



Dramaturgias venezolanas desde la mitad del siglo XX

Carmen Márquez Montes*

Resumen

La segunda mitad del siglo XX es fundamental para el teatro venezolano, ya que en ella surge la dramaturgia en este país, así como los grupos principales; alcanza su momento de eclosión en los años sesenta y setenta, manteniéndose en la del ochenta, mientras que en los noventa sufre un giro y entra en una crisis que continúa en estos primeros años del nuevo siglo. La generación que surge en los años sesenta sigue siendo la referencia del teatro en Venezuela.

Palabras clave

Teatro venezolano, dramaturgia venezolana, teatro hispanoamericano, teatro latinoamericano, dramaturgia latinoamericana.

Abstract

The second half of the 20th century was fundamental for Venezuelan theatre, with the rise of play-writing and the principal theatre groups. It bloomed in the 1960s and 70s, maintaining a certain level in the 80s, whereas in the 1990s it took a downturn and entered into a crisis that has continued into the first years of the present century. The generation of the 1960s is still the reference point for Venezuelan theatre.

Key Words

Venezuelan theatre, Venezuelan play-writing, Spanish-American theatre, Latin American theatre, Latin American play-writing.

* CARMEN MÁRQUEZ MONTES. Profesora de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, ha desarrollado principalmente su línea de investigación sobre el teatro contemporáneo hispanoamericano y español. Ha publicado varias monografías (*La dramaturgia de Isaac Chocrón. Experiencia de individualismo crítico*, Caracas, 2000; *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el verso improvisado*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000), así como capítulos de libros y artículos en revistas especializadas. Es miembro del equipo de redacción de la Revista *La plazuela de las letras*; miembro del equipo de organización del Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes y secretaria del Aula de Teatro de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Su trabajo actual está inscrito en la línea de teatro y mujer; y teatro, espacio y rito. Contacto: cmarquez@dfc.ulpgc.es



138 *Dramaturgias venezolanas desde la mitad del siglo XX*

El desarrollo de la escena venezolana con una línea continuada de escritura dramática y de grupos con una cierta estabilidad hay que situarla a mitad del siglo XX, especialmente tras la llegada de la democracia en el año 1959⁴⁰, pues si bien hay con anterioridad agrupaciones y dramaturgos⁴¹, lo cierto es que no existe una programación ininterrumpida ni se puede hablar de una generación de autores teatrales⁴².

Será a partir de los años cincuenta cuando se halla una actividad teatral encadenada, hecho en el que tiene una gran importancia el Ateneo de Caracas, que si bien había sido creado en 1931, es en la década del cuarenta cuando funda primero, la Escuela de Iniciación Teatral (1944) y el Concurso de Obras de Teatro en un Acto (1944) y a continuación, a partir de 1949 comienza a impartir talleres de teatro, inicialmente el de Arte Dramático que dirigió Vladko Kos y con posterioridad invitarían a otros directores y hombres de escena de diversos países para tal propósito, así como para que dirigiesen obras. En 1951 abre el Concurso de Teatro Ateneo de Caracas. Y ya en 1952 crean un grupo de teatro estable con la directora Ana Julia Rojas y el actor Esteban Herrera. Desde esos momentos hasta el presente esta institución estará presente en muchos de los acontecimientos de la escena venezolana, tal y como se irá mencionando.

Junto a la labor del Ateneo de Caracas también hay que citar la significación de Luis Peraza [Pepe Pito] (1908-1974), director de escena y dramaturgo, además de un gran activador de la escena; y la de una serie de actores y directores que llegaron a Venezuela exiliados de sus respectivos países, como el español Alberto de Paz y Mateos en 1945, el mexicano Jesús Gómez Obregón en 1947, la argentina Juana Sujo en 1949 o el chileno Horacio Petersen que también llega en 1949; quienes realizaron talleres y montajes con sus alumnos, propiciando la aparición de algunos grupos de teatro como *Proa* (1951), creado por Jesús Gómez Obregón; *Máscaras* (1953), por César Rengifo y otros; *Compás* (1954) que funda Romeo Costea; *El Duende* (1955), que crea el alumno de Gómez Obregón, Gilberto Pinto; *Teatro Popular de Venezuela* (1957) o *Grupo Cervantes* (1958), entre otros. Asimismo comienzan a aparecer salas estables como el Teatro Poliedro, que inauguró Alberto de Paz y Mateos en 1957; el teatro La Comedia; la sala La Quimera; el Teatro Arte de Caracas, etc. Desde luego, no se puede afirmar que la eclosión de la escena se deba sólo a la llegada de estas personalidades extranjeras, pues ya existía una línea marcada por directores y autores venezolanos, que si no era continuada, sí que mantenía una cierta actividad⁴³.

Esta proliferación de grupos y salas incide en que escritores de otros géneros produzcan también textos teatrales, como el novelista Arturo Uslar Pietri (1906-2001)⁴⁴ o las poetas Ida Gramcko (1924-1994)⁴⁵ y Elizabeth Schön (1921-2007)⁴⁶. En 1952 se estrena la obra *Joaquina Sánchez*



de César Rengifo, conocido hasta el momento sólo como pintor y ensayista, a pesar de haber escrito su primer texto –*¿Por qué canta el pueblo?*– en 1939. A partir de los años cincuenta y hasta mitad de los ochenta siempre estará presente con algunas de sus obras estrenadas.

Con todos estos factores, es lógico que en 1956 se realizara la primera temporada teatral en el Teatro del Ateneo de Caracas, dirigida por el chileno Horacio Peterson, en la que se representaron las obras *Celestina Gómez* de Luis Peraza, *El Cristo de las violetas* y *Los muertos las prefieren negras* de Andrés Eloy Blanco, *Caín adolescente* de Román Chalbaud, *Más allá del horizonte* de Eugene O’Neill y *A la fuerza* de Jacques Deval. Es decir, cuatro obras de autor venezolano frente a dos de extranjeros. Junto a estos otros montajes de autor venezolano son los tres realizados por el Grupo Máscaras –*Manuelote* y *La sonata del Alba*, de César Rengifo y *Colmenas de barro*, de Humberto Orsini–, más dos realizados por Teatro del Pueblo –*Hojas del tiempo* y *Joaquína Sánchez*, de César Rengifo–; *La calle*, sobre textos de diversos autores seleccionados por Eduardo Calcaño, por el Grupo Experimental del Liceo Andrés Bello; y *Penélope*, de Ida Gramcko, por la Escuela de Arte Escénico Juana Sujo. Es decir, once piezas representadas frente a las ocho de 1955, las cuatro de 1954; siete en 1953, cinco en 1952, tres en 1951 y cuatro en 1950. Sólo en 1956 se montaron el mismo número de obras venezolanas que entre 1945 y 1949⁴⁷.

40 En febrero de este año de 1959 sube al poder Rómulo Betancourt, tras el periodo de dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

41 Como la Compañía Venezolana de Dramas y Comedias (1938), Teatro Obrero (1939), la Sociedad de Amigos del Teatro (1942) y el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela (1944) y dramaturgos como Aquiles Certad, Víctor Manuel Rivas, Guillermo Meneses, Andrés Eloy Blanco o Ángel Fuenmayor.

42 Sobre esta cuestión véanse los estudios que viene realizando el profesor Leonardo Azparren sobre una serie de dramaturgos de principios del siglo XX; parece que esta concepción aceptada hasta el momento puede sufrir una modificación. Confróntense Azparren 1997 y 2006, quien define a los autores de inicios del siglo XX “la dramaturgia de la Alborada” (2006: 157-180).

43 Así en 1922 se realizaron veintidós montajes, si bien en años posteriores sólo se realizaron tres, cuatro o incluso sólo uno; en los cuarenta, los primeros años se realizaron siete en 1940, los mismos en 1941 y 1943, ocho en 1943 y después se redujo el número, hasta que en 1948 y 1949 se realizó sólo uno en cada año, ambos con textos de Luis Peraza –*El escondido* y *Cristián*, respectivamente–. Por ese motivo se afirma habitualmente que no hay una línea continuada, no es que se niegue la existencia de teatro, sólo que no presenta una continuación en montajes como para poder hablar de temporadas teatrales.

44 Algunas de sus obras de teatro son *El día de Antero Albán*, *La Tebaida*, *El dios invisible*, *Chúo Gil* o *La fuga de Miranda*, entre otras.

45 En la década del cincuenta escribe *La hija de Juan Palomo* (1955), *Belén Silvera* (1955), *María Lionza* (1956), *La dama y el oso* (1957), *La Rubiera* (1958); en la siguiente década escribe cinco textos más con lo que se termina su producción teatral.

46 Escribe en 1956 *El intervalo* y en las siguientes décadas *Melisa y yo* (1961), *La aldea* (1966), *Al unísono* (1971), *Jamás me miró* (1972), *Lo importante es que nos miramos* (1974).

47 En este sentido cf. Barrios, Mannarino e Izaguirre 1997: 141 y 288-295.



En esta década del cincuenta aparece un joven dramaturgo, Román Chalbaud (1931), del que se estrenan una obra en 1953 –*Muros horizontales*–, otra en 1955 –*Cáin adolescente*, montada de nuevo en 1956 por el Ateneo de Caracas–, y *Réquiem por un eclipse* que dirige el propio Román Chalbaud y se representa en 1957, 1958 y 1959. Éste es el primer autor de una nueva generación que se afianzará en la escena en la década del sesenta.

En febrero de 1959 se instaura la democracia⁴⁸, y ante esta serie de nuevos grupos, directores, dramaturgos y actores surgidos de los diversos talleres se crea el cinco de septiembre la Federación Venezolana de Teatro, cuya primera determinación fue realizar el primer festival Nacional de Teatro, entre el 15 de septiembre y el 15 de noviembre de ese mismo año, en el que se representan obras de Ramón Díaz Sánchez, Arturo Uslar Pietri, Román Chalbaud, César Rengifo, Isaac Chocrón, Vicky Franco, Mariano Medina Febres, Guillermo Meneses, Víctor Manuel Rivas, José Ignacio Cabrujas, Leopoldo Ayala Michelena, Pedro Berroeta, Elizabeth Schön y Andrés Eloy Blanco. De estos catorce autores, cuatro de ellos –Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón y Vicky Franco– conformarán la nueva generación del teatro venezolano, a los que se sumarán otros nombres a lo largo de la década, constituyendo así la primera generación del nuevo teatro venezolano [cf. Márquez 1996].

Pero antes de hablar de esta primera generación hay que detenerse en César Rengifo (1915-1980), autor que pertenece cronológicamente a un periodo anterior, pero que entra en la escena en los años cincuenta y que es uno de los más representativos del teatro venezolano. Como se ha mencionado con anterioridad destacaba sobre todo como pintor, en la línea del muralismo mexicano. La mayoría de su producción es de temática histórica y de corte brechtiano, era un hombre fuertemente influenciado por las tesis marxistas⁴⁹, motivo por el que las teorías de Bertold Brecht se acercaban a su concepción del teatro, en la idea de que quería dar entrada a los momentos más significativos del devenir nacional, como bien señala Carmen Mandarino:

El motivo histórico en César Rengifo, como acontecimiento, época o personaje, es un punto de partida para creaciones artísticas en las que subyace el mensaje del artista comprometido pero atento a la creación artística; no sólo en la realización escrita sino en la ideación del espectáculo, de acuerdo a concepciones plásticas con sugerencias de formas y sobre todo colores, cuyas variaciones posibles, por la ayuda de la iluminación, proyectan tiempos diferentes y variaciones emocionales. El artista plástico que era le sirvió al teatro embelleciéndolo con una visualidad al servicio de la historia. El investigador que también le permitió que la imaginación pudiera jugar libremente sin desvirtuar la esencia de los hechos o de las épocas que le sirvieron de punto de partida y a las que siempre prefirió interpretar en sus consecuencias humanas de implicación social. (Barrios, Mandarino, Izaguirre 1997:170).



Esta implicación con la historia y el devenir social se percibe en su trilogía sobre la guerra federal –*Un tal Ezequiel Zamora* (1956-1958), *Los hombres de los cantos amargos* (1959) y *Lo que dejó la tempestad* (1957)– o la tetralogía sobre el petróleo –*Las mariposas de la oscuridad* (1956), *El vendaval amarillo* (1954), *El raudal de los muertos cansados* (1969) y *Las torres y el viento* (1969)–; así como en *Manuelote* (1950), donde trata el tema del esclavo negro, o *Muros en la madrugada* (1960), donde escenifica la significación de la lucha popular, que puede contra el poder dictatorial, aquí toma la reciente historia de la caída del dictador Pérez Jiménez en 1958. Si bien es cierto que también retrata en otras obras el devenir existencial del hombre y temas más intimistas, como en *Los peregrinos del camino encontrado* (1952), *Hojas del tiempo* (1953), *Buenaventura Chatarra* (1959) –de tono farsesco–, *La esquina del miedo* (1969) o *Armaduras de humo* (1960), en ésta última incluye elementos de la superstición a la que recurren las clases más desfavorecidas para hallar una salida a sus vidas.

La década del sesenta será de eclosión de dramaturgos, grupos, directores, actores y hombres de todos los ámbitos del teatro como nunca antes se había dado, con la particularidad sumada de tratarse de personas formadas en diversos talleres y las nuevas escuelas creadas en las dos décadas anteriores, y por ende con dedicación exclusiva a este campo. Es ésta una década conflictiva en Venezuela, debido a los conatos de alzamiento militar⁵⁰ y a los estragos de la guerrilla⁵¹, lo que incide en la ebullición política del momento con la consiguiente inestabilidad en todos los frentes. La eferescencia política influyó de forma directa en el teatro, pues desde la escena se da cuenta de esta convulsión social, especialmente por el afán de denunciar los estragos que los militares realizaban con la excusa de dismantelar la guerrilla. Así, surge un teatro de denuncia social en el que se pueden encuadrar algunos de los textos de Manuel Trujillo, especialmente *Movilización general* (1968)⁵², y Rodolfo Santana (1944), quien, a pesar de que recalca en varia-

48 Sube al poder Rómulo Betancourt que gobierna hasta 1964, a quien continúa Raúl Leoni y con posteridad, en 1969, Rafael Caldera.

49 En este sentido cf. Zambrano 1978.

50 En abril de 1960 se produce el alzamiento del general Jesús María Castro León, sometido después de varios días de tensión. A ello se le suma el atentado en junio del mismo año en el que resulta herido el presidente. En 1962 se producen de nuevo dos conatos, el Carupanazo, el 4 de mayo, y el Porteñaazo, lo que motiva la detención de los diputados del Partido Comunista y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (cf. VV.AA. 1992: 185-200).

51 En 1962 comienza en Venezuela una lucha guerrillera encabezada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria y el Partido Comunista de Venezuela, que sólo duró unos años, fue casi extinguida bajo los gobiernos de Raúl Leoni y Rafael Caldera.

52 Además de *El gentilmuerto* (1967) o *La cucarachita Martínez* (1968).



dos temas y tendencias, tiene también un buen número de piezas que inciden en la crítica social y política⁵³, utilizando recursos del absurdo, las tesis brechtianas, los postulados de Artaud, etc. para presentar de forma descarnada sus propias reflexiones sobre la tortura –en *Elogio a la tortura*–, la violencia, o irónicas críticas a ciertas revoluciones, como queda patente en *El sitio*. En las siguientes décadas se perfilará como uno de los dramaturgos más prolíficos, interesantes e internacionales del teatro venezolano, con un amplio espectro tanto en la temática como en la técnica dramática. Las obras⁵⁴ de Gilberto Pinto (1950) están decididamente impregnadas de la problemática de la lucha de clases y la opresión, sobre todo *El rincón del diablo* (1961) y *Los fantasmas de Tulemón* (1961). Gilberto Agüero es otro de los autores que surge en estos momentos, cuya obra⁵⁵ tiene ciertas críticas al entorno social, aunque bastante más suaves que las de los autores antes citados, sólo *El gallinero* (1968) encierra un mayor análisis sobre cuestiones socio-políticas. También las primeras obras⁵⁶ de José Gabriel Núñez (1937) tratan el tema social, pero a partir de *Bang-Bang* (1968) lo abandona para incursionar en un teatro más lúdico en el que la búsqueda de la individualidad se impondrá como tema. El resto de los dramaturgos que surgen en esta década no presentan esa filiación social, los textos⁵⁷ de Paul Williams (1942) están más próximos al teatro del absurdo; Ricardo Acosta tiene una tendencia hacia temas más universales⁵⁸, donde el entorno apenas se vislumbra; y Levy Rossel opta por el experimentalismo, cuya obra *Vimazoluleka* (1965) significó uno de los grandes acontecimientos teatrales de los sesenta⁵⁹, a pesar de ello, este autor no volverá a estrenar otra obra hasta décadas posteriores. Otros autores del momento son Andrés Martínez, Rafael Alvarado, Alberto Rodríguez Barrera, etc.

Otro de los rasgos destacados de los sesenta es que la mujer entra en el panorama de la dramaturgia de forma continuada, tanto las autoras que comenzaron a publicar en el cincuenta, Ida Gramcko⁶⁰, Elizabeth Schön⁶¹, Vicky Franco⁶² y Elisa Lerner⁶³; así como un nuevo grupo caracterizado, como los demás miembros de su generación, por ser personas del medio teatral formadas en las diversas escuelas de teatro y que ejercen también como directoras, actrices, productoras, escenógrafas, etc. Entre ellas cabe mencionar a Lucía Quintero⁶⁴ y Mariela Romero⁶⁵ (1952), que será una de las autoras más destacadas en las siguientes décadas, cuyas obras marcan la frontera con las autoras anteriores, quienes mostraban en sus textos el reflejo de la realidad femenina con personajes que reflexionan sobre sus vidas no realizadas, esperando siempre que surja del exterior algo que pueda cambiar su existencia. Por el contrario, los personajes de Mariela Romero actúan y se responsabilizan de sus acciones; en todas sus piezas se percibe un intento de ruptura y de lucha por el espacio de la mujer en la sociedad ya desde sus obras iniciales, y será el leitmotiv de su producción posterior⁶⁶.



A pesar de estos nuevos nombres, la década estuvo dominada por los autores que comenzaron a escribir en la anterior, César Rengifo⁶⁷, y desde luego los tres autores más representativos de esta década y las posteriores, en las que se convierten en tres clásicos del teatro venezolano, como son Román Chalbaud⁶⁸, Isaac Chocrón⁶⁹ y José Ignacio Cabrujas⁷⁰. En cada uno de ellos hay una serie de notas comunes, principalmente la búsqueda de los personajes en un afán por

53 Con piezas como *La muerte de Alfredo Gris* (1963), *Algunos en el islote* (1963), *Tiránicus* (1964), *Las camas* (1967), *Los hijos del Iris* (1968), *El sospechoso suicidio del señor Ostrovich* (1968), *El ordenanza* (1969), *Los criminales* (1969), *Barbarroja* (1969) y *Nuestro padre Drácula* (1969).

54 *El hombre de la rata* (1963) y *La noche moribunda* (1966), *La guerra caliente o Pacífico 45* (1969), etc.

55 *Ciclón sobre los barcos de papel* (1966), *Amalia de segunda mano* (1967), *La pequeña Lulú* (1968) y *El gallinero* (1968).

56 *La ruta de los murciélagos* (1964), *Tiempo de nacer* (1965), *Los peces del acuario* (1966), *Caquexia*, *Los semidioses* (1967), *Bang-Bang* (1968), *Parecido a la felicidad* (1969) y *Tú lo que quieres es que me coma el tigre* (1969).

57 *Coloquio de hipócritas* (1967), *A toda velocidad* (1967), *Historia de cómo el señor Otelio asesinó a su esposa Desdémona* (1968) y *Cuatro de este mundo* (1968).

58 *El asfalto de los infiernos* (1967), *El baile de los cautivos*, *Agonía y muerte de Caravaggio* y *La vida es sueño* (versión) (1968).

59 Se estrenó en la sala del Ateneo de Caracas, pero debido a la gran afluencia de público se trasladó al Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela.

60 Algunas de sus obras de esta década: *La loma del Ángel* (1961), *Penélope* (1961), *La mujer de Catey* (1961) y *La hoguera se hizo luz* (1966).

61 De la década del sesenta son: *Melisa y yo* (1961), *La mudanza* (1962), *La pensión* (1964), *La aldea* (1966), *Al unísono* (1967), *Lo importante es que nos miramos* (1967) y *El limpiabotas y la nube* (1970), que es su último texto dramático.

62 *Lo que arrastró la creciente* (1960), *Sesgo* (1961) y *El hombre del ojo de vidrio*.

63 Obras de este periodo son *Jean Harlow* (1962), *El vasto silencio de Manhattan* (1964) y *El país odontológico* (1966).

64 *La brea y las plumas* (1962), *Viejo con corbata colorada* (1963), *Como gentecita recogiendo flores* (1966), *Los berros del sobrino* (1966) y *Verde angustiario* (1968).

65 *Algo alrededor del espejo* (1967), *Este mundo circo* (1968) y *El juego de los vampiros* (1969).

66 *El juego* (1976), *El vendedor* (1981), *Esperando al italiano* (1988) o *El inevitable destino de Rosa de la noche* (1989).

67 Obras de este periodo son: *Muros en la madrugada* (1960), *Buenaventura Chatarra* (1963), *María Rosario Nava* (1964), *La fiesta de los moribundos* (1966), *Una medalla para las conejitas* (1966), *Las alegres cantáridas* (1967), *La esquina del miedo* (1969), *El raudal de los muertos cansados* (1969), *Las torres y el viento* (1969).

68 *Cantata para Chirino* (1960), *Sagrado y obsceno* (1961), *Días de poder* (1962) –en colaboración con J. I. Cabrujas–, *Las pinzas* (1962) –1ª parte de *Triángulo*, en colaboración con J. I. Cabrujas e I. Chocrón–, *Café y orquídeas* (1962), *La quema de Judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967), *El nuevo rico* (1968) y *El pez que fuma* (1968).

69 *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963), *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967) y *Okey* (1969).

70 *El extraño viaje de Simón el Malo* (1961), *Tradicional hospitalidad* (1962) –una parte de *Triángulo*, escrita en colaboración con R. Chalbaud e I. Chocrón–, *Días de poder* (1962) –en colaboración con R. Chalbaud–, *En nombre del Rey* (1963) y *Fiésolo* (1967).



encontrar un espacio al que pertenecer y, sobre todo, la necesidad de afecto, de amor. Esto es, desde luego, producto de la propia búsqueda de estos creadores por establecer un teatro nacional, en el que juega un importante papel la realidad venezolana, azotada por profundos cambios sociales que provocaron un gran desarraigo en la población, que veía cómo sus tradiciones iban desapareciendo. Se alteró la concepción del núcleo familiar y se produjo un crecimiento demográfico desmesurado⁷¹, sobre todo en las ciudades⁷², y Venezuela se convirtió en un país de jóvenes que no sabe muy bien a qué aferrarse, de ahí esa denostada búsqueda de los personajes por sentirse queridos y el deseo de integrarse en algún resquicio del entramado social.

Mismo contexto e idénticos referentes que se concretaron en tres mundos creativos diferentes. Quizá el que mejor representó la problemática de la sociedad venezolana fue Román Chalbaud, quien crea en sus obras espacios casi sagrados, lugares de ritual personal y cotidiano de cada personaje. Sus personajes son seres que deambulan buscando su parcela dentro del desajuste que sufrió Venezuela tras el boom de las explotaciones petroleras, realidad que tiene cabida en su obra desde los inicios y que ha ido evolucionando al compás de los acontecimientos sociales. Así, sus primeras piezas hacen hincapié en el problema de la emigración del campo a la ciudad, especialmente *Muros Horizontales* (1953) y *Caín adolescente* (1955), para en esta década centrarse en Caracas, que se convierte en poco más de diez años en megalópolis, con un alto índice de población viviendo en suburbios que no dejan de crecer. Los personajes de estas piezas son los desheredados del país, carecen de un hogar convencional, son vagabundos urbanos que viven al día; seres desarraigados, en permanente desajuste con la cotidianidad. Para sobrevivir tratan de adoptar las actitudes dadas por la nueva sociedad, lo que provoca que, a veces, ni ellos mismos sepan cuál es su razón de ser. En las obras de los sesenta aparece ya definida la tipología chalbaudiana de chulos, ladrones, prostitutas, mendigos, etc. que viven en lugares destartados llenos de desechos de la sociedad de consumo y de objetos de diversa índole. Gracias a ello, crea ambientes kitsch en la línea de la estética del feísmo. Se apartó de esta en la década del setenta con *Ratón en ferretería* (1977) y *La cigarra y la hormiga* (1980), para retomarla de nuevo en sus piezas de los ochenta y noventa, como en *Todo bicho de uña* (1981) y *Vesícula de nácar* (1992), obra, ésta última, muy apocalíptica, con la que se sumerge en la corrupción y presenta un país derrumbado, acorde con la realidad por la que atraviesa Venezuela en estos momentos. Y, desde luego, donde vuelve a incidir en su más puro estilo grotesco es en *La magnolia inválida* (1993).

José Ignacio Cabrujas (1937-1995), actor, director, columnista brillante, guionista de cine, radio y televisión, etc. es quizá uno de los dramaturgos más brillantes del panorama hispanoamericano. Se formó como actor en la Universidad Central de Venezuela bajo los dictados de Nicolás Curriel. Su primer texto es de 1956, *Los Insurgentes*, en el que ya está presente el tema histórico



que será habitual en toda su producción. Cabrujas es, de los tres autores de su generación, el que presenta una línea ideológica más clara, su obra se decantó en los inicios de su creación hacia las tendencias brechtianas, sobre todo en *Juan Francisco de León* (1958), *El extraño viaje de Simón el Malo* (1960) o *En nombre del rey* (1963), donde, según Rubén Monasterios, “adopta casi religiosamente” (1975: 95) los postulados de Brecht. Aunque a partir de *Fiéssole* (1967) se aleja un poco de esta tendencia. Será a partir de *Profundo* (1970) cuando adopta su estilo más personal, en el que el elemento popular se aúna con el tema histórico, conformando un entramado a través del cual reflexiona y expone su particular visión de la realidad venezolana. Esta obra, junto con *Acto Cultural* (1975) y *El día que me quieras* (1979) son las más interesantes del autor.

En *Acto Cultural* incide Cabrujas en la idea de que el hombre se enmaraña en una serie de acciones que no le dejan ver su propia realidad y por ende le impiden salir de su estatismo. Obra desarrollada en tres planos: la problemática de la junta directiva de una asociación cultural; la celebración de un acto con motivo del quincuagésimo aniversario de La Sociedad Louis Pasteur; y la representación de la obra “Colón, Cristóbal, el genovés alucinado”. Se hace evidente cómo un grupo de personas mata su aburrimiento en organizar actividades con supuesto boato y grandilocuencia, pero que no tienen el menor interés. Cabrujas reduce el hecho histórico en *Acto Cultural* a la anécdota, tanto Colón como los Reyes Católicos aparecen en situaciones absolutamente triviales y ha llevado hasta el absurdo el encuentro entre Isabel la Católica y Colón, que tiene lugar mientras que la reina prepara un cocido. Ello para realizar una dura crítica a la situación social y cultural de su país.

Mientras que en *El día que me quieras* presenta dos acontecimientos que se desarrollan de forma paralela en el seno de la familia Ancízar: por una parte, María Luisa prepara su partida con su novio, Pío Miranda, un personaje que ha dedicado toda la vida a crearse una serie de ilusiones sobre su posible ida a Rusia para vivir en un koljós de Ucrania. En el transcurso de la pieza, este personaje sale de su ensoñación y reconoce el fracaso de toda su vida y por ende el engaño a que ha sometido a su novia, María Luisa Ancízar. Sobre todo, hay en esta pieza una crítica al modo superficial con el que se vivían ciertos postulados ideológicos que el propio autor compartía y sobre los que quiso reflexionar. Junto a esta cuestión, trata también el elemento popular a través de otro mito

71 En 1936 Venezuela contaba con 3.364.347 habitantes y en 1970 superaba los diez millones.

72 La población urbana en 1936 era del 34,7 %, mientras que en 1970 alcanzaba el 78,4 % del total de la población, concentrada en su mayoría en Caracas.



del momento, Carlos Gardel, quien ha venido a dar un recital a Caracas, lo que ha propiciado que varios miembros de la familia centren toda su atención en los preparativos previos al concierto, a que elucubren sobre todas las actividades de Gardel en Venezuela y recuerden todas sus canciones y películas. Ambos elementos, el popular y el político se mezclan y propician la crítica de Cabrujas hacia las fantasías de los personajes; los unos viven inmersos en las ensoñaciones que las películas y canciones de Gardel les proporcionan, mientras que Pío Miranda y María Luisa sólo están atentos a los dictados superficiales de un socialismo mal entendido.

Isaac Chocrón es el autor que presenta una línea más continuada en la escritura, ya que no ejerce otros oficios como Chalbaud y Cabrujas, aunque hay que reconocer que sí ha realizado una labor importante en la gestión cultural y como profesor en la Universidad Central. Pero, sobre todo, la diferencia entre Isaac Chocrón y sus dos compañeros de generación es que es un hombre de letras, un escritor, por encima del género en el que ha destacado. Su vocación y su formación es, principalmente, literaria, motivo por el que no se ha interesado nunca por la dirección o la actuación, y, en cambio, sí haya incursionado en la narrativa. A lo que debe sumarse también que sus ensayos estén dirigidos al estudio de la literatura dramática⁷³ en lugar de a los cambios de la escena a través de estudios sobre directores o teóricos de la puesta en escena.

Su dedicación principal es la creación literaria, y por ende la elaboración de una obra con intención totalizadora, en la que cada una de las piezas se esclarece a través de las otras, y que cada vez es más depurada en temas y estilo. Su mundo creativo se ha ido decantando hacia una tendencia muy personal e intimista, en la que la autobiografía y la reflexión sobre las relaciones humanas conforman su línea temática. Este ideario está presente desde sus primeras obras, aunque en el devenir de su creación lo ha ido depurando y a él se han sumado una serie de motivos que lo han enriquecido, amén de evolucionar a la par de las nuevas posturas vitales del autor y de las nuevas situaciones sociales, culturales, teatrales, etc. que se han ido incorporando a su acervo personal y dramático.

Al igual que la mayoría de los autores venezolanos de los años sesenta y setenta, Isaac Chocrón incidió en una serie de temas que analizaban la situación del entorno político y social, reflexionando sobre la situación en que su país se hallaba inmerso y sobre los movimientos sociales; son especialmente interesantes las consideraciones que lleva a cabo en *La revolución* (1971) y desde luego el lúcido análisis de la realidad venezolana plasmado en *Asia y el lejano Oriente* (1966). Obras en las que, además, se interna en el experimentalismo. Unida a éstas, otras obras del momento son claros ejemplos del ensayo del autor sobre los nuevos recursos de expresión que estaban siendo introducidos en la escena⁷⁴.



Isaac Chocrón pinta la realidad vivida y sufrida de unos personajes que tratan de superar las frustraciones y trampas que el entramado familiar y social les impone: el matrimonio aliena y la familia constriñe la evolución y desarrollo personal, la sociedad obliga a acatar normas de conducta; por ende, sus acciones redundan siempre en una continua lucha y búsqueda por encontrar una forma de vida, se enfrentan al sistema social, en uno u otro sentido, con el que no están de acuerdo y evidencian su derecho a la libertad para elegir un determinado tipo de vida. Los personajes chocronianos han ido encontrando soluciones que pasan por la resistencia que el mundo íntimo y las creencias personales suponen para reafirmar la propia individualidad. Chocrón trata de dotarlos de una gran responsabilidad para que se enfrenten a su entorno y, sobre todo, a ellos mismos y su existencia, con plena conciencia de su condición de seres libres y responsables de sus actos.

Junto a la labor dramática también hay que destacar la gran función realizada por los tres dramaturgos para apoyar y potenciar la escena nacional con varios proyectos en común, entre los que cabe destacar la creación en 1967 de El Nuevo Grupo con el estreno de la obra de Isaac Chocrón *Tric-Trac*, dirigida por Román Chalbaud. El Nuevo Grupo realizó montajes de las más diversas piezas dramáticas; su programación trató de conjugar el mayor espectro posible del teatro producido en el momento⁷⁵, junto a un buen número de piezas de autores clásicos del ámbito universal⁷⁶ y dedicando una especial atención a la dramaturgia venezolana, apoyando, sobre todo, a los autores jóvenes⁷⁷. Este eclecticismo se observa también en los directores⁷⁸, actores, escenógrafos, etc. que

⁷³ *Tendencias del teatro contemporáneo* está centrado en el estudio de dieciocho dramaturgos que el autor considera como los máximos exponentes del cambio sufrido por el teatro en el presente siglo. En *Sueño y tragedia del teatro norteamericano*, hace un recorrido por la escena de este país sólo desde los dramaturgos. Y otro ejemplo es el ensayo dedicado a la obra de Sam Shepard, *El teatro de Sam Shepard*.

⁷⁴ *Tric-Trac y Alfabeto para analfabetos*, sobre todo.

⁷⁵ Albee, Arrabal, Genet, Ionesco, Pinter, Shepard, Wesker, etc. Y del ámbito hispanoamericano: Emilio Carballido, Jorge Díaz, Osvaldo Dragrún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Talesnik, etc.

⁷⁶ Chejov, Goldoni, Lope de Rueda, Lope de Vega, Molière, Moratín, O'Neill, Pirandello, Shakespeare, Strindberg, etc.

⁷⁷ La mayoría de los dramaturgos venezolanos han estrenado sus primeras obras en El Nuevo Grupo: Gilberto Agüero, Luis Britto García, Néstor Caballero, Thais Erminy, Larry Herrera, Ibsen Martínez, José Gabriel Núñez, Edilio Peña, Rodolfo Santana, Paul Williams, etc.

⁷⁸ Leonardo Azparren destaca especialmente la labor de los directores que trabajaron en El Nuevo Grupo: "Sus directores realizaron puestas en escena que son referencias permanentes del desarrollo artístico del teatro venezolano. Tales son los casos de Armando Gota con *Resistencia* de Edilio Peña y con obras de Mariela Romero (*Rosa de la noche*) y de Luis Riaza (*Retrato de dama con perrito*); de Antonio Constante con *Vida con mamá*, de Elisa Lerner; de Enrique Porte con *Humboldt & Bonpland taxidermistas*, de Ibsen Martínez; y de Ugo Ulive, el primer autor escénico de Venezuela, con obras de Harold Pinter (*Regreso al hogar*), Chocrón (*Mesopotamia*), Beckett (*Not 1, Ohio Improptu y Rockaby*), Heiner Müller (*La máquina Hamlet*) y suyas (*Prueba de fuego*, 1981, *Reynaldo*, 1985)" (1997: 143-144).



pasaron por la institución, amén de ser un espacio de formación en el que un buen número de los profesionales más capacitados del teatro actual venezolano realizaron sus primeros trabajos. A ello debe añadirse que, además, editó la revista de teatro *El Nuevo Grupo*, creó un concurso de dramaturgia y realizó varias publicaciones⁷⁹. Desafortunadamente, El Nuevo Grupo cerró las puertas de sus dos salas –Alberto de Paz y Mateos, Juana Sujo– en 1988 por falta de financiación.

Esta década del sesenta fue pues de afianzamiento del teatro venezolano, con una tendencia marcadamente social, como fue también habitual en el resto de los países de América Latina.

Y en la década del setenta comienza el periodo al que Leonardo Azparren denomina “los años dorados” (1997: 165-207) del teatro venezolano; efectivamente, la escena sufrió una gran explosión, muchos acontecimientos teatrales confirman tal denominación. En primer lugar, El Nuevo Grupo tiene una actividad vertiginosa con temporadas cada vez más nutridas, sobre todo de dramaturgia nacional, que cuenta ya con un ingente número de autores que son llevados a escena por otros tantos directores de gran capacidad y con un buen número de actores que posibilitan la existencia de gran cantidad de elencos. A este grupo se sumó *Rajatabla*, creado en 1971 con el auspicio del Ateneo de Caracas y con Carlos Giménez⁸⁰ como director, un personaje controvertido que despertó las más airadas críticas y, a su vez, fidelidades y apoyos incondicionales⁸¹. Este grupo será durante las siguientes décadas uno de los más emblemáticos de la escena nacional, con una gran proyección a nivel internacional. Su opción estética está encaminada hacia el teatro experimental, con montajes de gran espectacularidad, en los que el texto siempre queda relegado a las necesidades de la puesta en escena.

No puede separarse la actividad teatral del momento económico del país, ya que muchas de sus manifestaciones son producto de la naciente Gran Venezuela o Venezuela Saudita, que surge tras la subida al poder en 1974 de Carlos Andrés Pérez⁸²; durante su gobierno tiene lugar un gran auge económico asociado directamente al aumento de la extracción petrolera, que este presidente nacionalizó en 1976, a lo que se une la importante subida del precio del barril tras la crisis del petróleo de 1973. Hechos estos que tienen una importancia muy significativa para la evolución teatral, pues este presidente financió generosamente proyectos con la factura de grandes acontecimientos que evidenciaran que Venezuela era el país más rico de Hispanoamérica⁸³: el más destacado fue la celebración del Festival Internacional de Teatro, que dirigió Carlos Giménez. Estos festivales internacionales convertían a Caracas en el gran escaparate del teatro universal, por el que pasaron todos los grandes grupos del mundo, lo que enriqueció la perspectiva de las gentes de la escena venezolana.

Con respecto a la dramaturgia, continuaron con su labor los autores que se iniciaron en las décadas anteriores; de ellos, Rodolfo Santana se afianzó como uno de los más destacados autores



del país, se estrenaron algunas de sus mejores obras⁸⁴, dotadas ya de una mayor madurez, con una temática y un estilo definido. Y comenzaron a aparecer otros autores, entre ellos Edilio Peña, Luis Britto García, Néstor Caballero, Angélica Campos, Larry Herrera, José Antonio Rial, etc., con un espectro temático y formal muy diverso, en el que la crítica social convive con el experimentalismo, con tendencias existencialistas, el absurdo, teatro pánico, etc.

En la década del ochenta hay que destacar la creación de la Compañía Nacional de Teatro en 1984, con Isaac Chocrón como director, así como el Centro de Directores para el Nuevo Teatro en 1986, al que se sumó en 1990 el Teatro Nacional Juvenil, ambos proyectos ideados por Carlos Giménez con el apoyo institucional, con el fin de promover una nueva generación teatral.

Entre los autores son muchos los nombres que surgen: José Simón Escalona, Thais Erminy, Ugo Ulive, Ibsen Martínez, Óscar Garaycochea, Carlota Martínez, Inés Muñoz, Johnny Gavlovski, Laly Armengol, Nelly Oliver y un largo etcétera, que se encuentran con el problema, bastante generalizado, de que son escasos los grupos que llevan a escena obras de autores nacionales y menos aún si se trata de autores noveles; por ello, los que no ejercen como directores tienen dificultades para ver sus textos sobre la escena, que, como he mencionado ya, es un fenómeno similar al de cualquier país.

De nuevo, pues, la escena está dominada por los autores ya consagrados, quienes, por otra parte, presentaron las obras más interesantes. Leonardo Azparren destaca especialmente los textos de José Ignacio Cabrujas⁸⁵ e Isaac Chocrón⁸⁶; hace este profesor una valoración de esta década que termina en los siguientes términos:

79 Dos ensayos sobre teatro venezolano, tres volúmenes con textos teatrales y un volumen en el que recogen las fichas de todos los montajes realizados hasta 1983.

80 Argentino afincado en Venezuela.

81 Para una mayor información sobre este personaje cf. Moreno-Uribe 1993.

82 Ganó las elecciones de finales de 1973 y asume la presidencia el 12 de marzo de 1974.

83 En este sentido cf. Azparren Jiménez 1987, texto en el que critica con dureza la política teatral del momento embarcada en grandes fastos como los festivales internacionales, mientras que deja sin apoyo la más necesaria infraestructura del teatro nacional.

84 *El ejecutor* (1970), *El gran circo del sur* (1973), *La empresa perdona un momento de locura* (1974), *Historias de cerro arriba* (1976), *Fin de round* (1977), etc.

85 *Acto cultural* (1976), *El día que me quieras* (1979).

86 *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983) y *Clipper* (1987).



150 Dramaturgias venezolanas desde la mitad del siglo XX

Respecto a los cambios artísticos fundamentales, siguieron vigentes en la década los que fueron protagonistas en la anterior. En la dramaturgia, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón y en la puesta en escena Ugo Ulive [...]. La nueva década se anuncia como los años del teatro oficial, con compañías y sistemas teatrales promovidos y conducidos bajo la orientación del Estado y de las grandes concentraciones institucionales lideradas por Rajatabla y la Compañía Nacional de Teatro [...]. Es decir, la década de los ochenta trajo una nueva generación y una marcada tendencia hacia la concentración institucional. (1992: 196).

A pesar de la crisis económica vivida por Venezuela en los noventa, el panorama teatral gira más que nunca en torno al estado, que apoya fuertemente a determinadas instituciones, especialmente los proyectos de Rajatabla, que en los ochenta se había convertido en una Fundación que concentraba, desde la desaparición de El Nuevo Grupo en 1988, la mayoría de las subvenciones y por ende de la actividad teatral. La Fundación Rajatabla y todos sus proyectos dependían directamente de Carlos Giménez, con lo cual a partir de 1993, tras la muerte de éste, comienza una nueva etapa, en la que algunos de los colaboradores de Giménez tratan de continuar su labor, así como mantener la trayectoria del grupo, para lo cual invitan a diversos directores⁸⁷; a pesar de ello el grupo ha caído en los años del nuevo milenio en un estancamiento.

También se comienza en 1990 con una política de descentralización que conllevó la creación de las Compañías Regionales de Teatro⁸⁸, todas ellas participaron en el Festival Nacional de Teatro realizado en Caracas en 1993. Leonardo Azparren describe la situación a inicios de los noventa:

Nunca antes el Estado había tenido una presencia tan determinante, a pesar de que el teatro venezolano ha dependido desde 1936 de los subsidios gubernamentales. Nunca antes un sector había determinado toda la política teatral gubernamental. La nueva política, de amplia cobertura en cuanto a grupos y regiones del país, pero centralizadora y conservadora. (1994: 49).

A través del Centro de Directores para el Nuevo Teatro y el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela se apoyó a un buen número de jóvenes directores y autores surgidos de estos centros, pero lo cierto es que pocos nombres han surgido con el renombre de los autores nacidos en los años sesenta y setenta. Aunque sí hay que destacar nombres como Gustavo Ott, Xiomara Moreno, Carlos Sánchez, Carlota Martínez, Romano Rodríguez, César Rojas, Javier Moreno, Carmen Rondón, José Miguel Vivas, Aminta de Lara, Toti Vollmer, etc., quienes comenzaron a producir en los años noventa y es a partir del 2000 cuando están estrenando sus obras de madurez. Jóvenes que, como menciona Diego Casanovas, “mantienen un discurso que se confronta con la ciudad moderna,



ya sea por la vía de la memoria, la violencia, el humor o la protesta” (2000: 59). De entre ellos destaco a Gustavo Ott, el más internacional de ellos y el que tiene una obra más nutrida.

Gustavo Ott (1963) está encuadrado, como he mencionado, en la generación de los noventa; a pesar de haber estrenado y publicado algunos textos con anterioridad⁸⁹ a esta fecha, se da a conocer en el panorama teatral venezolano en 1989 con el estreno de *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989)⁹⁰, lo que posibilita que al año siguiente se realizaran un gran número de montajes de sus piezas inéditas hasta el momento⁹¹. Hecho éste que lo consagra como uno de los nuevos valores del teatro venezolano.

Al igual que otros miembros de su generación, además de escribir es director de escena y gestor, de hecho, crea en 1992 la sala Teatro San Martín, que continúa dirigiendo y mantiene aún a pesar de los problemas sociales y económicos. En ella monta, sobre todo, la nueva dramaturgia venezolana, además de dar a conocer el teatro de estos momentos de la producción occidental.

Pero, desde luego, su labor más rica e interesante es la de autor teatral, pues en su dramaturgia ha sabido combinar de modo magistral la mejor tradición del teatro venezolano, siguiendo la línea de autores de generaciones anteriores, como Isaac Chocrón, Román Chalbaud o Rodolfo Santana; al mismo tiempo que introduce las novedades escénicas, produciendo un teatro de marcado estilo personal, tanto temática como formalmente.

87 Inicialmente, Carlos Giménez había invitado a algunos directores para dirigir montajes con Rajatabla, pero a partir de 1976 no volvió a hacerlo.

88 Existe una compañía en cada uno de los veintidós estados del país; Herman Lejter explica el propósito de este proyecto “conformar un nuevo mapa teatral de aliento renovador”, en “El gran proyecto”, *Sistema Nacional de Compañías Regionales de Teatro*, 1994, p. 5.

89 Anteriores a ésta son: *Nicolás* (1981), *Los peces crecen con la luna* (1983), *La nube* (1984, teatro breve), *Tres estados* (1984, teatro breve), *Proceso Sócrates* (1985, ópera-teatro), *Mientras te digo te quiero [La mujer del diputado]* (1986), *El siglo de las luces* (1986), *Pavlov* (1986), *Passport* (1988), *Quiéreme mucho* (1989), *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989), *Apostando a Elisa* (1990), *Cielito lindo* (1990), *Historietas suicidas* (1990-1991, tres piezas cortas), *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Meticulosos, críticos y criticados* (1991, monólogo), *Linda gatita* (1992), *Gorditas* (1993) y *Corazón pomográfico* (1995).

90 Fue estrenada en el Ateneo de Caracas por el grupo Textoteatro y dirección de Enrique Salazar. Se mantuvo ocho meses en cartel con 205 representaciones, número insólito en la media nacional.

91 En 1990 se estrenan los siguientes textos de Gustavo Ott: *Con cara de gol en contra (Apostando a Elisa)*, en la Sala Rajatabla, por el grupo Textoteatro y dirección de José Domínguez; *Cielito lindo*, en el Ateneo de Caracas, por el grupo Textoteatro y dirección de José Domínguez; *Pavlov*, en la Sede TNJV, con dirección de Xiomara Moreno; *Hombres meticulosos, críticos y criticados*, en la Sala Conciertos del Ateneo de Caracas, con dirección de Rubén Rega; *Linda Gatita*, en el Teatro La Comedia, con dirección de Gustavo Ott; *Passport*, en el Ateneo de Caracas, por el grupo Textoteatro y dirección de José Domínguez.



Su mundo creativo es de rigurosa contemporaneidad, no ha tocado la temática histórica, sino que en su teatro se hallan las problemáticas de su generación, confrontadas con las de generaciones anteriores; y siempre plenas de acontecimientos de actualidad, acordes con los recursos propuestos, introduciendo fragmentos de filmes, fotografías, músicas actuales, imágenes de televisión, etc. Es decir, utilizando en sus propuestas todas las referencias de la cotidianidad, sobre todo, el gran poder que los *mass media* ejercen en la población del momento hasta el punto de marcar definitivamente sus vidas, convirtiendo a las personas en seres enajenados, cuyas vidas vienen marcadas por el marketing que imponen los medios de comunicación. Y, desde luego, siempre con una fuerte carga irónica y grandes dosis de humor.

Quizá una de sus obras más interesantes sea *Fotomatón* (1995), vigésima obra escrita y la decimoquinta estrenada⁹² del joven y prolífico dramaturgo⁹³, con ella obtuvo el Premio Municipal de Teatro en 1999 y el Premio Nacional Casa del Artista en 2000. Es una de sus obras más descarnadas, está inserta en una colección formada por cinco piezas en las que reflexiona sobre el tema del mal⁹⁴ y del que denomina “el estilo macabro latinoamericano”. Éste es un tema sobre el que Gustavo Ott ha reflexionado en bastantes de sus obras⁹⁵ y también en algunos artículos, sosteniendo que termina convirtiéndose en una suerte de escudo en una sociedad tan violenta como la latinoamericana:

El Mal posee una acepción pastoral, el Mal promete y cuando no satisface las expectativas entonces es capaz de adelantar los extremos. Supervivencia y conservación, pertenencia y pensamiento parecen obligarnos a entender la violencia como héroe y el Mal como escudo. La crueldad —o su combate— nos hace sentir que estamos vivos [...] Hemos descanonizado el pasado sobre las aspiraciones del presente, hemos abierto el envasado de la gran cultura y hemos vaciado también su contenido hasta quedarnos con nada o casi nada. Latinoamérica parece encontrar en el tema del Mal un nuevo y prolífico campo de resistencia, como lo hiciera en su percepción de lo real el Boom de los 60. Es un estilo macabro, impermeable al mundo desarrollado, a las conciencias light, a los pronosticadores del futuro. (Ott 2003).

Desde luego, en *Fotomatón*, queda patente esa idea de ausencia de perspectiva de futuro en sus personajes, propiciada por la carencia de afectos y de anclajes que convierte a los personajes en seres a la deriva, simbólicos de la sociedad de la que forman parte.

Porta el subtítulo “Monólogo-autopsia nacional en 9 innings suspendido por lluvia”⁹⁶, de modo que desde el mismo título y subtítulo obtenemos ya una cierta visión de lo que desarrolla su autor en la misma. Se trata, en efecto, de una serie de flashes a través de los cuales realiza una rápida y dura disección de la sociedad venezolana. Hemos de tener en cuenta que el año de creación de la pieza



es 1995, momento en que ya Venezuela vivía una situación de franca decadencia, tanto política como económica⁹⁷, lo que generó una mayor inseguridad y violencia social. Tiene una estructura brechtiana, dividida en nueve cuadros⁹⁸, cada uno de los cuales aporta una visión de la situación central. En el desarrollo va a tener una importancia significativa la proyección de imágenes, una suerte de álbum familiar que es revisado gracias a un acontecimiento extremo como es el fallecimiento de un miembro de esa extensa familia. La proyección, por tanto, va a servir de marco estructural y de glosa a la acción, desempeñando, pues, la misma función que el coro brechtiano, si bien es cierto que apenas hay acción, ya que se trata, más bien, de una revisión de las vidas de unos personajes que devienen en simbólicos de la sociedad venezolana. Se podría afirmar que esa familia es una suerte de *mise en abîme* de Venezuela. Por ello no hay acción sino la presentación de una situación. Esta estructura ha permitido a Gustavo Ott realizar un muestreo de las diversas generaciones y estratos sociales de Venezuela, así como el modo en que afrontan su propio país. En general, la conclusión es muy poco halagüeña, unos optan por cerrar los ojos y esconderse en su concha de marfil, mirando continuamente hacia fuera, viendo en EE.UU. la panacea y creyendo que pueden vivir del mismo modo. Otros buscan futilidades en que ocupar su tiempo, yendo y viniendo a terapias y convirtiendo en hecatombe cualquier nimio acontecimiento cotidiano, y dando de lado las verdaderas tragedias. O bien huyendo lejos para tratar de ocultar la propia cobardía. Y el único que actúa sólo pretende terminar rápido con la propia vida y, si puede, con toda la raza humana.

92 Fue estrenada en el año 1999 en el teatro San Martín de Caracas por el grupo Textoteatro con dirección del autor. Se ha representado también en España, Argentina y Estados Unidos.

93 Hasta el momento son más de cuarenta las piezas escritas.

94 Las otras cuatro piezas son: *Comegato* (1996) (Premio Municipal de Teatro en 1998 y Premio Casa del Artista en 1998), *80 Dientes, 4 Metros y 200 Kilos* (1996) (Premio Internacional Tirso de Molina en 1998, Primer Finalista Premio Princess Grace en 2001, Premio Municipal de Teatro en 2002 y Premio Celcit 2002), *Tres Esqueletos y Medio* (1997-1998) (finalista Premio José Ignacio Cabrujas en 1998) y *Míss* (1999) (Premio Celcit 2002).

95 En 1997 publica "Las piezas del mal", donde incluye *Pavlov* (1986, revisada en 1991), *Gorditas* (1993) y *Corazón pornográfico* (1995).

96 Aunque con posterioridad la subtítulo "Cachondeo nacional en 2 tiempos".

97 Recuérdese que si bien es cierto que la crisis económica venezolana comenzó a percibirse a finales de la década del 80, fue en los noventa cuando se desató. En 1994 se produjo la intervención del Banco Latino que afectó a unos seis millones de depositantes; poco después se produjo la crisis de los demás bancos y en 1995 es ya definitiva la bancarrota venezolana. Se intenta solucionar la situación a través de una política de consenso, en febrero de 1994 ganó las elecciones Rafael Caldera, quien no pudo solucionar la problemática, sino que durante su gobierno se sucedieron una serie de revueltas sociales. Finalmente subió al poder Chávez, presidente populista que ha sumido al país en una situación de confrontación continua.

98 Estos cuadros están enumerados como si de un partido de béisbol se tratara, en innings. Como se observará más adelante, esta concepción de la obra como un partido tiene una estrecha relación con la temática tratada.



En definitiva, lo que hallamos en esta obra son vidas evanescentes y vacías, carcomidas por los prejuicios, por el qué dirán, por mantener una pantalla externa que les haga aparentar ser triunfadores, en el sentido de bienes materiales. Al fin y al cabo son herederos de la “Venezuela Saudita”: aunque ya no puedan viajar a Miami, siguen con la ilusión de poder hacerlo, no renuncian a todas esas comodidades de cuando fueron los nuevos ricos de América Latina, ya no tienen las finanzas pero les ha quedado el estilo, las poses y, desde luego, el deseo. La violencia que les rodea, ese racismo contenido que aflora cuanto menos se espera y del que reniegan continuamente, hace que esté más presente aún. Una sociedad sin futuro porque ni siquiera tiene presente. Se trata de una visión caótica y desalentadora la que nos ofrece Gustavo Ott, es una obra demoledora y corrosiva, parece que la idea que transmite es que se hace necesaria esta destrucción absoluta para que la catarsis se produzca. La destrucción como resistencia.

Decía más arriba que Gustavo Ott ha asumido la herencia del teatro venezolano, en el sentido de que realiza a través de su obra una reflexión aguda y crítica de la realidad de su país, del mismo modo que lo hicieron y hacen autores de generaciones precedentes. Si bien cambia el contenido y la estructura, la situación de fondo sigue siendo la misma. César Rengifo buscó en la historia el modo de explicar su país y trató de encontrar soluciones para que se produjese una evolución. Isaac Chocrón analizó en su obra de los años sesenta el cambio que se estaba produciendo en Venezuela, que se alteraba a pasos agigantados de sociedad rural en urbana, provocando en los personajes alineación y desajuste personal y social. Román Chalbaud refleja en sus piezas a los desheredados de la “Venezuela Saudita”, esos que habitan los millares de ranchos que circundan Caracas y que viven de los deshechos sociales. Rodolfo Santana realiza una dura crítica social y política, impregnando sus textos de la problemática de la lucha de clases y la opresión. Del mismo modo que Gilberto Agüero, José Gabriel Núñez o Paul Williams, entre otros. Pero en la obra de estos autores aún se podía hallar esperanza, personajes que parecían poder salvarse, en cambio a los autores de la generación del noventa no les queda nada a qué aferrarse. Viven en una sociedad que lo tuvo todo para salir adelante y que se ha visto abocada al fracaso absoluto, como dice Gustavo Ott: “en nuestras condiciones, pudimos hacer todo lo que soñamos. Que pudimos tener tanto éxito y vivir mejor, más decentemente, con más justicia, progreso y libertad. Pero no lo hicimos. Y no fue culpa de otro. Sino nuestra. Qué desperdicio” (Cariani 2003).

Esperamos encontrar a lo largo de este nuevo milenio obras más esperanzadoras en el teatro venezolano y un resurgir similar al que tuvo lugar en las décadas del sesenta y setenta del siglo XX.



Bibliografía

AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1987): *Teatro en crisis*. Caracas: Fundarte.

_____ (1990): *Gestos de Mostrar*. Maracaibo: Pancho El Pájaro.

_____ (1992): "Proceso en el teatro venezolano de los ochenta". *Latin American Theatre Review*. 25/2: 191-196.

_____ (1994): *La máscara y la realidad*. Caracas: Fundarte.

_____ (1997): *El teatro en Venezuela*. Caracas: Alfadil.

_____ (2006): *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

BARRIOS, Alba Lía, Carmen MANNARINO y Enrique IZAGUIRRE (1997): *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO.

CARIANI, Alexandra (2003): "Entrevista con Gustavo Ott". En <http://www.gustavoott.com.ar> (Octubre, 2003).

CASASNOVAS, Diego (2000): "Caracas y sus dramaturgos de fin de siglo". *Revista ADE*. 81: 58-65.

LEJTER, Herman (1993): *El desarrollo teatral como proyecto nacional*. Santa Fe: Fundación Sur para la integración cultural latinoamericana.

MÁRQUEZ MONTES, Carmen (1996): "Primera generación del moderno teatro venezolano". *Espejo de Paciencia*. ULPGC. 1: 89-97.

MONASTERIOS, Rubén (1975): *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1990 (2ª ed. revisada).

MORENO-URIBE, E. A. (1993): *Carlos Giménez. Tiempo y espacio*. Caracas: Vadell Hermanos.

OTT, Gustavo (2003): "El imperio del mal y el estilo macabro latinoamericano". En <http://www.gustavoott.com.ar> (octubre, 2003).



156 Dramaturgias venezolanas desde la mitad del siglo XX

SALCEDO-BASTARDO, J. L. (1970): *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1993 (10ª ed.).

ULIVE, Ugo (1968): "Carta a Humberto Orsini". *El Nuevo Grupo*. 3: 14.

VV.AA. (1992): *Historia mínima de Venezuela*. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lago-ven, 1993 (2ª ed.).

ZAMBRANO, Nabor (1978): "César Rengifo: cuando el hombre es un ser político". En VV. AA: *Imagen del teatro venezolano*. Caracas: Editorial Arte, pp. 55-56.