

## Procesos en el teatro venezolano de los ochenta

### Leonardo Azparren Giménez

#### I

Intentaré registrar, de manera general, las tendencias y los procesos cardinales del teatro venezolano entre 1981 y 1990, con el propósito de identificar el contexto y la creación teatral de esos años. De esta manera, más que un estudio de la producción estética en sí, por lo demás variada y que amerita mayor espacio, el intento llamará la atención sobre elementos que influyen en las condiciones actuales de producción teatral en Venezuela.

Los años mencionados corresponden a un período de transición. Los setenta constituyeron la mejor década de la dramaturgia venezolana en el siglo, en especial por la obras de José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón; también vio consolidarse y desarrollarse las principales instituciones teatrales del siglo. Con este antecedente en 1981 entró el teatro venezolano en el difícil tránsito de intentar de nuevo un nuevo lenguaje. Una dramaturgia establecida con un amplio reconocimiento nacional concluyó la década con dos obras importantes, *El día que me quieras* (1979) de José Ignacio Cabrujas y *Mesopotamia* (1980) de Isaac Chocrón, y directores con una obra escénica renovadora y, al mismo tiempo, discutida, como Ugo Ulive, Armando Gota y Carlos Giménez, eran los pivotes de un contexto en el que se presentía una nueva generación. Grupos semiprofesionales en el primer año de la década, como Autoteatro (Javier Vidal), Theja (José Simón Escalona) y la Sociedad Dramática de Maracaibo (Enrique León) lo indicaban.

Los marcos institucionales generales fueron los primeros en cambiar, no en los escenarios. Colapsaron los gremios teatrales, hubo cambios radicales en las políticas del Estado y la actividad y la inversión se concentraron en grandes instituciones con la novedad de un interés creciente de la empresa privada por patrocinar actividades teatrales. La creación de la Compañía Nacional de Teatro en 1984, la clausura de El Nuevo Grupo (1988) y la promoción de una nueva generación por iniciativa y bajo la dirección de Carlos Giménez y Rajatabla son el marco general de la década.

## II

El teatro venezolano es un subsidiado perenne del Estado, lo que no significa que haya habido políticas para su desarrollo. En general el Estado sólo ha favorecido instituciones específicas y promocionado eventos ocasionales. Tal es el caso de los Festivales Internacionales (1981, 1983 y 1988), que consolidaron su desarrollo y prestigio después de realizarse en Caracas la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones (1978). Hasta 1988 las principales instituciones fueron El Nuevo Grupo y Rajatabla. En una relativa periferia capitalina surgieron Autoteatro y Theja, después fusionados bajo el último nombre, el Grupo Actoral 80, el Taller Experimental de Teatro, y en menor grado, Thespis, grupo universitario de rápida consolidación profesional; en Maracaibo la Sociedad Dramática y en Barcelona el Teatro Estable, cuyo director (Kiddio España) había creado en 1976 el Festival de Teatro de Oriente, consolidado como el festival del teatro venezolano.

Dos decisiones significativas tomó el Estado. La primera, la creación del subsistema de educación en las artes escénicas dentro de la educación formal del Ministerio de Educación (1981). Para ello creó también la Escuela Nacional de Teatro César Rengifo. El diseño aspiraba formar un profesional de mayor nivel artístico y técnico en las áreas de actuación, técnica y animación teatral. En la práctica el proyecto no tuvo éxito, porque no fue instrumentado en toda su complejidad. Desde 1989 se comenzó a trabajar en su modificación y sustitución, y el resultado en 1991 fue el Instituto Universitario de Teatro. El síntoma más evidente de su fracaso fue que las principales agrupaciones teatrales (incluso la Compañía Nacional) mantuvieron proyectos propios para formar a sus nuevos integrantes. En poco tiempo la Escuela Nacional de Teatro constituyó algo marginal. También actuó en su contra sin proponérselo, en vista de la pretensión superior de los estudios del proyecto gubernamental, la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

La segunda iniciativa importante fue La Compañía Nacional de Teatro en 1984, con Isaac Chocrón como director fundador. En su aspecto institucional tuvo dos logros importantes; supo captar un público numeroso y fiel, con cifras envidiables para grupos con tradición; su director, además, logró captar aportes económicos sustanciales de importantes empresas, en particular financieras, con lo que se ampliaron las fuentes de financiamiento para el teatro. En los primeros años ensayó un repertorio con proyección artística con el que conquistó el público de la zona centro-oeste de Caracas, pero no fue capaz de consolidar una alternativa artística ante las demás agrupaciones del

país; su rotundo éxito de público la impulsó sólo a conservarlo y aumentarlo, aún al precio de espectáculos más de una vez tildados de populistas.

En 1989 bajo una nueva administración social-demócrata el Estado empezó a ejectuar un amplio e intenso programa con abundantes recursos económicos. Esta iniciativa tardía ha conllevado la estatización de buena parte del teatro venezolano (han sido creadas las Compañías Regionales, aún en ciudades con grupos consolidados y con tradición) y la concentración de recursos económicos y políticos en algunos grupos como la Fundación Rajatabla, cuyo campo de influencia abarca el Teatro Nacional Juvenil (con varios núcleos repartidos por el país), el Centro de Directores para el Nuevo teatro, los festivales internacionales, el "Periódico del Teatro" y el Teatro Nacional de Repertorio. El cambio ha sido trascendental porque el teatro venezolano ha visto satisfechas muchas aspiraciones, en especial la profesionalización, y se ha establecido una nueva generación.

A mediados de los ochenta no se observaba la presencia de nuevos dramaturgos, a pesar de que en 1984 comenzó la promoción del nuevo teatro y de nuevos directores con los proyectos de Carlos Giménez y Rajatabla. Los textos importantes de la década fueron la ratificación de autores consagrados o de nuevos pertenecientes a su generación. Tal es el caso de Ugo Ulive, el primer autor escénico venezolano gracias al lenguaje escénico y a las implicaciones culturales de sus últimas puestas en escena, quien en 1981 estrenó su primera obra, *Prueba de fuego*, sobre el tránsito de la derrota de la guerrilla venezolana en los sesenta, y en 1985 *Reynaldo*, sobre el desarraigo del intelectual y del creador a partir de la vida del músico venezolano Reynaldo Hahn, quien fuera director de la Opera de París. Ibsen Martínez intentó una alternativa con *Humboldt y Bonpland taxidermistas* (1981), *La hora Texaco* (1983) y *LSD* (1984). Pero son José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón quienes de nuevo se imponen; Chocrón con *Simón* (1983), a partir del encuentro de Simón Bolívar con su maestro Simón Rodríguez en París y Roma para retomar uno de sus temas preferidos, el de la amistad, y con *Clipper* (1987), obra de recuerdos y memorias personales sobre miembros muertos de su familia; Cabrujas con *El americano ilustrado* (1988), alrededor de la figura de Guzmán Blanco, presidente del siglo pasado. De la mano de Rajatabla el escritor español José Antonio Rial estrenó *La muerte de García Lorca y Bolívar* en 1982 y *Cipango* en 1989. La militancia republicana de este autor se puso en evidencia en la obra sobre Lorca; en las otras dos, la historia fue pretexto para algunas reflexiones sobre el poder, la libertad y la gesta épica, en una visión grotesca de la quimera española sobre Cipango.

La dramaturgia venezolana de los ochenta es una dramaturgia madura, en la que los autores se revisan en vez de avanzar. Da la impresión de que

lo primordial fue reafirmar posturas, no innovar. Chocrón logró una escritura diáfana y armónica con *Clipper*. Cabrujas, por su lado, consolidó su galería de personajes ya clásica en el teatro venezolano, esta vez a través de dos hermanos que funcionan como las dos caras de una misma moneda, la misma de Amadeo Mier y Cosme Paraima (*Acto Cultural*, 1976) y de Pío Miranda (*El día que me quieras*, 1989).

Miembros de Theja propusieron algunos textos alternativos. Sin embargo este grupo, que se constituyó rápidamente en una de las más interesantes alternativas de la escena venezolana, no logró obras relevantes. Después de experimentos como *Salomé* (1982), a partir de la obra de Oscar Wilde, y de *13 insomnios* (1982), su director José Simón Escalona estrenó *Jav y Jos* (1986) y *Padre e hijo* (1987), Xiomara Moreno *Perlita blanca con sortija de señorita* (1988) y *Geranio* (1989) y Javier Vidal *Su novela romántica del aire* (1989) y *La hora del lobo* (1990), espectáculo post-moderno a partir de Ingmar Bergman.

### III

En 1985 se da un cambio importante en la puesta en escena venezolana. Hasta ese año la atención la concentraron Rajatabla y Carlos Giménez, que habían consolidado el marco institucional más poderoso del teatro venezolano basado en el Ateneo de Caracas y el Diario *El Nacional*, ambos dirigidos por miembros de una misma familia. Theja intentaba un espectáculo irreverente, más como testimonio personal de sus integrantes que como innovación estética. La sociedad Dramática de Maracaibo con *Traje de etiqueta* (1983) había abierto una nueva perspectiva. El Nuevo Grupo continuaba su línea profesional tradicional, respaldada por una élite de dramaturgos, directores, actores y técnicos, muy importante por la promoción que dio al teatro venezolano en todas direcciones.

El cambio en la puesta en escena está estrechamente vinculado a El Nuevo Grupo y a Rajatabla. La primera produjo en 1985 *Beckett hoy*, un espectáculo de Ugo Ulive que fue una ruptura radical en contra de la práctica mimética característica de los directores venezolanos. Ulive se impuso como un brillante autor escénico al ir más allá de los textos seleccionados (*Not I*, *Ohio Impromptu* y *Rockaby*). Después Ulive creó, con la producción de la Asociación Cultural Humboldt, *La máquina Hamlet* de Heiner Müller (1987) y *La muerte de Empédocles* (1988), a partir de textos de Hölderlin. Es un tríptico con el que el director innovó la puesta en escena con un lenguaje escénico propio e independiente de las relaciones tradicionales con los textos. Esos autores, negados a complacer al espectador, sirvieron para crear una

teatralidad irrepetible que exigió un cambio de actitud e ideología. Hizo de la escena un lugar donde el director puede realizar un proyecto de creación artística personal. La idea rectora en el tríptico fue una visión sobre la situación del intelectual y del creador en el mundo. La idea la había presentado en su *Prueba de fuego*, donde uno de los personajes es un intelectual de izquierda en trance de desencantarse de su compromiso. En 1986 Ulive estrenó el mismo día dos montajes diferentes de *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas con La Compañía Nacional, que ha sido el más audaz tratamiento dado al texto de un autor venezolano al revelar la pluralidad escénica que pueden adoptar las imágenes de una pieza.

Después de las obras de José Antonio Rial, Carlos Giménez había tenido un fracaso con *La Gaviota* de Anton Chejov con la que inauguró la nueva sala del Ateneo de Caracas (1983). En 1985 con Rajatabla estrenó *El alma buena de Secham* de Bertolt Brecht y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. En ambos reafirmó lo que se ha dado en llamar "estilo Rajatabla": fueron espectáculos avasallantes, con marcada independencia de los núcleos dramáticos de los textos. Las puestas en escena provocaron agrias polémicas sobre la capacidad de Giménez para interpretar el universo dramático de ambos autores. Aunque las ideas subyacentes en los sistemas de relaciones escénicas no presentaban novedad, impresionaron las ostentaciones visuales de los espectáculos y la vehemencia retórica de gestos y palabras actorales. Si con Brecht le fue reclamado el paisaje pintoresco del montaje, gracias al cual hizo del mundo de Shen-te una *chinoiserie*, en Calderón anuló las oposiciones de los lugares de la acción, con lo que redujo la significación visual del conflicto.

#### IV

A partir de 1984 se da la consolidación hegemónica de algunas instituciones, que se aceleró después de la desaparición de El Nuevo Grupo en 1988. Esta institución, cuyo proyecto artístico era ecléctico, ofrecía la más variada diversidad de opciones teatrales. Al desaparecer por razones económicas el panorama se redujo drásticamente, poniendo en peligro la carrera de importantes directores que le eran emblemáticos. Carlos Giménez/Rajatabla crearon el Taller Nacional de Teatro y en 1986 el Centro de Directores para el Nuevo teatro. Para cerrar la década y prepararse para la siguiente, en 1990 surgió el Teatro Nacional Juvenil presidido por Giménez y financiado por el Estado y en el que encuentran cabida buena parte de quienes se iniciaron en los proyectos anteriores. Estos habían surgido con el propósito de promover una nueva generación, que sin duda ha modificado el

panorama de las instituciones teatrales; sin embargo, aún sus dramaturgos y realizadores no se han consolidado como para que pueda hablarse de un nuevo teatro en lo estético y teatral.

La ampliación de los proyectos de la Fundación Rajatabla solidificó su marco institucional tradicional. Los primeros resultados fueron dos festivales de directores para el nuevo teatro (1986 y 1988). Con motivo del último Giménez consideró que el proyecto daría resultados en cuatro o cinco años más. El Teatro Nacional Juvenil se benefició de inmediato con un grupo de realizadores que se había formado en los proyectos anteriores. Con sus producciones se realizó otro festival en la misma perspectiva. De tal manera que en un gran porcentaje, al finalizar la década el panorama teatral venezolano estaba dominado por Rajatabla, Giménez y sus proyectos.

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. Pero al iniciarse 1991 el panorama resultaba incierto, porque las asignaciones de recursos en proyectos privilegiados ponían en peligro la carrera de directores y grupos independientes. La nueva década se anuncia como los años del teatro oficial, con compañías y sistemas teatrales promovidos y conducidos bajo la orientación del Estado (se aspira crear compañías regionales en los veinte estados del país) y de las grandes concentraciones institucionales liderizadas por Rajatabla y la Compañía Nacional de Teatro.

Se veía venir con el cierre de las dos salas de El Nuevo Grupo, una de ellas asignada a Theja y la otra desmantelada. Desde 1988 el circuito de salas privilegiadas se ha concentrado en el complejo cultural integrado por el Ateneo de Caracas y Rajatabla, que suman cuatro salas y espacios para teatro al lado del Teatro Teresa Careño. Cuando los directores independientes tienen posibilidades financieras para producir un espectáculo, acuden a esas salas que garantizan público y adecuada promoción. Es decir, la década de los ochenta trajo una nueva generación y una marcada tendencia hacia la concentración institucional.

*Universidad Central de Venezuela*