

Tendencias del teatro venezolano contemporáneo

Apuntes para su historia

Recibido: 02/12/2013
Aceptado: 03/04/2014
Páginas: 59-66

Linda Quintero

Universidad Bolivariana de Venezuela
Caracas, Venezuela
linquin21@yahoo.es

Resumen—Con los acelerados cambios sociopolíticos suscitados a finales de la década de los años cuarenta y principio de los cincuenta, caracterizados por el auge petrolero, la marcada estratificación social, el aumento de la marginalidad, la creación de partidos políticos, la proliferación de una sociedad de consumo, se gesta en Venezuela un movimiento teatral con diferentes aristas, influenciado por un conjunto de cambios modernizadores, entre los cuales figuraron el dinamismo en cuanto al estilo de lenguaje, la inclusión de elementos novedosos en la escenografía, incremento de la expresividad en los personajes, entre otros. Por una parte, el cuestionamiento social, la lucha de clases, la preocupación por los constructos sociales latentes en la cotidianidad del hombre, entre otros; promovieron una tendencia teatral denominada teatro social. Por la otra, un teatro histórico, orientado hacia la descripción de una realidad presente a través de diferentes épocas, en ciertas oportunidades, estrechamente relacionado con el teatro político, cuya esencia fue la descripción con un estilo nacionalista y comprometido de los diferentes movimientos socio-políticos que marcaron el rumbo de la Nación.

Palabras Clave: historia del teatro venezolano, teatro histórico, teatro político

I. LAS TENDENCIAS TEATRALES QUE PONEN EL ÉNFASIS EN LO SOCIAL

El teatro es más que teatro, para Duvignaud (1996:9):

Es un arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución, a los difíciles pasos de una libertad que tan pronto camina, medio sofocada por las contrariedades y los insuperables obstáculos, como estalla en sobresaltos imprevisibles. El teatro es una manifestación social.

En general, el teatro muestra tramas producto de la expresión colectiva. Sus personajes son producto de las experiencias de personas de la vida cotidiana y en su

interacción con los otros, preestablecen imágenes de los otros teniendo en cuenta solo su visión de las cosas y con los parámetros con los que se han ido desarrollando. En esta medida, se crean imágenes propias de otras personas u otras culturas sesgadas sólo por conocimientos propios sin tener en cuenta el desarrollo del otro.

Aunado a este planteamiento, se suma la construcción de pautas, reglas o normativas desarrolladas por los propios participantes de una sociedad o cultura específica, las cuales posteriormente son aprehendidas y cumplidas por los mismos, como si existiesen verdaderamente.

Esta descripción se desprende de los constructos sociales, elementos que forman parte de una realidad social construida por sus propios actores o integrantes y que representan significaciones de lo que se sabe que existe, pero su definición es controvertida.

Y siendo el teatro una manifestación social y cultural, el mismo ha servido de escenario para describir, en infinidad de oportunidades, esa dimensión social, que en gran parte, ha sido construida en su más amplia acepción, por sus actores, quienes dibujando paulatinamente sus constructos sociales, otorgan un énfasis significativo a lo social.

Es relevante acotar que el teatro es comunicación que induce a la transformación, y por lo tanto, siempre ha servido para expresar a través de algunos de sus dramaturgos, su función social.

A nivel Latinoamericano y en virtud de una serie de cambios en el contexto mundial que impactaron significativamente al teatro de la década de los cincuenta; diez años más tarde, la función social del teatro se reajusta, cobrando fuerza su relación con los aspectos de mayor relevancia en el hecho social.

Al respecto, Mannarino (1997:148) señala:

Lo que verdaderamente sorprende es que estallara en tan importante multiplicidad de inéditos lenguaje. Que en ella se produjeran tantas novedades, en lo concreto y en lo abstracto, en la expresión de la existencia humana y en la de los dramas suscitados por causas económicas-sociales, y que los distintos lenguajes, teatro incluido, dejaran huellas difícil de borrar.

Al iniciar la década de los cincuenta, Venezuela se ve marcada por una serie de cambios políticos, sociales, económicos e inclusive culturales, entre los cuales se pueden citar la iniciación de una nueva forma tanto de productividad como de economía basada en el petróleo, el crecimiento de la inmigración en dirección hacia la urbe, en búsqueda de mejores condiciones de vida y de la soñada estabilidad, el consumismo desmesurado, el auge de la televisión, y el fortalecimiento de una clase burguesa en contraposición con el aumento de la miseria evidenciada en los llamados sectores marginados; se fueron constituyendo progresivamente en objetos de interés para los dramaturgos emergentes de la época.

Después de 1958, surge un nuevo modelo social caracterizado por la modernidad, el reformismo, la libertad y la promoción de la democracia, lo cual marca pauta en diferentes tendencias teatrales del momento.

Azparren (2002:24) afirma que este contexto provoca un cambio trascendental en el teatro venezolano, cuyos rasgos característicos son:

1. Conocimiento, asimilación y nacionalización de las principales teorías y experiencias teatrales, en primer lugar las de Bertolt y Brecht, Jean Vilar, Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. Las inmensas posibilidades expresivas de la estructura abierta de la dramaturgia y de la puesta en escena fueron exploradas hasta la saciedad.
2. Diversificación temática y desaparición de la vida tradicional del vecindario como tema central de la dramaturgia.
3. Presencia de la dramaturgia mundial, en especial la vanguardia europea en todas sus variables y el teatro épico.
4. Transformación de la puesta en escena con una experimentación irrestricta y la búsqueda de nuevos espacios escénicos dentro y fuera del edificio teatral.
5. Latino americanización, en especial desde mediados de los setenta con el festival internacional de teatro de caracas y por la diáspora latinoamericana provocada por las dictaduras del sur del continente.
6. En resumen, nuevas correlaciones entre los subsistemas del sistema teatral venezolano: la dramaturgia, la puesta en escena, la recepción y la circulación.

Entre los aspectos que identifican las tendencias del teatro venezolano que otorgan énfasis a lo social, se tiene en primer lugar, su ubicación en los procesos sociales, seguido del estudio de las estructuras sociales y su estrecha relación con sus valores, tradiciones y creencias.

Entre sus principales exponentes, Román Chalbaud (1931) y Rodolfo Santana (1944) teatralizan la realidad circundante en total concordancia al contexto social del momento en que se vive.

Por su parte, Román Chalbaud siendo joven inicia una fructífera carrera en medio de un contexto de cambios y situaciones de conflictos. Chalbaud, haciendo uso de un lenguaje crítico, plasma la realidad social desarrollando en sus obras lo denominado como marginalidad urbana donde maneja con total soltura aspectos relacionados con el lado oscuro de la emergente sociedad, producto de los acelerados cambios que incitaban a la constitución de un nuevo modelo social caracterizado por elementos de índole urbano. En la cual sus personajes totalmente desarraigados, carecen de posibilidades de conciliarse, mitigando su condición de marginados y acabando con sus más profundos conflictos; de allí que sientan la imperiosa necesidad de crear un mundo paralelo con condiciones impuestas por los mismos.

A lo largo de su trayectoria, se demuestra su naturaleza polémica, crítica y desmitificadora. Obras tales como *Muros horizontales* (1953), *Cain adolescente* (1955), proyectan aspectos relacionados con la caracterización de personajes marginados, llenos de frustraciones, alineados como consecuencia de la desigualdad económica latente; tal y cómo se presenta en el siguiente extracto de su obra *Cain adolescente* (I:26):

Juan: Nunca me imaginé que llegaría a ser mecánico. ¿Tú sabes cuál creía que iba a ser mi trabajo aquí? Dibujante. Siempre me gustó el dibujo. Allá pintaba en mi cuaderno: pericos, árboles, gatos, flores. Sobre la pared de mi chinchorro tenía hecha una gran cara. No sé de quién era. Era una cara que se me ocurrió pintar una vez. Cuando no tenía sueño la miraba fijamente me parecía que hablaba. Pero tampoco sé lo que me decía. Me gustaría trabajar en una oficina. Aunque fuera de “office-boy”. En las oficinas ha papeles blancos lápices a montones.

Matías: Agarra aquí. Con cuidado.

Juan: Con lo primero que gane compraré una cama. No me importa que no sea tan grande. Pero una cama donde yo quepa, con un colchón blando que tenga plumas dentro. ¿Sabes? Nunca había dormido en el suelo, como ahora. Allá me acostaba en mi chinchorro y podía ver la luna antes de dormirme, Aquí sólo veo esos periódicos pegados a las paredes de cartón tablas; veo la tierra mu cerca de mí; el techo de zinc; el bulto de mamá sobre su cama..., Tú, ¿Dónde duermes?

Matías: En una cama.

Juan: Si, claro, en una cama. Ya lo tengo decidido. Con lo primero que gane compraré una cama. Le daré un camisón y una cartera a mamá. Puede que algún día me mande a hacer un traje, como ese azul marino que tú tienes. Y si me va muy bien, nos mudaremos de aquí. (Matías se ríe). ¿De que te ríes?

Matías: Se necesita mucho dinero para hacer todo eso que piensas.

Fue en su obra *Sagrado y Obsceno* donde además de incorporar elementos de orden religioso, haciendo hincapié a la

transformación de la sociedad, tomando como punto de partida la transformación del hombre; ese hombre cotidiano aunque con una condición existencial de marginado, pero lleno de valores, de motivos, de acciones y sobre todo de vida. Vida que se enfrenta de manera casi persistente a un mundo real lleno de peligros y violencia.

De tal planteamiento, se desprenden varias reflexiones en cuanto al trabajo desarrollado por Chalbaud. En primera instancia, la marginalidad como elemento que caracteriza su dramaturgia, sus personajes irreverentes y en total conflicto con sus valores, creencias y situaciones cotidianas; en segunda instancia, la crítica hacia lo religioso y por último, la creación de una especie de realidad social paralela, pero pragmatizada de violencia, y con total influencia del denominado realismo crítico, con un significado social y artístico adaptado al contexto.

Durante esa misma dinámica década de los sesenta, con tan solo veinticuatro años de edad, surge otro autor, Rodolfo Santana quien, al igual que Chalbaud, se orienta hacia el énfasis de la marginalidad, incluyendo la justificación de conductas políticas y sociales.

Obras como *El ordenanza*, *la Muerte de Alfredo Gris* (escrita originalmente en 1964 y aparece en una segunda versión en 1968) y los *Hijos del Iris* (1968) entre otras, reflejan claramente la tendencia de Santana, hacia el realismo crítico experimental y ciencia-ficción.

En este mismo orden de ideas, Azparren (2002:80) señala que

Experimentó e inventó situaciones y personajes con los que la acción dramática se alejó de la lógica mimética tradicional. La crítica iconoclasta a los comportamientos y a los soportes ideológicos del modelo social expresa el espíritu de finales de los sesenta. La metáfora, la hipérbole y la parábola fortalecen el carácter extraño de la estructura discursiva o figurativa, y divierten por ser lúdicas e ilustradoras. La marginalidad, el poder y la ideología, se manifiestan en situaciones generales, que conforman acciones cuyas significaciones se enraizan en el modelo social, no considerado en términos de nación sino como sistema histórico. La crítica ideológica transpira la crisis de los esquemas políticos revolucionarios para expresar inconformidad, escepticismo y violencia. De esta manera, su escritura está plena de referentes sociales sobre el sistema social global.

Santana pretendió con sus obras inventar personajes, roles y situaciones inherentes al modelo social presente. Incorporando innovaciones teatrales, logró recrear ese conjunto de referentes sociales propios de la época.

Por ejemplo, en *La muerte de Alfredo Gris* (1968) se presenta de manera muy bien concebida, la inversión de valores reinante en la sociedad y el poder. La misma se desarrolla en una cárcel, con un diálogo ágil que perfila el manejo de poder y la ideología entre dos presos, tal y como se evidencia a continuación:

Preso 1: Así me gusta, que seas razonable. Lo que pasa es que tú no estás satisfecho con lo que posees. Eres ambicioso, yo no... Fíjate, en este momento me gustaría mucho arrojarme al suelo. Pero no lo hago, porque violaría tus derechos y ellos son sagrados para mí.

Preso 2: No me importaría que te sentaras en el suelo. ¡Gran cosa! Me sentiría complacido si lo hicieras.

Preso 1: Vaya, vaya ¡Defiende tus derechos, ladilla cobarde! Debes defenderlos, sentirte fuerte y poderoso en lo que te corresponde, como un tigre acorralado.

Preso 2: Si. ¡Si! Entiendo.

Preso 1: ¿Te sentirías ofendido si me acuesto en el suelo?

Preso 2: Pues... sí. Muy ofendido.

Preso 1: ¿Por qué?

Preso 2: Quebrantarías mis derechos... El suelo me pertenece y... y... no puede ser tocado por ningún trasero que no sea el mío.

Preso 1: ¡Muy bien! ¿Qué harías si alguien violara tus derechos, respirando tu aire o acostándose en el suelo?

Preso 2: ¡Lo estrangularía!

Hasta el momento se han señalado algunas de las tendencias del teatro venezolano que hacen énfasis en el aspecto social; principalmente en las décadas de los cincuenta y sesenta. Estas tendencias, han tomado como punto de partida para su dramaturgia, los acelerados cambios sociales producto de las transformaciones de orden histórico, político, económico y social correspondientes a los años cincuenta y principio de los sesenta. Donde subyace la existencia de una nueva sociedad llena de conflictos, de luchas, creencias y valores que le caracterizan. En la cual se reconoce la existencia de personajes cuyos roles sociales, aunque marginados, anhelan un cambio en virtud de mejorar sus condiciones de vida.

Para concluir este apartado, cabe señalar la afirmación de Azparren (2002:103) con la cual se otorga gran relevancia a las tendencias anteriormente estudiadas, en virtud de su preocupación por el aspecto social: "...la presencia de lo social en un texto dramático también permite estudiar las estructuras sociales y mentales del modelo social".

II. LO HISTÓRICO

César Rengifo (1915-1980) caraqueño, dramaturgo, caracterizado por una ideología impregnada de nacionalismo histórico y principios marxistas, plasmó en sus obras elementos claves que daban respuesta al cuestionamiento social, específicamente enmarcados dentro del auge de la democracia; panorama que caracteriza a Rengifo como uno de los exponentes de índole reflexivo en cuanto a la situación política y social de Venezuela, para finales de los años cincuenta e inicio de la década de los sesenta.

Reconocido por su dramaturgia de corte histórico, centrada en “un compromiso con la realidad venezolana a través de varias épocas” (Chesney, 1996: 62). En su obra *El Vendaval Amarillo*, escrita en 1952 y estrenada siete años más tarde; se recrea claramente el contexto social de la época, en el cual se presenta el perfil de sus personajes en un plano donde se manejan dos generaciones, en presencia de un panorama donde existen posiciones o clases sociales asociadas al auge petrolero y la alineación de las costumbres autóctonas del poblado, como producto de la transculturización, gracias a la inclusión de elementos extranjeros y las nuevas reformas socio-económicas; tal y como se presencia en el siguiente extracto de la mencionada obra (II: 299):

Natividad: Seré anticuada, pero no me agrada como se está poniendo el pueblo. A Raúl le digo a cada momento, que tenga cuidado.

Trino: No se preocupe. Es que las costumbres van siendo otras.

Natividad: Pero no me gustan. ¿Acaso son buenas tantas ventas de aguardiente, esos tales cabarets y casas de juego y todo el mujerero malo que ha caído como una plaga? No se qué me sucede, pero no me siento tranquila.

Con el discernimiento del tema petrolero, Rengifo sin duda alguna da paso al análisis de sus personajes, las situaciones, sus luchas y conflictos de la realidad social vivida para el momento histórico en el cual se desenvuelven los acontecimientos.

La incidencia de Rengifo en las cesuras históricas proviene de su conocimiento profundo del pasado y del interés apasionado por la historia. Al seleccionar los grandes sismos o conmociones – la conquista, las guerras, la perturbación de la economía – Rengifo señala lúcidamente las causas históricas del desarraigo. Para su intelección, aísla los hechos y los actualiza dramáticamente develando los mecanismos internos del acontecer frente a los ojos del espectador.

Es así como cobra fuerzas la dramaturgia de Rengifo con una visión de país, dibujada desde una dimensión histórica, donde se pretende comprender el pragmatismos de sus personajes, dentro de un contexto histórico producto de la sinergia entre la aparición del oro negro y los vientos democráticos nacientes, sin obviar el auge de nuevos status sociales.

En esta misma corriente, se encuentra ubicado Alejandro Lasser, abogado y escritor venezolano originario del Estado Falcón, cuya dramaturgia data desde el año 1948 y se ubica en la corriente teatral “histórica”, impregnada en algunos casos, de sentimientos bolivarianos. Lasser describe la historia invitando en todo momento, a reflexionar filosóficamente.

Con un proceso dramático lento y basado en la proyección de experiencias personales y sociales que invitan a profundizar; este autor trata con precisión “la libertad del hombre” cuestionando “si es real esa libertad”, la rebelión hacia la autoridad, la justicia, sin olvidar su primer tema de interés,

donde critica la conducta de El Libertador ante Piar en su obra *El General Piar* (1948).

Más tarde en 1966 escribe la pieza *Catón y Pilato*, basada en la extrapolación de una situación problemática de la época a un medio histórico. Aquí Lasser enfrenta las posiciones existenciales de Catón, hombre comprometido que vivió en Utica (Año 48 a. C.) y Pilatos (Año 33 d. C.), que no desea comprometerse. Los acontecimientos se desenvuelven en dos épocas y espacios distintos pero de forma paralela. Sin embargo, se evidenciaron intentos de fusionar ambas historias en una sola. A continuación se cita un extracto de la obra, en el cual se denota la entera admiración de Pilatos por Catón.

Pilato: Ese busto de Catón está mal colocado allí. Hay que ponerlo en un lugar más visible.

Cayo: ¿Dónde, señor?

Pilato: -Aquí cerca de mi mesa de trabajo. ¡Cuidado! ¡Cuidado! Es un busto precioso para mí.

Cayo: ¡Está mejor situado aquí! ¡Le da más luz!

Pilato: -Y lo tendré más a la vista.

Cayo: ¡Bello busto!, señor. Pero su mirada es... ¿Cómo decirlo? Es muy severa. Parece reprochar algo.

Pilato: -Es de mármol más puro. Obra de un gran escultor romano. Me lo regaló un amigo el día de mi matrimonio con Claudia Prócula. Nunca me he separado de él. Es mi modelo y trato de imitarlo.

Cayo: -Veo que lo admiras mucho.

Pilato: -Fue un hombre extraordinario. Y también su época. En mi juventud yo soñaba con parecerme a Catón, con tener un destino glorioso como el suyo. Y heme aquí, ya viejo, convertido en Gobernador de una oscura y remota provincia del Imperio, donde no ocurre nada importante, nada grande, Paso mi tiempo oyendo chismes, juzgando pequeños pleitos y cobrando los tributos.

Pese a épocas distintas, paralelamente se desenvuelven una serie de acontecimientos relacionados con Catón, y que guardan estrecha vinculación con esa admiración demostrada por Pilato:

Cadmo: -Tu intransigencia, Catón, nos llevará a la peor. No eres un hombre justo.

Marco: -Déjame hablar a mi, Cadmo. Te lo ruego. Discutamos este asunto con moderación y prudencia. Catón es hombre justo y accederá a nuestra petición. (A Catón) ¡Escucha, Catón! No te has dado cuenta del grave daño que te haces a ti mismo protegiendo a esos hombres. Ellos han abusado de tu generosidad, de tu hospitalidad. Pero hay un medio fácil para que te desligues del compromiso que contrajiste. No juzgues tú el asunto. Deja que nosotros lo juzguemos. Tenemos poderes para ello, porque constituimos el Senado de Utica. Te prometemos solemnemente seguirles un proceso conforme a la ley.

Catón: A mi me corresponde juzgar este asunto y a nadie más. Yo soy el Pretor y no permitiré usurpaciones en mis funciones.

Finalmente cabe destacar, que Alejandro Lasser fue un dramaturgo de tendencia filosófica e histórico-sociológica que él, de forma muy personalizada fue alimentando progresivamente.

III. EL TEATRO POÉTICO

Igualmente a la luz de la consolidación del teatro contemporáneo venezolano, surge la dramaturgia poética, que no es más que la expresión artística de la palabra. Entre los rasgos que caracterizaron esta tendencia, se encuentran los señalados por Mannarino (1997) “Las combinaciones de luz, color, formas y música actúan como fuerzas dinamizantes del texto, pero es desde éste que se produce la resonancia anímica y sensible en el espectador (p. 158).

Una de sus máximas exponentes, natural de Caracas, nacida en el mes de Diciembre de 1921, es Elizabeth Schön. Publica en 1953 su magistral obra *La gruta venidera*, cobrando de esta manera relevancia el denominado teatro poético. Con *Intervalo* (1956) se evidencia un estilo dramático con una visión personalista, con la comunicación como rasgo característico de la misma, enfocado hacia el cómo comunicarse. Sin embargo, se afirma que es un teatro que conjuga elementos mágicos con esencia poética. Para Monasterios (1975: 65)

Su tipología dramática está llena de seres que se buscan a sí mismos, personajes fraccionados, artesanos que construyen zapatos maravillosos, personajes que no hacen nada, o que simplemente aparecen y se disuelven, o que se convierten súbitamente en niños o en adolescentes; también hay en sus obras arcones llenos de encantamientos, tejidos maravillosos, puertas que conducen.. a ninguna parte, objetos extraños olorosos a pequeños misterios; su mundo dramático, es definitivamente esquizofrénico.

En *Intervalo* (1956) sus personajes se desenvuelven en virtud de lo que sienten en lo más profundo de sí mismo e impera la necesidad de expresar individualmente cuanto sienten, rasgos que se evidencian en el siguiente extracto:

Mayordomo: ¡Que pregunta la suya!

Ella: ¿Piensa que no me fijo en cómo contempla, como si Aquí nada aconteciese? ¿Es que realmente no escucha lo que éste dice? (Señala al Invisible).

Mayordomo: ¡Qué pregunta la suya! Por supuesto que no.

Ella: Erró en su trabajo. Debió ser maquinista, contabilista...

Mayordomo: -Todo, menos mayordomo suyo. ¿Qué desea de mi?

Ella: Que olvide su rectitud, su formalidad, que sea...

Mayordomo: Cumplo con mi deber.

Ella: Que es cortante.

Mayordomo: -¿Qué debo hacer?

Ella: -Es usted peor de lo que esperaba. No puede actuar por sí mismo. Entonces sígame. Sólo sería capaz de partir una miga de pan.

Mayordomo: -¿Y usted?

Ella: -Otorgo mi voz, mi cuerpo, mi agotamiento para prolongarse la vida ¡Y aún exige!

IV. IMPORTANCIA DE LA NUEVA PEDAGOGÍA TEATRAL

Para inicios de la década de los cincuenta, una serie de dramaturgos comienzan a impactar considerablemente la manera de enseñar teatro. Alberto de Paz y Mateos, Juana Sujo, Jesús Gómez Obregón, entre otros, brindaron un conjunto de aportes que sin duda alguna, marcan pauta en lo que se denomina la nueva pedagogía teatral.

Para discernir sobre la importancia de esta nueva pedagogía teatral, cabe tomar como referentes los primeros aportes que en función de la consolidación de la nueva manera de enseñar y hacer teatro, la realización del “Primer Festival de Teatro Venezolano”, en el año 1959; evento donde se demostró magistralmente, el crecimiento progresivo de la dramaturgia venezolana y la pericia de las agrupaciones teatrales del momento.

Con la influencia de nuevos directores y maestros, así como también el auge de jóvenes involucrados directamente con el movimiento teatral, se comienza a dilucidar un modelo de pedagogía teatral enmarcada en la innovación, el nuevo concepto escenográfico, el uso de la iluminación, el color, el dinamismo en la puesta en escena, entre otros rasgos, los cuales fueron producto de diferentes acontecimientos y personajes que impulsaron esas transformaciones.

Por su parte, a mediados de la década de los cuarenta, Alberto de Paz y Mateos llega a Venezuela influenciado por los aspectos estéticos, artísticos y plásticos del teatro español. Nacido en España en 1915, con una fuerte inclinación hacia Stanislavsky instó a un teatro con tendencia realista. Viaja a Venezuela en 1945, donde más tarde, junto a Juana Sujo y Jesús Gómez Obregón, inicia una ardua tarea en virtud de generar una nueva corriente teatral en Venezuela.

Introdujo en Venezuela una estética teatral que no era conocida, la puesta en escena. Era más un director de espectáculos teatrales de gran calidad escénica, que un docente. Pues en sus montajes lo que imperaba era el esteticismo la plástica en la escena

Alberto de Paz y Mateos, promovió escenas de carácter mágico, implementando novedosos elementos escenográficos y de iluminación, otorgándole suma relevancia plástica y estética a la figura humana. Fue el fundador del Teatro Experimental en el Liceo Fermín Toro, espacio en el cual participaron entre otros, Román Chalbaud y Nicolás Curiel. Además, sus aportes marcaron la diferencia durante la facilitación del “Curso de

Capacitación Teatral” patrocinado por el Ministerio de Educación. A cargo de Gómez Obregón.

Para el año de 1949, en Venezuela se evidenciaba la carencia de espectáculos teatrales continuos; contexto bajo el cual aparece Juana Sujo con su motivación, creatividad, profesionalismo y experiencia; llega a promover un sentido de renovación en el teatro venezolano y a incentivar la puesta en escena con sello nacional. Originaria de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en 1949 llega a Venezuela con la finalidad de trabajar como actriz contratada en “Bolívar Films” en la comedia *El demonio es un ángel* y en *La Balandra Isabel llegó esta tarde*, esta última, una adaptación del cuento del escritor venezolano Guillermo Meneses. Allí interpreta a un personaje de carácter antológico, llamado María, rol totalmente distinto al que la misma estaba acostumbrada a encarnar. Destacó en Argentina en papeles estelares, ejemplo de ello, su actuación en *Callejón sin salida* (1938). Más tarde, contrajo matrimonio con el actor venezolano Carlos Márquez. Luego continuó una larga labor en el mundo teatral, destacando *La vida de Carlos Gardel*, *Cuando florezca el naranjo*, *Eclipse de sol*, *La gran tentación* y *La trampa*, esta última constituyó una coproducción con Venezuela.

En el mes de Noviembre de 1949, fundó el “Estudio de Arte dramático”, lo que tres años más tarde pasa a ser la “Escuela Nacional de Arte dramático”, contando con el total respaldo del Ministerio de Educación y la Gobernación del Distrito Federal; con lo cual se logró el egreso de jóvenes profesionales que más tarde constituyeron un staff de primeras figuras. Su propósito siempre fue el de contribuir progresivamente a la perfección del arte dramático. Para ello, se dedicó a preparar a un grupo de jóvenes talentos; muchos de los cuales, poseían un potencial natural, pero no lo explotaban. Influenciada como producto de su preparación en Alemania, Sujo alcanzó una serie de condiciones académicas y artísticas que más tarde, facilitaron la estabilidad para lograr los propósitos y finalidades para las cuales creó esta institución sin fines de lucro.

Promociones de actrices y actores formados bajo una pedagogía teatral inspirada en el respeto, dedicación, disciplina y vocación profesional, fueron logrando el fortalecimiento paulatino del movimiento teatral venezolano. Es así como Juana Sujo con su sensibilidad artística e incansable labor pedagógica promueve la formación de nuevos talentos que más tarde, impregnan al teatro venezolano de nuevos elementos artísticos que contribuyen al fortalecimiento de la actividad teatral en Venezuela.

Igualmente, Jesús Gómez Obregón. De origen mexicano, sus comienzos en el mundo teatral están marcados por las influencias del mítico maestro Seki Sano. En 1947, fue invitado por el Ministerio de Educación para dictar un curso de Capacitación Teatral que se llevó a cabo en el Liceo Andrés Bello.

Es importante acotar, que la concepción del mencionado curso llegó a constituirse en una escuela de formación con carácter estable y totalmente productivo, ya que sus alumnos se

motivaron a fundar nuevos movimientos teatrales en diferentes regiones del país. Ejemplo de ellos, Eduardo Moreno en Valencia, Carlos Denis en Barquisimeto, Clemente Izaguirre en Maracaibo. Específicamente en Caracas se formaron, entre otros: Gilberto Pinto, Alfonso López, Alejandro Tovar, Humberto Orsini, Daniel Izquierdo, Carmen Palma, María García, Luisa Motta, Fernando Villa, Pedro Marthan, entre otros.

Cabe señalar que Gómez Obregón, brindó su aporte a la nueva pedagogía teatral. Mexicano, incorporando elementos de vivencia y biomecánica, rasgos característicos de la moderna pedagogía teatral rusa.

Todos los aportes anteriormente reseñados y el hecho de que una considerable cantidad de importantes dramaturgos de la época hayan estado muy pendiente de los acontecimientos desarrollados durante la realidad socio-política del momento, se constituyó en un elemento determinante que contribuyó a enriquecer pedagógicamente los textos expresivos de la dramaturgia venezolana.

V. IMPORTANCIA DEL CLIMA DE LIBERTADES DEMOCRÁTICAS PARA EXPRESARSE SIN TEMOR

Con la llegada de la democracia, el teatro venezolano se sumerge progresivamente en un clima que favoreció la expresión sin temor. Recordando que durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, el teatro, así como algunos de sus más importantes exponentes, se vieron afectados significativamente por las condiciones de opresión y censura que se evidenciaban para el momento.

A partir de 1958, comienzan a surgir movimientos innovadores que dan una visión de un teatro de mayor independencia; con un enfoque orientado hacia mejorar la calidad de los hombres, tal y como lo señala Nicolás Curiel influenciado por Brecht:

“Concebi el teatro como Brecht lo había predestinado, es decir, el teatro debía ser un arma política para mejorar los hombres, había que utilizar el teatro como arma política y nuestro teatro fue fundamentalmente militante...” (Citado por Azparren, 1997:135).

Y fue así, como se promueven una serie de cambios en el teatro venezolano de la época, que sin duda, reflejan la relevancia de contar con libertad de expresión, momento durante el cual, se promovieron acciones orientadas hacia la escritura y puesta en escena de repertorios enriquecidos tomando en consideración algunos preceptos teóricos teatrales extranjeros; específicamente de influencia europea, el inicio de confrontaciones y discusiones entre la vanguardia mundial y la manifestación teatral venezolana, la organización de nuevos festivales teatrales, los cuales permitirían consolidar el trabajo de dramaturgos tales como Cabrujas, Rengifo, Chalbaud, Peraza, entre otros, y los primeros pasos hacia la realización de investigación teatral.

Con ese clima de libertades democráticas reinante a partir de la década de los 60, se evidencia una tendencia teatral que

partió de situaciones de la vida cotidiana del hombre, conflictos humanos, virtudes y fracasos, debilidades y frustraciones; presentando de una manera crítica, de autorreflexión y sin temor a la censura; una realidad social palpable a través de su historia.

VI. EL TRABAJO DE LOS GRUPOS DE TEATRO

Con la llegada de la libertad democrática a Venezuela, los grupos de teatro inician un trabajo netamente innovador y enmarcado dentro de una atmósfera de libertad para expresarse sin temor. Entonces se puede afirmar, que el teatro venezolano contemporáneo marchó paralelamente a los cambios generados como producto de la democracia y de una economía basada en el petróleo.

Agrupaciones tales como Máscaras (Fundado por César Rengifo) y Duende (Fundado por Gilberto Pinto) así como Compás (fundado en 1954 por Romeo Costea) Teatro Universitario de la UCV (fundado por Luis Peraza en 1945) Los Caobos (fundado por Juana Sujo en 1959), entre otros, dinamizaron su trabajo, expandiendo progresivamente su actividad teatral. Es importante señalar que la labor de estos grupos, marcó pauta en cuanto a los movimientos del teatro contemporáneo venezolano. Entre los rasgos de mayor relevancia que caracterizan la labor de estas agrupaciones, figuran:

1. El Grupo Compás pone de manifiesto una vanguardia de inspiración netamente francesa.
2. A mediados de 1958 el Teatro del Pueblo pasa a ser el Teatro Nacional Popular, de la mano de Román Chalbaud, quien se esfuerza e otorgarle al mismo, una visión social inspirada en el modelo de Vilar.
3. El Teatro Universitario de la UCV, se constituyó en un movimiento de vanguardia de índole artística y política. Posteriormente cobra fuerza el teatro experimental y fortalece la aplicación de principios brechtianos.
4. Los Teatros La Comedia y Los Caobos se convierten en salas profesionales con aires de burguesía, acompañados de una visión convencional.
5. Se crea la Federación Venezolana de Teatro, la cual, tuvo la responsabilidad de organizar el II Festival de Teatro.
6. Se inicia la actividad teatral en el interior del país.
7. El nuevo repertorio de las agrupaciones teatrales se cargó significativamente con aspectos propios correspondientes a las teorías de Brecht.
8. Se iniciaron movimientos de confrontación que generaron discusiones productivas orientadas hacia el enriquecimiento de la escena venezolana.
9. Se diversifica considerablemente, la oferta teatral en Venezuela y aumenta la proyección internacional como es el caso de la agrupación Teatro Universitario de la UCV.

10. En 1963 se inaugura el teatro del Ateneo de Caracas y en conjunto con el Teatro Universitario de la UCV, pasan a constituir dos íconos de relevancia de la corriente teatral de la época contemporánea.

11. Durante el año de 1967 surge una agrupación ecléctica, la cual se constituye en una actual referencia del desarrollo artístico y teatral de Venezuela: El Nuevo Grupo, de la mano de los dramaturgos Isaac Chocrón, Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas, en función de orientar y garantizar la diversificación de la dramaturgia venezolana.

En función de esta serie de rasgos que describen la labor desempeñada por los grupos teatrales del momento, se inicia un progresivo movimiento que brinda la insustituible oportunidad de consolidar un nuevo perfil de director teatral, una necesaria innovación del lenguaje escénico, el interés para la investigación y experimentación en el plano teatral, siempre enmarcados en la visión general del país.

VII. LA CONSOLIDACIÓN DE POSICIONES IDEOLÓGICAS

Hablar de consolidación de posiciones ideológicas en el teatro venezolano contemporáneo, significa en primera instancia, ubicar el contexto histórico-social vivido a finales de la década de los cincuenta y en segunda instancia, referir las corrientes que influyeron en los máximos representantes de la época.

Partiendo de uno de los acontecimientos que marcó la historia a partir de 1957, cuando se gestaba el derrocamiento de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez, lo que trajo como consecuencia en 1958, el nacimiento de un novedoso modelo político denominado democracia, aunado al impacto que generó la motorización de una economía basada en el petróleo; originando de manera vertiginosa, una serie de aceleradas transformaciones en el modelo social reinante.

Seguidamente, otro hecho que influyó considerablemente en la concepción del teatro contemporáneo, fue el movimiento revolucionario en Cuba ya finalizando la década de los años cincuenta; lo que generó en la dramaturgia venezolana, una corriente con connotación social, económica y política. Cabe señalar, que ambas situaciones motivaron una gran crisis ideológica que afectó progresivamente las diversas tendencias del teatro contemporáneo a partir de los años 60, por tal motivo, no se puede aseverar sobre la consolidación de una u otra posición ideológica por parte de los dramaturgos presentes en la época.

A este panorama histórico, se le adiciona, la influencia que sobre los dramaturgos del momento, tuvieron personajes claves como Brecht, Appia y Craig; entre otros, con quienes se incorporaron propuestas teóricas, entre las cuales cabe señalar, la inclusión de una escritura abierta donde reinaba un lenguaje más bien espontáneo y de mayor libertad, adaptado a la situación nacional presente, la representación del drama personal y social como aspecto esencial de la dramaturgia, lo que definitivamente impactó el teatro venezolano contemporáneo.

Rasgos bien pronunciados como por ejemplo; la lucha de clases sociales, el capitalismo, la explotación del oprimido, la marginalidad, el desapego y los conflictos personales, la descripción histórica de la realidad político-social, entre otros, responden a posiciones ideológicas basadas en el marxismo, el materialismo histórico y dialéctico y el simbolismo, abordados por algunos dramaturgos que se citan a continuación en virtud de que fueron tomados como ejemplos para desarrollar este apartado.

César Rengifo, quien es catalogado como el principal exponente del teatro histórico-social, marcando pauta en la cultura venezolana. Pintor, investigador, poeta y dramaturgo, entre otras de sus facetas, estuvo influenciado por el marxismo y con una clara visión nacionalista; logrando consolidar una posición ideológica ecléctica; producto de sus experiencias de vida y su formación profesional.

Rengifo se inspiró en ideas profundamente nacionalistas y tradicionales. Manejando elementos propios de un conjunto de doctrinas políticas y filosóficas denominada marxismo; aunado a aspectos relacionados con el Materialismo Histórico, el cual se caracteriza por estar basado en la concepción materialista de la historia, término inventado por el marxista ruso Georgi Plejánov, que describe el marco conceptual creado por Karl Marx y usado originalmente por él y por Friedrich Engels para analizar científicamente la historia humana.

Ahora bien, Rodolfo Santana, “proponía una visión iconoclasta y rebelde, que negaba el realismo social sucedáneo de ideologías ortodoxas; irrumpía en procura de un nuevo teatro, en el que la experiencia dramática en el espectador debía ser más importante que el simple consumo cultural de una historia escénica” (Azparren: 1997:159). La violencia y la marginalidad, como elementos claves para el desarrollo de su dramaturgia basada en el simbolismo como tendencia para tratar la realidad que describe.

Por último, Cabrujas, quien introduce en la dramática nacional la noción de un teatro “épico y no ilusionista” (Monasterios: 1990:96) mostrando rasgos de una ideología con toques brechtianos, revolucionarios y anticolonialistas; orientada por una parte, hacia la denuncia política, a través del estudio de hechos reales acontecidos en la realidad política nacional.

Finalmente, y a manera de conclusión, el contexto socio-político vivido en la época de los años sesenta; ante el boom de la economía petrolera, el auge de la revolución cubana, la lucha

en contra de la guerrilla, los cambios en el modelo social vigente, el amoldamiento de una nueva sociedad de consumo desmesurado, entre otros, incidió en los principales representantes de la dramaturgia contemporánea venezolana, consolidando una postura ideológica ecléctica y variante en relación a los acontecimientos que sobre la marcha se generaban en Venezuela.

REFERENCIAS Y CITAS

AZPARREN GIMÉNEZ, L.

(1997) El Teatro en Venezuela. Caracas, Alfadil Editores.

(2002) El realismo en el Nuevo teatro venezolano. Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela

(2005) Esbozo de una teoría del análisis crítico del discurso teatral. En Gestos, Department of Spanish and Portuguese. University of California. Irvine.

(2005) Del Discurso Teatral y su análisis crítico. En Escritos en arte, estética y cultura. III Etapa, N° 21-22. Caracas, enero-diciembre: 83-95

(2006) Estudios sobre teatro venezolano. Caracas, Fondo editorial de Humanidades y Educación.

BARRIOS, A. MANNARIÑO, C y IZAGUIRRE, E.

(1997) Dramaturgia Venezolana del Siglo XX. Centro Venezolano del ITI- UNESCO.

CHESNEY LAWRENCE, L

(1996) Teatro Popular Latinoamericano. Caracas, Universidad Central de Venezuela. Facultad Humanidades y Educación. Comisión de estudios de Postgrado.

(2007) Teatro en América Latina. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

DUVIGNAUD, J

(1966) Sociología del Teatro. México Fondo de Cultura Económica.

MONASTERIOS, R.

(1975) Un enfoque crítico del Teatro Venezolano. Caracas, Monte Ávila Editores.