

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 35 Número 35, 2022

Article 2

2022

Panorama del teatro de los ochenta y noventa (siglo XX) en Venezuela: la experiencia del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (C.D.N.T)

José Ontiveros

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), joseleonardo.ontiveros@unir.net

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Ontiveros, José (2022) "Panorama del teatro de los ochenta y noventa (siglo XX) en Venezuela: la experiencia del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (C.D.N.T)," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 35, Article 2.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol35/iss1/2>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Panorama del teatro de los ochenta y noventa (siglo XX) en Venezuela: la experiencia del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (C.D.N.T)

José Leonardo Ontiveros G.

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

e-mail: joseleonardo.ontiveros@unir.net

Resumen:

En este trabajo discutiremos acerca del teatro venezolano de los años ochenta y noventa del siglo XX y daremos cuenta del contexto histórico y político en que surge. Analizaremos de manera específica la experiencia del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), plataforma artística creada por Carlos Jiménez para impulsar a la nueva generación de dramaturgos y directores venezolanos

Abstract:

In this paper we will discuss the Venezuelan theater of the 1980s and 1990s and give an account of the historical and political context in which it emerged. We will specifically analyze the experience of the Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), an artistic platform created by Carlos Jiménez to promote the new generation of Venezuelan playwrights and directors.

Palabras clave

Teatro, Venezuela, CDNT, Rajatabla, grupos.

Key words

Theatre, Venezuelan, Rajatabla, groups.

1. Introducción

Hace ya más de veinte años una generación de jóvenes entusiastas tomaron la decisión de hacer teatro. Llenos de expectativas emprendieron la dura tarea de hacer una carrera en el arte de la carátula. No era fácil, y nunca lo fue antes, abrirse camino y obtener reconocimiento material y artístico en esta dura profesión. Aun así, continuaron preparándose en las distintas escuelas, institutos, centros, talleres y laboratorios teatrales que tenían a su disposición a finales de los años ochenta y principios de los noventa.

Existía una extensa gama de escuelas de formación teatral, cada una de ellas con sus propios métodos de enseñanza (staliniana, grotowskiana, brechtiana, meyerholdiana, etc.). Se vivía en un ambiente constante de fiesta y borrachera artística. El teatro estaba más vivo que nunca, la cartelera teatral ofertaba una intensa y variada gama de espectáculos teatrales al gusto de cada espectador. Los

festivales internacionales y nacionales que se presentaban en la capital y en las regiones, ayudaron a fomentar y a generar ese ambiente teatral propio de las grandes ciudades europeas que han apostado por el teatro y las artes en general. Los nuevos grupos coexistían con los grupos consagrados de los sesenta, setenta y ochenta; los autores canónicos y los dramaturgos noveles intercambiaban sus experiencias en los simposios y congresos teatrales que tomaron lugar en esos años.

Nos interesa esta etapa del teatro por varias razones, una de ellas es sin duda, porque vivimos plenamente todos los cambios y transformaciones que tuvieron lugar en el seno del teatro venezolano en dicho período. Aunque no fuimos integrantes del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), sí podemos decir que conocimos muy bien su proceso de creación. Participamos como espectadores en casi todos sus montajes, mantuvimos relaciones interpersonales con muchos del personal artístico de este grupo, en fin; estuvimos muy cerca de ellos. En ese momento formábamos parte de la Compañía Nacional de Teatro, grupo teatral que albergaba un elenco fijo y donde supuestamente se tenía un poco de “estabilidad laboral”, muy pronto todo cambió: el CDNT y el Taller Nacional Juvenil de Teatro (TNJV) gozaban de elencos estables en donde todos queríamos trabajar, mientras que la Compañía Nacional, por problemas de presupuesto, decidió adoptar la figura del contrato por obra determinada. Este elemento de la estabilidad laboral en el sector teatral es de capital importancia para entender el período. La profesionalización del teatro, *desiderátum* de los promotores teatrales de los noventa, fue un objetivo que no se alcanzó plenamente. Este tema todavía está en la agenda de los teatristas; tres décadas después se sigue clamando para que se logre consolidar una política seria y coherente para que el artista y trabajador cultural pueda vivir dignamente de su oficio.

Este trabajo está motivado también por rescatar esa idea de la profesionalización del oficio alcanzada en aquellos años. Carlos Giménez, director del Grupo Rajatabla, vislumbró este problema del artista “indigente” y lo abordó en su tiempo, sin embargo; a raíz de su prematura muerte se vino abajo todo lo construido por él en materia de reivindicaciones laborales. Uno de nuestros objetivos es también hacer un paralelismo entre el teatro institucional de los noventa y el actual. Los organismos encargados de la cultura en el país deberían replicar algunos puntos y mejorar otros de dicho modelo. El teatro venezolano sería una referencia mundial si se hubiesen mantenido muchas de las políticas teatrales impulsadas por el ministro de Cultura de ese momento José Antonio Abreu y Carlos Giménez. Queremos dejar muy claro que lo que nos interesa específicamente resaltar de esta época es el proceso teatral vivido por el Centro de Directores para el Nuevo Teatro. Han pasado muchos años de la eclosión de este movimiento y nos parece importante hacer un balance de sus logros y sus aportes. Este terreno ha sido poco abonado y no hay líneas de investigación sistemáticas que den cuenta de la

obra de alguno de sus autores (Elio Palencia, Marcos Purroy, César Rojas, entre otros), o de los directores que de allí emergieron.

Los especialistas en investigación teatral se han dedicado, preferiblemente, al estudio de los creadores canónicos (Chocrón, Chalbaud, Cabrujas, Santana) pertenecientes a los años sesenta, setenta y ochenta, dejando al margen a los dramaturgos del CDNT o del “nuevo teatro”. Estos períodos anteriores ya han sido abordados por varios investigadores (Azparren (1997), Chesney (2000), Barrios (1997) y se han materializado en distintos libros, trabajos de ascenso y revistas especializadas. Es muy importante para esta investigación dejar asentado algunos antecedentes que, sobre nuestro objeto de estudio, se han encontrado. Nos referimos a algunas reseñas cortas de investigación, realizadas por el crítico y profesor Leonardo Azparren (1997) y que han sido ya publicadas. En sus escritos hay algo que nos llama la atención: su valoración sobre el CDNT no ha sido positiva. Azparren afirma que los dramaturgos y los directores del CDNT no pudieron crear un imaginario y una estética teatral propia capaz de hacer avanzar al teatro venezolano. Privó, según él, mucho más el ímpetu, la fuerza y el énfasis generacional que la formulación de propuestas de nuevos lenguajes escénicos que lograran deslindarse, tanto de las estrategias artísticas del pasado, como de la marcada estética de Giménez; escuela de las que ellos eran, por razones obvias, subsidiarios. Observemos de qué forma valora la creación de dicho centro:

En tanto, el TNT y el CDNT estaban concebidos con propósitos formativos, se puso en evidencia la ausencia tutorial, por encima de los destellos de talento y de los empaques de producción. En todo caso, el CDNT no daba aún los resultados deseados; por eso Carlos Giménez declaró: «El proyecto del CDNT dará sus frutos dentro de cuatro o cinco años», es decir, en 1988 consideraba necesaria una década para que fuese posible un nuevo teatro a partir de la decisión tomada en 1984 (Azparren, 1997: 194).

Según se colige, estos creadores no pudieron elaborar autónomas puestas en escena que dieran cuenta de las realidades del país. No crearon un discurso dramático original, en donde pudieran transponer sus visiones del mundo sobre los cambios sociales, económicos y políticos del momento, es decir; no elaboraron nuevos universos imaginarios que pudieran simbolizar los mitos colectivos de la sociedad y de las creencias de los grupos sociales del momento, objetivo éste fundamental de la práctica teatral entendida como un sistema (Azparren, 2002):

El CDNT hizo ensayos ocasionales sobre el lenguaje escénico con una estética y una ética amoldadas y convalidadas por el estatus cultural. No ensayó experiencias vinculadas, por ejemplo, con la antropología teatral o las innovaciones posmodernas, salvo en forma muy esporádica y reciente. El desenfado verbal y las imágenes provocadas y desinhibidas [...] no han logrado constituirse en un lenguaje nuevo [...] Su concepto de la puesta en escena puede definirse como hedonista y sensorial, con una marcada

tendencia a usar la escena como lenguaje convalidador [...] la base estético-ideológica del experimentalismo ha perdurado bajo la forma de la ostentación lujosa y del diseño industrial dados a la puesta en escena con miras a mercados internacionales. [...] La temática de los principales textos del nuevo teatro reiteró asuntos y formas estilísticas trajinadas por el teatro venezolano; por ejemplo, la imagería escénica de la marginalidad y la retoma de conflictos morales íntimos. Como el de la homosexualidad (Elio Palencia y Johnny Gavloski). Su discurso dramático se ubicó en los terrenos del mundo urbano; sin embargo, fue aquí donde el nuevo teatro, por lo menos el promovido por las instituciones hegemónicas (Consejo Nacional de la Cultura, Rajatabla Y Ateneo de Caracas) y por la gran prensa (*EL Nacional*), reveló los límites de su creatividad (Azparren, 2006: 125-126)

No hubo, a su juicio, el surgimiento de nuevos paradigmas escénicos que pudieran contrastarse o equipararse con los autores precedentes como Chalbaud, Cabrujas y Chocrón, dramaturgos y directores que, por el contrario, sí lograron construir discursos dramáticos originales acordes con las nuevas prácticas sociopolíticas de su momento histórico. El discurso de los dramaturgos del CDNT fue catalogado de “dramaturgia residual” y sus directores sólo «reiteraron un modelo consagrado por Rajatabla: la tramoya barroca y las imágenes escénicas rebuscadas que intentan ser grotescas y subversivas» (Azparren, 2006:127). Otro antecedente que nos parece importante resaltar es el estudio realizado por el Profesor Luis Chesney, quien ha incluido una sucinta reseña sobre el CDNT en su publicación titulada: *Teatro en América latina Siglo XX*. Esta viene incardinada dentro en un panorámico capítulo llamado: “La novísima generación de los noventa” Observemos lo que ha reseñado en relación con este período:

Durante esta década [de los noventa] ya percibe en el país una fuerte crisis económica que afecta a todas las áreas de la vida; los cambios que van ocurriendo sólo logran aminorar levemente esta situación y su repercusión en el teatro es muy visible. En términos generales surge un grupo de autores independientes [...] y otro muy particular alrededor del grupo Rajatabla y a su director Giménez, como fue el Centro de directores para el Nuevo Teatro (CDNT) (Chesney, 2007:171).

Debemos hacer la salvedad, que el profesor Chesney se estaría refiriendo específicamente al teatro posterior a la muerte de Giménez y la eventual caída Carlos Andrés Pérez. Esto trae como consecuencia que se diluya todo lo que el teatro había ganado. Es por ello que hace alusión a la aparición de nuevos dramaturgos en medio de la crisis política y económica del año 93. Sin embargo, estos autores ya venían mostrando sus obras desde 1986 y degustando de las mieles de la subvención por parte del estado. Publicadas en revistas especializadas de teatro hemos encontrado otros artículos que intentan ofrecer una vista panorámica del teatro de los años noventa. José Eloy Gutiérrez (2010) en su trabajo publicado

en la Revista del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), realiza una descripción del proceso teatral de los noventa y desliza la tesis de que este tipo de teatro abrevó de las fuentes del movimiento postmodernista:

Por su parte, el teatro [de los noventa en Caracas], se presentó diverso, indefinible y ecléctico. Estos rangos que se le atribuyen al teatro venezolano de finales de siglo (texto y puesta en escena) no son más que el resultado de la confluencia de varios procesos socioculturales: el proceso propio venezolano, el del mundo occidental, y el mundial. El mundo de hoy es el del fin de las ideologías, de los diversos caminos para explicar un fenómeno, del conocimiento con fecha de vencimiento, etc. (pág. 203).

Por su parte Carmen Márquez Montes (2005), apostilla lo siguiente sobre este período:

También se comienza en 1990 con una política de descentralización que conllevó a la creación de las Compañías Regionales de Teatro, todas ellas participaron en el Festival Nacional de Teatro realizado en Caracas en 1993. [...] 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, sus obras acaparan los premios, son publicadas y llevadas a escena de forma sistemática (pág. 357).

Este balance lo realiza la investigadora apoyándose en las fuentes que sobre el período ha estudiado L. Azparren (1996). Al final de su artículo, Márquez Montes concluye que

esta década se caracteriza por un apoyo incondicional a los jóvenes autores y directores, encumbrándolos como los regeneradores de la escena nacional. A pesar de ello el teatro venezolano sufrió un gran retroceso en la década del noventa que es la que continúa en este nuevo siglo, las programaciones teatrales son ahora bastante restringidas y los montajes se mantienen poco tiempo en cartel. Algunos de los jóvenes autores, representantes del nuevo teatro venezolano son Gustavo Ott, Xiomara Moreno, Elio Falencia (sic), Carlota Martínez, Romano Rodríguez, César Rojas, Carmen Rondón, Toti Vollmer, etc. Quienes aún están buscando su expresión creativa, cuyo discurso se confronta con la ciudad moderna, ya sea por la vía de la memoria, la violencia, el humor o la protesta (*Ibidem.*, p. 358).

2. El nuevo teatro institucional de los noventa

El teatro de finales de los ochenta y principios de los noventa en Venezuela se inscribe dentro de un contexto político y social muy distinto a los otros períodos teatrales anteriores. Jaime Lusinchi y Carlos Andrés Pérez asumen la jefatura del país entre 1983 y 1993. Ya el teatro venía gozando de moderados presupuestos desde la época de Jaime Lusinchi. Estas políticas culturales tuvieron continuidad y

se mejoraron en el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (1988-1993). Su ministro de la cultura era José Antonio Abreu, creador del programa de Orquestas Juveniles, artista dedicado a enaltecer la cultura venezolana y pieza imprescindible para lograr la consecución de objetivos planteados por el sector teatral de los noventa. Su discurso, en 1990, con motivo a la inauguración de la sede del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (TNJV), en Parque Central, revela claramente lo consustanciado que estaba el Estado y, el mismo ministro, con la idea de promover y estimular al joven teatro:

El Teatro Nacional Juvenil de Venezuela irrumpe en la escena artística con el vigor y la pasión que sólo puede desplegar la juventud [...] La hora presente confirma que arte, espíritu, sensibilidad, nostalgia de belleza, constituyen la más auténtica expresión de las juventudes [...] En el universo latinoamericano hacer teatro joven, no es otra cosa que crear, registrar, inventar, adueñarse, forjar una visión para los demás, para que vean a través [...] Ahora bien toca al joven artista, al joven teatrista, al joven creador de superior pensamiento conformar la entidad cultural del continente; y corresponde a los estados, tal como ejemplarmente está ocurriendo aquí, propiciar e incentivar por todos los medios que tenga a su alcance (Abreu, 1990: 8).

Un año más tarde, en 1991, se vieron materializados muchos de los proyectos dirigidos a fortalecer el medio teatral. El Periódico del Teatro reseñaba en su editorial que 1991 iba a ser “clave para el desarrollo cultural, ya que aún en tiempo de crisis se habían aprobado, por parte del Congreso de la República, una cifra cercana a los tres mil 414 millones de bolívares, el más elevado presupuesto de ingresos y gastos para el CONAC en toda su historia” (Periódico del Teatro, 1991:2). Nunca la cultura y el teatro habían gozado de un presupuesto tan holgado y de un ministro de la Cultura tan diligente y sensible del hecho artístico. Durante la gestión del Carlos Andrés Pérez el presupuesto¹ para el sector cultural fue elevado de 0.19% 0.60%, todavía no se alcanzaba la cifra recomendada por la UNESCO, sin embargo; era una suma cuantiosa si la comparamos con los exiguos presupuestos anteriores y posteriores. El teatro como bien cultural patrocinado por el estado se encontraba en su mejor forma. Inclusive, antes de Pérez, en el gobierno de Jaime Lusinchi se crearon instituciones importantes. Es en este período, aproximadamente entre 1985 y 1986, cuando en el teatro venezolano comienza a surgir lo que se ha denominado como la “generación de relevo”. Este nuevo

¹ En 1990 el presupuesto nacional fue de 577.056,10 millones de bs y el presupuesto para el CONAC fue de 1.004,30 (0,19%), en 1991, el presupuesto nacional fue de 801.257,10 bs para del CONAC 2.808,50 (0,35%), en 1992 fue 1002.246,70 y para el CONAC 4.094,40 (0,41%); en 1993 1.100.465,80 y para el CONAC 6.565,71 (0,60) (Cárdenas Guzmán, la Inversión Cultural en Venezuela), <http://www.slideshare.net/Innovarium/carlos-guzmn-crdenas-estudio-la-inversin-cultural-venezuela-para-el-ejercicio-fiscal-2001>

contingente de artistas se encontraba en estado embrionario a mediados y fines de los ochenta, luego se van a constituir como la nueva élite artística que hará eclosión en los albores de los años noventa. Nuevas instituciones surgen, a saber; el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), el Taller Nacional Teatro (TNT), el Teatro Infantil Nacional (TIN), el Taller Nacional Juvenil Venezolano (TNJV), sobre este último grupo se generaron noticias en primera plana en donde se trataba de justificar su pertinencia y presencia en los nuevos tiempos que corrían:

Es joven y nuevo, nuevo porque asume la hora del presente, sin negar las acciones del pasado que hicieron el teatro venezolano. Joven porque busca, como la vida, una constante recuperación de fuerza y experiencias que enriquezcan los logros ya obtenidos. Nuevo, porque sólo se hereda a sí mismo, porque siempre vuelve a levantarse, porque cada experiencia es única e irreplicable (Arredondo Olivo, 1990: 5)

Efectivamente, el teatro fue difundido y promovido por los jóvenes, por una generación de nuevos talentos que encontraron su oportunidad de manifestarse y de mostrar sus proyectos artísticos. El presupuesto era generoso, había dinero y, sobre todo, mucha voluntad y motivación. Se conjugaron esos elementos y nació el “Nuevo Teatro”. Estas iniciativas fueron fuertemente respaldadas y reseñadas por el Periódico del Teatro, plataforma comunicacional creada *ad hoc* para promocionar a este movimiento (Azparren, 1997). “La juventud Sube el Telón”, “El teatro de Relevó asume su Reto del Presente”, Hacia la Profesionalización, “La Joven Puesta en Escena Marca Pauta”, “El TNJV irrumpe en la Escena con el Vigor y la Pasión de la Juventud”, y otros etc. Estos fueron algunos de los grandes titulares del Periódico del Teatro entre 1990 y 1991. Parecía que el teatro se había anquilosado y estancado en el tiempo y era necesario que resurgiera en manos de los jóvenes creadores. «La juventud no tiene otro derecho que el riesgo, la búsqueda, la constancia y el esfuerzo compartido. Nada distingue a un joven tanto como el saber reconocer la guía del maestro, el luminoso esfuerzo de los que construyeron su propio hallazgo» (Giménez, 1990:10). Estas palabras fueron expresadas por uno de los pilares fundamentales de este cambio en las correlaciones de poder institucional: Carlos Giménez. Su grupo Rajatabla era ya, desde los años setenta, una institución estable y reconocida dentro y fuera de nuestras fronteras. Giménez, con una gran intuición, se dio a la tarea de formar a los futuros creadores que más tarde se convertirían en los principales hacedores del teatro caraqueño y nacional. Tuvo a su favor dos aspectos que quizá nunca otro gerente o promotor teatral gozó: mucho dinero y poder político. Poseía una gran ascendencia sobre las altas esferas del poder cultural venezolano. Era considerado por el ministro Abreu como un importante creador. También su gran capacidad, qué duda cabe, para hacer *lobby* contribuyó a que todos sus proyectos fueran aprobados *in continenti*.

De esta forma, Giménez formó en torno suyo una gran plataforma teatral sin precedente alguno en el teatro venezolano. Logró su control hegemónico y se apoyó

en dos pilares que fueron fundamentales para consolidar el control total: el diario El Nacional y el Ateneo de Caracas, importantes centros fomentadores y patrocinadores del teatro y de los bienes culturales nacionales (Azparren, 1997). El Rajatabla fungió como cuartel general, de allí nacieron todas las propuestas y los proyectos de Giménez. Funda el Taller Nacional de Teatro (TNT) y el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), en 1986. Luego, inaugura el Taller Nacional Juvenil de Venezuela (TNJV) y el Sistema Nacional de Compañías Regionales de Teatro. Esta última comenzó con veintidós compañías de teatro estable en cada estado del país. Cada una de ellas gozaban de un presupuesto anual constante, este factor contribuyó a su replicación. Sobre la génesis de estos grupos Azparren apunta que:

Ambos [TNT y CDNT] surgieron con el patrocinio de la Organización de Turismo Estudiantil y Juvenil (ONTEJ) que desapareció poco después y la gobernación del Distrito Federal. [...] A partir de 1989 se crean el teatro nacional Juvenil (TNJV) el teatro Infantil Nacional (TIN), el Teatro Nacional de Repertorio, todos estos presididos por Carlos Giménez, la formación humanística de las nuevas generaciones en el marco de un proyecto ético fueron los principios rectores de las recién creadas instituciones. El grupo rajatabla fue la institución pivotal de los nuevos grupos ya que sus actores se encargaban de la formación de los actores y los directores aprendían las técnicas de puesta en escena bajo la égida de Giménez (Azparren, 1997:193).

El proyecto del Taller Nacional Juvenil (TNJV), por ejemplo, se vio materializado en 1990 con la creación de su sala-sede en la Torre de Parque Central. Azparren comentó con relación a este hecho que:

Giménez, con la aquiescencia y el beneplácito del ministro Abreu, quien imitando el éxito obtenido por el sistema nacional de orquestas juveniles, logra crear el Sistema Nacional de teatro Juvenil (TNJV), en definitiva el modelo utilizado por las orquestas fue trasladado al área teatral con el objetivo de impulsar un movimiento juvenil del teatro nacional y profesional de donde emergerían nuevas tendencias escénicas y los nuevos dramaturgos que en el futuro se erigirían como los nuevos pilares en que se sustentaría el teatro venezolano, entre sus objetivos principales están: 1.- Crear un piloto para el desarrollo integral, perfeccionamiento y profesionalismo para los nuevos valores. 2.- Nuevas opciones para la creación, promoviendo la acción colectiva para los directores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas, etc. 3.-Abrir fuentes de trabajo a los egresados de las escuelas de teatro. 4.-Formar al joven espectador en el conocimiento de los clásicos y de los nuevos autores. 5.-Consolidar una sólida estructura de producción (Azparren, 2006: 123).

Los objetivos principales de este proyecto estaban muy bien delineados. Sobre todo, el de “abrir nuevas fuentes de trabajo”. Giménez conocía y sufría los problemas de inestabilidad laboral de los artistas. No existían puestos de empleo para los egresados de las muchas escuelas de formación teatral. Aparte de las que venían funcionando a nivel técnico (la Escuela de Artes Escénicas Juana Sujo, la Escuela de Artes Escénicas César Rengifo, el Programa de Formación Teatral de la Compañía Nacional de Teatro, el Laboratorio Ana Julia Rojas, el Taller Nacional de Teatro de Rajatabla, los talleres de actuación del Taller Experimental de Teatro (TET), se crearon organismos académicos con el propósito de formar actores, directores, escenógrafos, productores, etc. que saldrían al campo laboral con el título de licenciados. Es así como nace, en 1989, el Instituto Universitario de Teatro (I.U.T), luego pasó a llamarse I.U.D.E.T y hoy Universidad de las Artes (UNEARTES). De esta institución egresaron de forma masiva muchos artistas que luego no tendrían donde trabajar. Si conseguían insertarse en algún grupo subvencionado podían, eventual y espasmódicamente, generar algunos ingresos muy modestos que no le garantizaban su supervivencia. Carlos Giménez explicó este fenómeno muy bien en su discurso inaugural del TNJV; ya era hora que la juventud tomase el testigo de relevo. Había llegado el momento de la verdadera profesionalización del teatro. El trabajador teatral ya no estaría desamparado, de ahora en adelante viviría de su oficio como cualquier otro profesional:

Recurso. Cuando el Estado venezolano aprueba la cifra récord de 750 mil millones para su presupuesto, se escuchan voces contrarias al “dispendio excesivo” de invertir ocho y doce mil bolívares mensuales en la profesionalización y perfeccionamiento de jóvenes [...] que esperan poder superar esa pesadilla que se repite a diario ¿Tú qué haces? Teatro. ¿Y en qué trabajas? Porque el teatro entre nosotros no parece haber alcanzado la categoría social de trabajo. Trabaja el que hace televisión, nunca el que se sube a un escenario. Nosotros somos en mucho culpables de ese amateurismo en el que nos confunde la sociedad, la familia, e incluso nuestros amigos. ¿Para qué tenemos escuelas de teatro sino creamos fuentes de trabajo? Debemos seguir in eternum con el concepto romántico y trasnochado de grupos sin recursos viviendo de la caridad afectiva, no de los que creen en nosotros sino de los que se compadecen por vernos “perder el tiempo”? (Giménez, 1990: 10)

Este discurso fue reseñado por el Periódico del teatro, en su N.º 1 del año 1990. Allí hace el director una serie de reflexiones en torno al oficio. Realiza una autocrítica y afirma que son los mismos artistas los culpables de proyectar esa imagen de desclasados hacia el exterior, de esa mala fama que se han granjeado los artistas del teatro y que da como resultado el ser percibido como “hippies” sin oficio ni beneficio. También da las gracias a los miembros del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) por los recursos otorgados al sector teatro y busca sensibilizar

con su discurso al Estado para que entendieran que era vital, para el desarrollo del país, invertir en la cultura ya que “sólo una sociedad culta pierde el miedo, el arte y el teatro son instrumento esencial en la invención de esa cultura” (*Ibid.*). Era evidente que la queja secular de los teatristas era, al fin, escuchada y atendida por los órganos competentes. No sólo logró Giménez que se adjudicara un presupuesto justo para los grupos nuevos y para los grupos con actividad anterior, sino también consiguió que se creara otro proyecto de alcance nacional muy importante para el avance del teatro. Esta iniciativa estuvo enmarcada dentro de las políticas descentralizadoras diseñadas por el CONAC en 1991; nos referimos al Sistema de Compañías Regionales de Teatro. La editorial del Periódico del teatro anunciaba que ese año, 1991, era “clave para el desarrollo cultural”:

Ya no queda ninguna duda sobre lo que significa la gestión administrativa del ministro de Estado para la cultura José Antonio Abreu. Orientada a profundizar más el proceso de descentralización y la integración latinoamericana [...] Este año se aplicará en su totalidad la ley de Descentralización [...] Esto implica la puesta en marcha del correspondiente sistema de escuelas y Compañías Regionales de danza, de Teatro y las Orquestas Sinfónicas. Con la creación de las Compañías Regionales se pretende evitar el éxodo de los artistas hacia Caracas (Editorial del periódico).

En efecto, se crearon las Compañías en Mérida, Lara, Sucre, Monagas y Guárico. Esta iniciativa tuvo unos objetivos bien precisos que buscaban, en primera instancia, la profesionalización del teatro en el interior del país amén de darle promoción y difusión a la cultura de la provincia que permanecía estancada por la falta de apoyo estatal. Todo el teatro estaba concentrado en Caracas y hacía falta dinamizar a estos colectivos teatrales, ofrecerles puestos de trabajo y apoyarlos oficialmente. La Dirección General Sectorial de Teatro del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), fue el organismo rector de este proyecto. Carlos Herrera apuntó sobre la gestación de las compañías regionales lo siguiente:

El hecho de crear este programa persigue entre algunos objetivos fundamentales: a.-Instituir en cada Estado su correspondiente compañía regional de teatro; b.-Ofrecer alternativas calificadas para ampliar, profundizar, obtener e intercambiar conocimiento teóricos y prácticos a los egresados de las correspondientes escuelas de teatro; c.-Formar especialistas de sólida base interrelacionar destinados a contribuir a los procesos que exigen los desarrollos cualitativos y cuantitativos regionales, interregionales y nacionales; d.-Disponer de un espacio de reflexión abierta e interdisciplinaria, de artes sobre hecho artístico a los largo de la historia del hombre, donde el trabajador teatral esté en capacidad de desarrollar seriamente sus potencialidades; e.-Propiciar un marco para favorecer el intercambio, la cooperación y la integración, a través de la producción,

creación e investigación teatral, cuyo objetivo sea el inicio de la camino de la profesionalización del trabajador teatral (Herrera: 1991: 12).

Este modelo tuvo gran aceptación entre los teatristas del momento, sin embargo, existían muchas expectativas en torno a su éxito. Las bases de su estructura ideológica- estéticas estuvieron muy bien definidas por el CONAC y sus primeras metas de abrir en algunos estados fueron cumplidas. Habría que esperar algún tiempo para conocer si sus resultados eran satisfactorios. La crítica se mostraba prudente, aunque ya se aventuraba a emitir juicios de valor:

El programa o sistema de compañías regionales de teatro inició en 1990 sus primeras pruebas en el área de la producción de un producto artístico concreto. En ese sentido, y habiendo observado una de esas experiencias, como fue la efectuada por la Compañía Regional de Lara con la producción teatral “Antígona” bajo la dirección de Rocco Mangieri, podemos señalar que existieron incoherencias de fondo respecto a la implementación del programa definido como taller montaje, el cual evidenció apresuramiento, falta de coherencia para la selección de la planta actoral e inconsistencia en la propuesta de puesta [...] Con todo debemos ser optimistas frente a este primer fruto obtenido por el sistema de compañías regionales de teatro, ya que es prematuro exigir alcances de primera línea (*Ibidem*).

Otro proyecto que nos parece importante reseñar, y que forma parte de esa revolución que se dio en el ámbito del teatro en los años noventa, fue la creación de la Compañía Nacional de Repertorio (C.N.R). María Cristina Lozada fue nombrada su directora, sin embargo, se le debe a Carlos Giménez su materialización. La necesidad de contar con un grupo de teatro que se encargará de realizar montajes de obras pertenecientes al repertorio universal del teatro aceleró su aparición. Una de las características más resaltantes fue la de no poseer elenco estable, la idea era la de agrupar todos los talentos posibles para cada proyecto artístico:

El Teatro Nacional de Repertorio se presenta como la posibilidad de un centro de alta jerarquía profesional; allí concurrirán el esfuerzo y talento de nuestros más calificados directores, actores, escenógrafos y técnicos, sin planta fija, con una dinámica de integración y renovación permanente. Títulos, programas y proyectos que por filosofía no entran en el repertorio de grupos establecidos. Incorporación de un vasto sector de nuestro teatro que está sin trabajo (Giménez, 1991:3)

Giménez fue, entonces, el pivote sobre el cual giraron todos los cambios que se dieron en el seno de la colectividad teatral de los noventa. Se convirtió en un “Rey Midas” que transformó las estructuras del teatro venezolano. Como él mismo lo explicó, lo que intentaba era construir una nueva estructura económica y social para que el profesional, junior y senior, pudiese subirse a un escenario y contar con un

sueldo estable y bien remunerado. Esta era su mayor obsesión, que los artistas se insertaran en el mercado laboral amén de fundar las bases para una nueva política teatral que él mismo llamó “independiente”. Esta idea la afirmó en un artículo suyo; allí justificó todas sus creaciones institucionales y las defendió de los denostadores de oficio:

Nada se está creando por decreto, ni desde las instancias del poder político. Al contrario, se están configurando estructuras independientes de los avatares del aparato burocrático oficial. Tanto el TNJV como el TNR (así como el CDNT) nacen como fundaciones privadas, dirigidas por los profesionales del sector, en un amplio proceso de cooperación con el Estado, con el cual la única relación de dependencia y compromiso es la seriedad y honestidad democrática que beneficie a todos por igual. No es fácil entenderlo cuando vivimos sometidos al escepticismo que nosotros mismos hemos estimulado con la indiferencia, la incapacidad de acción y la mezquindad del prejuicio como sistemático mecanismo de obstruir (*Ibid.*).

En este mismo contexto político histórico- político se inscribe y nace el CDNT. Fue creado antes, en 1986, pero alcanzó su cénit en los años posteriores. En el siguiente capítulo, discutiremos sobre sus logros y aportaciones.

3. El Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT) (1986-1994).

El C.D.N.T comenzó sus actividades en 1986 con el Primer Festival de Directores para el Nuevo Teatro, de allí emergieron directores como Daniel Uribe, Costa Palamides, César Sierra, Alejandro Reig, Marieta Perroni, Carmelo Castro y Eduardo Pardo, entre otros. El único director que todavía continúa dentro del CDNT es Daniel Uribe quien, junto con el dramaturgo Marcos Purroy, forma parte de la junta directiva actual del grupo. El centro se creó bajo la iniciativa del director del grupo Rajatabla Carlos Giménez y con la aprobación del ministro de Cultura para esa época: José Antonio Abreu. El Ateneo de Caracas y la Gobernación del Distrito Federal fueron también auspiciadores de dicho festival. Cinco fueron los directores que, por sus excelentes propuestas, se ganaron el derecho de fundar el Centro. La principal premisa de Giménez era la de establecer un centro de experimentación teatral, en donde «los creadores teatrales encontraron un camino para expresarse y desarrollar sus proposiciones estéticas, promoviendo un movimiento solidario que potenciase el respeto individual, el intercambio y el apoyo mutuo» (Comunicación personal de César Rojas, 2010)

En 1986, y luego de haberse creado el Taller Nacional de Teatro (TNT), se realizó el Primer Festival de directores para el nuevo teatro. Auspiciado personalmente por Carlos Giménez [...] Bajo el lema «de a inventar y descubrir paisajes», se presentaron obras con adaptaciones de textos de Borges, Valle Inclán, Alberti, Arrabal, Gambaro y Pirandello presentados en la escena nacional por un nuevo grupo de dramaturgos que se habían

estado preparando bajo la égida personal de Giménez. [...]. El éxito del evento avaló estas propuestas, también calificada de nuevas (Chesney, 2007: 172-173).

Efectivamente, como bien lo señala el Prof. Chesney, Giménez fue del motor principal que dinamizó la materialización de este Centro que, como bien nos lo ha señalado uno de sus fundadores, consistía en

servir de plataforma de producción para apoyar los discursos escénicos de cada uno de los que estábamos ahí, propiciar la formación y la investigación, así como generar una discusión estética y ética para el desarrollo de dichos discursos, lo cual sólo se comenzó. Desde mi punto de vista, no llegó a darse en la hondura que todos deseábamos. Entre ellos, el mismo propulsor de la idea, Carlos Giménez. Hicimos todo lo posible para encontrar el espacio para una dinámica interesante con mis contemporáneos, tanto autores como directores o investigadores, actores y demás estetas, gerentes y técnicos. Sobre todo, destacó la relación con Wilfredo Marval, Rubén Darío Gil, Marcos Purroy, César Sierra, Carmen Rondón, César Rojas, Karel Mena, Pablo García-Gámez, Daniel Uribe, Costa Palamides, Carlos Arroyo, Luis Domingo González, Carlos Herrera... los actores jóvenes Gonzalo Cubero, Maite Bolívar, Mercedes Barrios, Maritza Cabello, Indira Páez, Héctor Moreno, David Abad, Antonio Delli, Roberto Tarzieris, Beatriz Vázquez, William Cuao, Carlos Castillo... y las conversaciones con profesionales veteranos de la talla del propio Carlos Giménez, Ugo Ulive, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Armando Gotta, Alexander Milic, América Alonso, Aura Rivas, Silvia Inés Vallejo, David Blanco, Elba Escobar, Aracelys Prieto, Teresa Selma o Ada Nocetti, aledaños a los proyectos, como Jurados, Docentes o eventuales asesores. Destacó también la receptividad y el apoyo presupuestario dado desde el Ministerio de Cultura por José Antonio Abreu y, desde la empresa privada la apuesta patrocinante de Tabacalera nacional (Astor), que permitía que nuestros montajes llegaran a precios populares a la comunidad juvenil y estudiantil. Igualmente, instituciones como el CELARG (La Sala 1 fue estrenada por un montaje del CDNT), el Centro Simón Bolívar (Mi espectáculo en los antiguos apartamentos modelo de Parque Central -hoy, laboratorio Ana Julia Rojas- no hubiera sido posible sin su cooperación) y el Centro Italiano-Venezolano de Cultura (Comunicación personal de Elio Palencia, 01-10-2010).

Ciertamente, este centro vino a ser un lugar de encuentro para que los nuevos creadores materializaran sus ideas artísticas y pudieran mostrar a un público, mayoritariamente joven, sus propuestas escénicas. Luego pasó a ser una Fundación independiente con subsidio del Consejo Nacional de la Cultura (C.O.N.A.C), acto que sellaba su carácter institucional. Cabe destacar que el primer presupuesto

asignado a esta fundación rondaba los dos millones de bolívares (antiguos), luego fue aumentado en los años sucesivos a diez millones de bolívares. Antes de obtener su sede de Plaza Venezuela, el CDNT realizó, en 1987, el Festival Goldoni, este fue presentado en la casa Rómulo Gallegos y en convenio con la embajada de Italia. En ese mismo año producen un Festival de monólogos, el cual estuvo enmarcado dentro del proyecto denominado: “Primero singular”. Este experimento consistía en que cada director del CDNT asumía el compromiso de dirigir a una actriz con una gran trayectoria en el mundo del teatro; la idea principal era la de foguearse y retroalimentarse con miras a elevar su nivel de su formación. Daniel Uribe; por ejemplo, dirigió el monólogo de José G. Núñez *Bromelia madrigal*. Luego, en 1989, realizan el segundo Festival de Directores para el Nuevo Teatro². Las obras se actualizaron en más de diez salas experimentales y convencionales. A partir de allí es cuando el C.D.N.T se institucionaliza como una Fundación y adquiere carácter jurídico, quedando conformada su junta directiva de la siguiente forma: presidente: Pilar Romero, vicepresidente: Herman Lejter, Director ejecutivo: Marco Purroy, Director gerente: Daniel Uribe, Director de producción: César Rojas y Director de estudios: Rubén Darío Gil.

En 1989, realizan el espectáculo “*City tours bajo un manto de estrellas*”, esta obra, fue dirigida y escrita por Elio Palencia y se presentó en un edificio abandonado cerca del Metro Bellas Artes, actual sede del Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas. Ese mismo año, el C.D.N.T lleva a cabo una interesante experiencia en el área de la dirección. El director Daniel Uribe actualiza la obra *Fango negro* (versión libre de *Woyzeck* de George Büchner) de José Gabriel Núñez; la novedad de esta pieza radicaba en que el escenario era un autobús itinerante. En cada función el público era invitado a presenciar un crimen pasional.

El autobús fue presentado allende las fronteras en distintos festivales internacionales en Brasil, Argentina, Miami e Italia. Es la única producción perteneciente a esta etapa que forma parte del repertorio del actual C.D.N.T. Se presentó dentro de un “proyecto underground de moda de gran éxito en la ciudad [...] en una novedosa presentación que se desarrolla en el recorrido de un autobús que al parar en distintos sitios se incorporan nuevas intrigas” (*Ibidem.*, p. 174). En 1990, y producto de un convenio institucional entre el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela y el Centro de Directores para el Nuevo Teatro, nace el colectivo “URBE”,³ dirigido por Elio Palencia y Marcos Purroy. El grupo comenzó con una

² De este festival emergieron directores nuevos como Elio Palencia, Marcos Purroy, César Rojas, Rubén Darío Gil, Wilfredo Marval, Carmen Rondón e Indira Páez

³ En este proyecto se actualizaron dos obras, las cuales fueron representadas en el andén del Metro de Caracas, estación Bellas Artes: Habitación independiente para un hombre solo, de Palencia, que trata sobre la problemática de la vivienda, del sida y de la crisis existencial de los jóvenes insertos en una sociedad unidimensional y Anatomía de un Viaje, de Purroy, en la cual también se indaga sobre el tema del sida y del caos urbano.

plantilla de veinte actores y contaban con dramaturgos como Palencia y Purroy. Chesney afirma que «el CDNT y el TNJV promovieron un proyecto conjunto, URBE, con el objeto de explorar la problemática individual y social de la urbe, URBE en la práctica consistió en la producción en 1990 de dos obras de teatro: *Anatomía de un viaje de Purroy* y *Habitación independiente para un hombre solo*, de Palencia, ambas centradas en el problema del sida, que siempre fue su preocupación» (*Ibid.*, 173). *El Periódico del Teatro* reseñó, en un reportaje de 1990, los objetivos estéticos de este colectivo:

Partiendo de la necesidad de conformar un equipo de trabajo, desde el primer encuentro, pautado para el 4 de mayo de 1990, el colectivo fijó una serie de bases éticas y estéticas [...] se debatieron temas tan importantes como qué tipo de teatro se quería hacer, la importancia del público y el teatro versus los medios de comunicación [...] Esta conjunción de dos autores-directores y 20 actores, se planteó recuperar el proceso como una búsqueda integral en la cual el actor fuese el centro [...] El contenido de URBE debía ser el teatro antropológico, en cual el actor, por medio del texto crea vida sobre el escenario (Ahumada, 1990:10)

El proyecto URBE formó parte de las numerosas iniciativas creadas por Giménez para potenciar el teatro joven. A través de un espectáculo cargado de elementos intermediales como el uso de proyecciones y otros recursos escénicos, lograron captar el público de la ciudad para “conmoverlo, enseñarle su esencia sobre el escenario para colmarlo de interrogantes y recrearles esta ciudad que lo ama y los odia, que ya no lo sorprende, pero que puede sacudirlo una mañana de un febrero cualquiera” (Ahumada, 1990:10). URBE se planteó indagar en la problemática de vivir hacinados en una ciudad como Caracas, con su caos vehicular, con sus cordones marginales y su ausencia de urbanismo. Las agresiones que reciben de esta metrópolis fueron los motivos que impulsaron a estos dramaturgos para expresarse. URBE fue una estrategia escénica eficaz para vehicular dichas agresiones generadas por el entorno. En 1991, ocurre un hecho muy importante que les permite al CDNT sellar su “independencia artística”: Logran obtener una sede y se establecen en un lugar concreto. En efecto, el grupo comenzó a funcionar en una sala en la Urb. Plaza Venezuela, sede del Teatro flexible (antigua sala experimental de los años setenta). Era un edificio abandonado en el cual ya no existía movimiento teatral alguno, de hecho, en ese momento fungía como depósito de material electoral de la campaña del candidato copeyano Eduardo Fernández. Este local prácticamente fue tomado o invadido por este colectivo, siendo rebautizado luego con el nombre de “Sala María Teresa Castillo”. El terreno y el edificio eran propiedad de la “Fundación Fondo Andrés Bello” de la Universidad Central de Venezuela. Aparentemente quería construir allí un hotel,

pero los teatristas se opusieron tajantemente. Carlos Capote, productor y vocero de la institución, había dejado muy claro que no retrocederían en su decisión de recuperar ese lugar para la cultura:

No pensamos abandonar nuestro proyecto. Nuestro slogan es que teatros sí, hoteles no [...] Actualmente estamos ensayando, los cinco directores, con cinco obras, en proceso de realización, cada una de ellas con su propio elenco de actores [...] decidimos no dejar el sitio solo, ni de día ni de noche, ya que recibimos una comunicación donde nos amenazan con desalojarnos. No pensamos hacerlo. Hemos recuperado un espacio abandonado que sólo se prestaba a ser nido de vagabundos para transformarlo en beneficio de las artes escénicas (Capote: 1991:13)

“La apertura de [la sala María Teresa Castillo] permitió el montaje de *Las puntas del triángulo* y la preparación de *El regreso*, de Rojas. Además, se creó a Fundación Vida por la Vida en apoyo a los enfermos de sida dentro del mismo Centro para cuyo financiamiento se hicieron espectáculos, performances, y desfiles de moda” (Chesney, 2007:174), En este espacio experimental (suerte de galpón industrial) fue el grupo realizando diversos montajes escénicos, planes de formación teatral, talleres de actuación, de dramaturgia y un sin número de actividades teatrales. Este es, entre otros, uno de los aportes más significativos del grupo: la formación del talento que en los próximos años se convertirían en muchos de los protagonistas del teatro caraqueño. Más de sesenta alumnos asistían durante toda una jornada a recibir entrenamiento en todas las disciplinas del arte escénico. Su aprendizaje no sólo consistía en las áreas que tenían que ver con la actuación, también eran entrenados para montar escenografías, cafés *concert*, exposiciones; es decir, los confrontaban con los distintos aspectos que comprenden el hecho teatral.

Un aspecto importante que debemos resaltar fue la puesta en marcha de una discoteca dentro de la misma sala. Esta iniciativa estuvo motivada por los continuos retrasos de los recursos por parte del antiguo CONAC; ellos recibían lo que se denominaba el doceavo (subsidio) siempre al final de cada de año, lo que les imposibilitaba estar al día con los gastos de producción. La discoteca se bautizó con el nombre de “El Basurero”; lugar de *rendezvous* de la juventud *underground* y de la bohemia teatral caraqueña y “antro póstumo, al estilo de gran ciudad, lugar de libre albedrío y de emociones fuertes, en donde se juntaron jóvenes bien, marginales, estrellas de televisión y matones armados de barrio” (*Ibid.*). Con el dinero que generaba el bar solventaban los pasivos laborales y financiaban los montajes teatrales. La experiencia fue muy agotadora, el trasnocho estaba a la orden del día producto de la atención del local que funcionaba hasta altas horas de la madrugada. Este espacio se constituyó como una bomba de oxígeno que le permitió al grupo sobrevivir por cuatro años más. Las ganancias que generaba el local nocturno les permitió hacer giras internacionales en Egipto, Brasil, Alemania y New York. Algo que es preciso señalar es que en torno a este colectivo giraban

otros grupos de teatro, directores y dramaturgos noveles buscando un espacio donde expresar sus inquietudes artísticas, si hay algo que caracterizó este movimiento fue la presencia de artistas jóvenes en formación que antes no tenían una plataforma institucional que los apoyara. El balance hasta este año era positivo. El CDNT había pasado su prueba de fuego y era ya un referente importante en el nuevo teatro venezolano. Comenzaban a llegar los premios y el reconocimiento de la crítica y del público amén de sus giras al exterior. Purroy, uno de sus fundadores, daba cuenta de los logros hasta ese momento obtenidos:

El CDNT ha aglutinado a más de 500 noveles artistas de diferentes áreas: dirección, dramaturgia, actuación, iluminación, artes plásticas, vestuario, escenografía, etc. Ha producido más de 60 espectáculos, merecido premios en diversas disciplinas (Juana Sujo, Critven, M.A Etedgui), lo que es más importante: ha construido un público que sigue con cuidado todas las actividades que éste realiza desde su creación [...] han desfilado directores y en muchos casos también como dramaturgos: Daniel Uribe, Marietta Perroni, Eduardo Pardo, Sebino Salvato, Inés Muñoz Aguirre, José Antonio Pinto, José León, César Rojas, Elio Palencia [...], logrando así la sensibilización de los sectores oficiales de la cultura [...] Nuestra participación en los festivales internacionales de Caracas, Córdoba, Manizales, Montalcino; el intercambio pedagógico con la URSS a donde han viajado tres de nuestros directores más tres invitados de otras instituciones: las beca para Italia y España; publicaciones con el tomo I y la preparación del II y III, etcétera (Purroy, 1991: 5).

Otro de los proyectos que impulsó a estos nuevos creadores fue una actividad llamada: “*Performance Caracas*”. Este proyecto fue patrocinado por la Gobernación de Caracas y estuvo enmarcado dentro del programa “Caracas te quiero”, el cual consistía en presentar espectáculos en espacios abiertos y en algunas esquinas de Caracas. Además de los dos festivales de directores, se realizaron mini-festivales donde participaban los actores de los talleres, verbigracia: “Desde la Palabra”, espectáculo que consistía en que cada director escogía a un autor de la literatura universal latinoamericana y la adaptaba al teatro. Cesar Rojas mostró su espectáculo *Pablo* basado en Neruda, Casals y Picasso. Rubén Darío Gil adaptó *Canaima* de Rómulo Gallegos; Daniel Uribe presentó *Luvina*, adaptación de un cuento de Juan Rulfo y, Purroy, presentó un espectáculo llamado *Mariposa sobre tu vientre* basado en los textos de Alejo Carpentier sobre el descubrimiento de América. En 1993, mostraron su festival “*Caracas out by Shakespeare*” en el museo de Bellas Artes. Con el lema “Shakespeare en tertulia con Venezuela”, se ofrecieron ciclos de conferencias, de cine y de performances. Entre ellos podemos destacar la presencia de algunos grupos como: Grado 38, con el montaje *En un lugar de la mancha*, dirigido por Gregorio Milano; el grupo Crepúsculo con la obra *Pasando trabajo*, dirigido por Luis Domingo García; el

taller de Formación del CDNT con el performance “A” y “B” *se conocen*, dirigido por César Rojas y los montajes propios del festival: *Macbeth la peste del insomnio*, bajo la dirección de Marcos Purroy; *Romeo y Julieta*, dirigido por Rubén Darío Gil, *Julio César, en busca de la libertad*, dirigida por Daniel Uribe y *Ricardo III en busca de la libertad*, dirigida por César Rojas.

La idea fundamental de este proyecto radicaba en explorar la realidad venezolana a través de la obra de Shakespeare. *Ricardo III*, por ejemplo; fue presentado en la popular parroquia Caricuao. Estas obras guardaban cierta homología con los problemas que sufrían los habitantes de estos barrios, los cuales se identificaron plenamente con estos textos clásicos. El CDNT se convirtió en una fuerza generadora de proyectos teatrales, de su matriz emergieron grupos y talleres de formación teatral como el TNT (Taller Nacional de Teatro) y el Taller Nacional Juvenil de Teatro de Venezuela (TNJV), algunos de los directores de muchas de las obras del TNJV pertenecían al Centro. Entre los 24 directores que conformaron el CDNT podemos nombrar a Daniel Uribe, César Sierra, Marcos Purroy, Rubén Darío Gil, Cesar Rojas, Romano Rodríguez, Costa Palamides, Elio Palencia. Entre los que se dedicaron a la dramaturgia podemos citar a César Rojas, Elio Palencia, Rubén Darío Gil, César Sierra, Marcos Purroy, Julio Cesar Alfonso, entre otros. Cada uno de estos dramaturgos contó con la plataforma institucional que le proporcionaba el CDNT para configurar sus lenguajes escénicos, unos tuvieron continuidad hasta ahora y otros se fueron rezagando y apartando de la actividad creadora. Un porcentaje muy exiguo de estos creadores lograron avanzar en sus propuestas estéticas al explorar otras alternativas dramáticas y, otros, abandonaron completamente el trabajo artístico. El CDNT estuvo funcionando por dos años en la sala María Teresa Castillo, luego de obtener un recurso de amparo lograron quedarse por cuatro años más, sin embargo, fueron desalojados de forma abrupta por parte de los dueños del local, el detonante principal de su salida del local fue el anuncio, por parte de los otros integrantes del Centro, de la apertura de un bazar navideño, este hecho alertó a la parte demandante y, en diciembre de 1994, las fuerzas públicas (Guardia Nacional) les obligó a desocupar el espacio invadido.

4. Políticas, funcionamiento y objetivos del Centro de Directores para el Nuevo Teatro.⁴

⁴ Hemos obtenido esta información acerca de las políticas, funcionamiento y objetivos del CDNT de unos de sus exdirectivos: César Rojas. El dramaturgo nos ha facilitado este manuscrito/documento. Lo hemos transcrito literalmente puesto que le damos credibilidad a dichos datos. Nos parece que se trata de un documento inédito y muy importante que nos ha permitido conocer, directamente de la fuente, cuáles fueron las políticas fundacionales y organizacionales del CDNT.

4.1 Como formador:

La formación del C.D.N.T está dirigido a sus directores y productores, quienes son atendidos bajo dos fórmulas: el adiestramiento (plan de talleres, cursos, charlas coordinadas y planificadas, para los diferentes niveles) y la investigación, la cual se fundamenta en el desarrollo o crecimiento individual (a partir de sus propias inquietudes o intereses, cada profesional se plantea sus trabajos y montajes. Los resultados sobre su experiencia e investigación, de acuerdo con lo valioso del aporte, podrán ser publicados). El proceso de formación profesional contemplado en el C.D.N.T., además de su propia población, también atiende y permanece abierta a apoyar a todo el universo teatral. En algunos casos, esta necesidad es cubierta por el personal del Centro, lo cual sirve a su vez para acumular mayor cantidad de experiencias y posibilita el intercambio y las relaciones con profesionales de la misma área del universo teatral.

a. Como productor

Se aboca a la consecución, organización y distribución de recursos e infraestructuras que apoyen y potencialicen el desarrollo de los directores, con el fin de multiplicar su acción a partir de una plataforma real de producción. Considerando al Centro como un verdadero productor se hace necesario un trabajo conjunto DIRECTOR-CENTRO-PRODUCTOR que exige el funcionamiento dinámico de este trío y permite la revisión, la dialéctica y la retroalimentación de los procesos. Los directores tienen toda la libertad y apoyo para elegir sus proyectos, proponer elencos, equipos de trabajo y montajes, partiendo del respeto permanente por el proceso creativo. Como promotor asume una labor de promoción a partir de la atención de cuatro áreas fundamentales: La divulgación, promoción y publicación de las investigaciones y proyectos elaborados en su seno. La promoción de cada uno de ellos directores y espectáculos desarrollados bajo su patrocinio. Se responsabiliza por su propia imagen como institución y de sus vías de representación (trípticos, videos, ruedas de prensa, etc. Mantiene al día su archivo, biblioteca, hemeroteca y videoteca, en relación con los proyectos que en él se desarrollan.

4.2. Como aglutinador

Se encarga de reunir a los directores jóvenes del país para formar un grupo con fuerza y espacio definido dentro de la cultura nacional Este intercambio de opiniones entre los creadores de los tres niveles estructurados dentro del Centro, les permitirá promover su crecimiento debido al intercambio de inquietudes, experiencias y dudas, y los puede llevar, incluso, a la formación de sus propios grupos. Igualmente, esta asociación de talentos mantendrá el Centro como institución líder, proyectándose su imagen a nivel nacional e internacional.

4.3. Obras actualizadas por el CDNT de 1986 a 1994⁵

1986		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Comala	Juan Rulfo	Daniel Uribe
Vanalisis	Alberto Ferraras	Marietta Perroni
Cosas de niñas	Eduardo Pardo	Eduardo Pardo
La vida que te di	Luigi Pirandello	Sebino Salvato
El adefesio	Rafael Alberti	Inés Muñoz Aguirre
La plaza de otoño	José Antonio Pinto	José Antonio Pinto
Guárdese bien cerrado	Megan Terry	José León
Las visiones de Dorian	Carmelo Castro	Daniel Uribe
Sobrevivencia	M. Sánchez	Dagoberto González
El desatino	Griselda Gamberro	Costa Palamides
Woyzeck	Georg Buchner	Alejandro Reig
Samba pa' ti	Jorge Díaz	Jorge Díaz
Una variación de amor	Textos de Gabriel García Márquez	Freddy Mota
Sacrilegio	R. Valle Inclán	César Sierra
Federico en la noche	Textos de Federico García Lorca	Hernan Marcano

1987		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Penélope	José Gabriel Núñez	Daniel Uribe
Concierto de las incertidumbres	William Shakespeare	José León
Juan telón	Eduardo Pardo	Eduardo Pardo
Mujeres dulces y amargas	Oscar Garaycochea	Marietta Perroni
Sonata de Claro de luna	Yannis Ritzos	Costa Palamides
Bromelia madrigal	José Gabriel Núñez	Daniel Uribe
Abrapalabra	Luis Brito García	Inés Muñoz Aguirre
Las troyanas	Eurípides	Sebino Salbato
Los dos gemelos venecianos	Carlo Goldoni	Sebino Salbato
El Abanico	Carlo Goldoni	Carmelo Castro
Los Enamorados	Carlo Goldoni	José Antonio

⁵ Información obtenida de la página web del Centro: <http://www.centrodedirectores.com/producciones/producciones.php>. Este cuadro ha sido ampliado y actualizado por nosotros utilizando la siguiente fuente: Leandro, Carolina y Lisna, Marcó (1998). *Compilación de teatro en Caracas (1984-1993). Un acercamiento al vestuario teatral*. Tesis de grado de la Escuela Artes. UCV. Tomo I

1988		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Príncipe de medianoche	Marcos Purroy	Inés Muñoz Aguirre

1989		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
El desertor	Marcos Purroy	Marcos Purroy
Los alfareros	César Rojas	César Rojas
La dama del sol	Rubén Darío Gil	Rubén Darío Gil
City tours	Elio Palencia	Elio Palencia
La casa de Bernalda Alba	Federico García Lorca	Federico Espina
Batiburrillo	Romer Urdaneta	Romer Urdaneta
El obsceno pájaro de la noche	José Donoso	Wilfredo Marval
Malhereuse miscelánea	César Rojas	Carmen Rondón
La curiosidad mató al gato	Rubén Darío Gil	Rubén Darío Gil
Camino a Kabasken	Elio Palencia	Carlos Arroyo
Los reyes	Julio Cortázar	Alberto Ferraras

1990		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Detrás de la avenida	Elio Palencia	Daniel Uribe
Príncipe de medianoche	Marcos Purroy	Marcos Purroy
Fango negro	José Gabriel Núñez	Daniel Uribe
¿La cena está servida?	Rubén Darío Gil	Rubén Darío Gil
Las puntas del triángulo	César Rojas	César Rojas
Anatomía de un viaje	Marcos Purroy	Marcos Purroy y Elio Palencia
Habitación para hombre solo	Elio Palencia	Marcos Purroy y Elio Palencia

1991		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Muerte en Venecia	José A. Ramos Sucre/Marco A.	Daniel Uribe
Víctimas del deber	Eugène Ionesco	Rubén Darío Gil
De la calle	Jesús González Dávila	Marcos Purroy
El regreso	César Rojas	César Rojas
Yerma	Federico García Lorca	William Anseume

1992		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
La hora menguada	Rómulo Gallegos/César Rojas	Daniel Uribe
Ni con el pétalo de una rosa	Rubén Darío Gil	Rubén Darío Gil
Espejos de exámenes	César Rojas	César Rojas
Roberto Zucco	Bernard-Marie Koltés	Daniel Uribe
El azul es perfecto	Marcos Purroy	Marcos Purroy
Mariposas sobre tu vientre	Textos de Alejo Carpentier	Marcos Purroy
Pablo	Textos de Pablo Neruda	César Rojas
Canaima	Rómulo Gallegos	Rubén Darío Gil
Luvina	Verónica Arteaga sobre un cuento de Juan Rulfo	Daniel Uribe

COPRODUCCIONES (1992)		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
La paz	Aristófanes	Marcos Purroy (TNJV, Núcleo San Cristóbal)
Con la mano izquierda	Pilar Romero	Marcos Purroy (TNJV, Núcleo Valera)
Casa de tierra	Rubén Darío Gil	Daniel Uribe (Ateneo De Carúpano)

1993		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Macbeth	William Shakespeare	Marcos Purroy
Romeo Y Julieta	William Shakespeare	Rubén Darío Gil
Julio César	William Shakespeare	Daniel Uribe
Richard III	William Shakespeare	César Rojas
El Último Brunch De La	David Osorio	Daniel Uribe
Hoy abren un museo de cera	Rubén León	Rubén León
Acto Beckett y 4 piezas cortas	Samuel Beckett	Daniel Uribe

1994		
OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Como en las películas de Hollywood	César Rojas	César Rojas
Teatro en el autobús	José Gabriel Núñez	Daniel Uribe
Alicia	Lewis Carroll/Marcos Purroy	Marcos Purroy
Cachifa de casa pobre	Rubén Darío Gil	Rubén Darío Gil
De metal laminado	Daniel Uribe	Daniel Uribe

Conclusiones

El teatro venezolano institucional de finales de los ochenta y principios de los noventa (hasta 1993) gozó de un gran apoyo por parte de Estado. Durante este período se invirtieron ingentes recursos económicos en el área de la cultura. En 1988 Carlos Andrés Pérez obtiene el poder por segunda vez y, José Antonio Abreu, su ministro de Estado para la Cultura, introduce una serie de cambios en el ámbito cultural logrando que nuestro país se convirtiera en un referente musical en el mundo. El teatro fue también alcanzado por esa bonanza y capacidad de gerencia del ministro Abreu, por primera vez en mucho tiempo se lograba que la cultura fuese un punto especial en la agenda política del gobierno. Carlos Giménez, director del grupo Rajatabla, fue el propulsor de la mayoría de los grupos artísticos que emergieron en dicho período. Consiguió captar la atención del ministro, y bajo su tutoría, se crearon los grupos de teatro de relevo. Este proceso fue motivado por los jóvenes creadores que hacían vida dentro del circuito escénico del grupo Rajatabla.

A Giménez, entonces, se le debe la creación de los siguientes institutos teatrales: el Sistema del Teatro Nacional Juvenil (TNJ), el Teatro Nacional de Repertorio (TNR), el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), el Taller Nacional de Teatro (TNT) (para la formación de actores) y el Teatro Infantil Nacional (TIN), entre otros. El teatro venezolano de entonces devino en un sistema, producto de las iniciativas gerenciales de Giménez. A partir de su gestión cultural surge esta nueva generación de teatristas, los cuales se convirtieron en la punta de lanza del teatro caraqueño. Ya los otrora centros hegemónicos teatrales como, el Nuevo Grupo o la Compañía Nacional de Teatro, se iban atomizando y comenzaban a surgir nuevos movimientos estéticos propugnados, específicamente, por gente joven recién egresadas de las escuelas de formación escénica que se encontraban bajo la égida del grupo Rajatabla. Emergió, entonces, el “nuevo teatro” con el propósito de mostrar renovadas propuestas estéticas capaces de hacer avanzar al anquilosado teatro venezolano. El teatro se convirtió en un gran sistema emulando así el éxito conseguido en el área de las orquestas juveniles. El teatro de los noventa logró (aunque por muy poco tiempo) la profesionalización de sus artistas ya que fluían constantemente los subsidios por parte del Estado.

Es verdad que todo el poder se concentró en un hegemón (Giménez), pero si somos ecuanímes debemos aceptar que gracias a él se pudo lograr que el teatro dejase de ser la “cenicienta” de las artes para convertirse en una poderosa estructura generadora de grupos estables nacionales y de colectivos artísticos, todos estos integrados por gente joven ávida de mostrar su potencial creativo. El CDNT fue uno de estos grupos que gozaron de estabilidad y de un gran apoyo por parte de los rectores culturales. A través de sus talleres formaron nuevos talentos y mostraron, durante ocho años, un gran repertorio de obras tanto clásicas como piezas escritas por sus dramaturgos. Realizaron no pocas versiones de obras y cuentos de grandes autores latinoamericanos y conformaron un equipo vibrante con grandes deseos de brindarle al público sus propuestas estéticas y sus visiones del mundo. La crítica no ha sido muy justa con el CDNT ni con el “nuevo teatro” en general, pareciera que para los investigadores y críticos estos autores y directores no eran susceptibles de aplicarles análisis alguno. No estamos de acuerdo con la valoración negativa realizada sobre el CDNT, acerca de que sus autores fueron epigonales y que sólo copiaron o “reiteraron” modelos escénicos ya probados por los autores canónicos. Todo lo contrario, creemos que Purroy, Rojas y Palencia sí manejaron y manejan lenguajes propios y escriben, no obedeciendo a fórmula alguna preestablecida (claro está siempre se van a adscribir a un lenguaje escénico ya probado). Estamos seguros que, lejos de calcar las imagerías escénicas gimenianas, han aportaron novedosas formas de escritura teatral acordes con los nuevos tiempos que se vivían y han creado interesantes piezas enmarcadas y concebidas siempre para ser actualizadas en espacios nuevos y experimentales, no olvidando la importancia que tienen la artes como motor que dinamiza la ciudad, es decir; sus obras estuvieron consustanciadas con lo urbano; el hombre, dentro de ese laberinto que representa el caos urbano, fue el principal *leitmotive* de los autores del CDNT.

La crítica legitimadora nunca analizó a estos dramaturgos de forma independiente, sin desligarlos de la influencia artística de Giménez, siempre estuvo la sombra del mentor presente a la hora de valorar sus aportes escénicos. ¿Qué habría pasado si ellos hubiesen emergido o aparecido fuera del CDNT y fuera del influjo de Carlos Giménez? Quizá su valoración hubiese sido distinta. También creemos que sus directores ensayaron sus propias ideas y concepciones estéticas, no es verdad que Giménez supervisara los montajes ni que copiaran su manera de dirigir. Todo lo contrario, gozaban de gran hegemonía y libertad artística y sus puestas en escenas fueron de gran calidad a nivel de producción y muy bien concebidas conceptualmente. Podemos decir en defensa de estos dramaturgos y directores que es posible suponer que estos jóvenes, al pertenecer a la cantera de nuevos creadores del grupo Rajatabla, abrevaran de la fuente estética de su mentor artístico. Las influencias siempre existirán, qué duda cabe, sin embargo; siempre trataron de volar con alas propias en busca de sus propios lenguajes escénicos.

Referencias bibliográficas

- Azparren, Leonardo (1997). *El teatro en Venezuela*. Alfadil. Caracas.
- (2006). *Estudios sobre teatro venezolano*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- Barrios, Alba Lía, Izaguirre Enrique, Mannarino, Carmen. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. ITI-Unesco.
- Chesney, Luis. (1987). *El teatro popular en América Latina*. Caracas. CELCIT. Cuadernos de investigación N° 25.
- (1996). *Teatro popular latinoamericano (1955-1985)*. Caracas: Comisión de estudios de Postgrado. Universidad Central de Venezuela.
- (1997). *Teatro 97. Apuntes para su historia en Venezuela*. Kairos. Caracas.
- (2000). *50 años de teatro venezolano*. Caracas. Comisión Estudios de Postgrado. Fac. Humanidades y Educación. U.C.V. No. 26.
- (2005). *Las nuevas tendencias del teatro venezolano a fines del siglo XX (1970-2000)*. Caracas. Celcit. Cuad. de Investigación. No. 49.
- (2007). *Teatro en América Latina Siglo XX*. Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- Gutiérrez, José E. (2010). “El teatro en la Caracas de los noventa”. En Revista teatro/CELCIT, N° 37-38. Centro de Creación e investigación teatral. Buenos Aires. pp: 203-204.
- Leandro, Carolina y Lisna, Marcó (1998). *Compilación de teatro en Caracas (1984- 1993). Un acercamiento al vestuario teatral*. Tesis de grado de la Escuela Artes. UCV. Tomo I.
- Montes, Carmen (2005). “Panorama del teatro venezolano en el siglo XX” [Versión electrónica]. En Revista Philologica Canariensis. Universidad de las Palmas. Núm. 111. p. 357.
- Moreno-Uribe, Edgar (1996). *Teatro 96. Apuntes para su historia en Venezuela*. Kairos. Caracas.
- Palencia, Elio (1991). *Detrás de la avenida*. Fundación CELARG. Caracas
- Purroy, Marcos. (1990). *Anatomía de un viaje*. Manuscrito no publicado.
- (2004). *Lobo rojo y otras obras*. Fundarte. Caracas.
- Rojas, César (1993). *El regreso*. Fundarte. Caracas.
- Toro Hardy, José (1992). *Venezuela 55 años de política económica (1936-1991)*. Panapo. Caracas.

Referencias hemerográficas

- Abreu, José Antonio. (1990, 4 de noviembre): Abreu: El 28 de junio de 1991 se realizará la primera bienal de la juventud teatral venezolana. *Periódico del teatro N° 2*, p. 8.
- Ahumada, Yoyana. (1990, 28 de octubre) Caracas en manos del teatro. *El periódico del teatro N° 1*, p. 10.
- Arredondo Olivo. (1990, 28 de octubre). El teatro de relevo asume su reto del presente. *El periódico del teatro N° 1*, p. 5.
- Capote, Carlos, (1991, 9 de marzo). Rescatados espacios teatrales por el CDNT. *El Periódico del Teatro N° 13*, p. 15.
- Moreno Uribe, Edgardo. (1990, 26 de enero). Detrás de la avenida o un país que se muere. *El Mundo*, p. 25.
- Moreno Uribe, Edgardo. (1990, 18 de noviembre). SIDA nuevo tema teatral. *Periódico del teatro N° 4*, p. 3.
- Giménez, Carlos. (1990, 4 de noviembre). Giménez: Cada movimiento hacia el futuro genera desconfianza en los dogmáticos. *Periódico del teatro N° 2*, p. 10.
- Giménez, Carlos. (1991, 2 de febrero). Bases para el desarrollo de una política teatral independiente. *Periódico del teatro N° 8*, p. 3.
- Herrera, Carlos. (1991, 16 de febrero). Compañías regionales de teatro: Un gran proyecto a futuro. *Periódico del teatro N° 10*, p. 12.
- Purroy, Marcos. (1991, 2 de marzo). Centro de directores para el nuevo teatro. *Periódico del teatro N°12*, p. 5.
- 1991, clave para el desarrollo cultural. (1991, 14 de febrero). *Periódico del teatro N° 10*, p. 2.