlos (1996). *Juana Sujo*. Impulsora del teatro venezolano. Caracas, Fundarte.
- Monasterios, Rubén (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila, 2ª ed.
- (1971), *La miel y el veneno*. Carabobo, Dir, de Cultura Univ. de Carabobo.
- Morales, Maru (2015). 103 cadenas en vivo realizó Nicolás Maduro en 2014. El Nacional, 2 de Enero, 2015, Opinión.
- Olavarría, Jorge (2000), "La destrucción de las Fuerzas Armadas", El Nacional, 16 de Enero, p. H-6.
- (2000b). Fuera el aire. El Nacional, 7 de Mayo, p. H-6.
- Otero Silva, Miguel (1983). *Tiempo de hablar*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- Orsini, Humberto (1952). "El precipicio", *Rev. Cultura Universitaria*, No.42, pp.76-91, 141.
- Ortiz, José R. (1989), "1980-2000, Recesión teatral", El Nacional 3, Agosto, pp. Cuerpo 4, p. 95.
- Pardo, Isaac J. (1991). ¡Esa palabra no se dice!. Caracas. Monte Ávila (2ª. ed. en 1994).
- Pasquali, Antonio (2005). La cultura el régimen. El Nacional. 17 de Julio, p. A-12.

- Pellettieri, Osvaldo (2004), "Nuevas tendencias en el teatro argentino", *Revista Assaig de Teatre* N^a 43 (Barcelona, Septiembre)
- Perales, Rosalina (1989). *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, México, Ed. Gaceta, Col Escenología.
- Pino, Lorena (1994). *La dramaturgia femenina venezolana*. Siglos XIX y XX, 2 volúmenes, Caracas, Celcit.
- Pinto, Gilberto (1999). *Gómez Obregón y su época*. El teatro venezolano de 1945 a 1955. Caracas, Conac.
- Rodríguez B., Orlando (1991), "A manera de introducción". En: Centro de Documentación Teatral. *Teatro venezolano contemporáneo*. Antología. Madrid, FCE, pp.12-79.
- Rojas Uzcátegui, José y Cardozo, Lubio (1980). *Bibliografía del teatro venezolano*. Mérida. Instituto de Investigaciones literarias Gonzalo Picón Febres.
- Rosas, Luis Alberto (2005). En primera Fila. Caracas. Ed. ACTUM.
- Salas, Carlos (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas, Imprenta Municipal.
- Sanoja, Jesús (1998). "Salustio y su tiempo entre las sombras", en: CELARG (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, pp. 3-24.
- Silva, José Francisco (2002), 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.
- Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010). Medidas contra televisoras por cable restringe aún más la libertad de información. El Universal, 24 de Enero, p. 1-9.
- Soto, Fabiola (2008). Deprave mediático oficialista en la mira internacional. Web: www.versionfinal.com.e/wp/2008/03/28/deprave-meditico-oficialista-en-la-mira-internacional/
- Suárez Radillo, Carlos M. (1978). "El teatro de los barrios en Venezuela", en: G. Luzuriaga, *Popular Theater*, pp. 349-362.
- (1971). *13 autores del Nuevo teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila.
- Sueiros V., Yolanda (1999), "Bajo el signo de la ley. Leyes, ordenanza y decretos relacionados con la exhibición

- cinematográfica en Caracas, 1900-1934”, Trabajo para el Seminario Historia cultural de Venezuela, Doctorado en Historia, Fac. de Humanidades y Educación, Univ. Central de Venezuela.
- Tarre Murzi, Alfredo (1972), *El Estado y la cultura*, Caracas, Monte Ávila.
- Valedon, Veronique (2005). Secuestro Express. Ponencia al evento Cine Psicoanalítico. Caracas, 29 de Octubre. En la [web: www.spdecaracas.com.ve/download/cdt_331.doc](http://www.spdecaracas.com.ve/download/cdt_331.doc), del 2-Feb- 2010.
- Velásquez, Ramón J. et al. (1986), “Reformas en la guerra y la paz. La gran oportunidad”, *Revista Estado & Reforma*, Año I, No. 1, pp. 7-20.
- Villegas, Juan (1984). “Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas”. *Latin American Theatre Review*. Fall 5: 12.
- Williams, Raymon (1977). *Marxism and literature*, London, Oxford Univ. Press; también en Barcelona, Península, 1980.

LCL/Caracas, 2015