

# LO ARTAUDIANO EN EL TEATRO EXPERIMENTAL

Xiomara Moreno

Universidad Central de Venezuela

## RESUMEN

El teatro experimental universitario tiene una deuda con las propuestas de Antonin Artaud. La aparición en nuestro país de su libro *El teatro y su doble* (1965) [1938], traducido al español en los años sesenta, ganó adeptos como el director Alberto Sánchez, del teatro universitario radical de la Universidad Central de Venezuela (UCV), los directores del Teatro Experimental de Arquitectura (TEA), y Eduardo Gil, director del Taller Experimental de Teatro (TET). Esa influencia, que por algunos es entendida como una confusión de lo que en realidad era la búsqueda de Artaud y los deseos de estas agrupaciones por romper con las tendencias realista y naturalista del teatro venezolano, se mantuvo como el ideal de un teatro “por venir” que se expresó en un buen número de las agrupaciones de la década de los ochenta y noventa, y fue inspiración para la danza, el teatro-danza y la música pop.

*Palabras clave:* Artaud, Teatro experimental universitario, Alberto Sánchez, Eduardo Gil.

## ABSTRACT

### THE ARTAUDIAN IN EXPERIMENTAL THEATER

University experimental theater owes a debt to Antonin Artaud's proposals. The appearance in our country of his book *El teatro y su doble* (1965) [1938], which was translated into Spanish in the 1960s, gained followers such as the director Alberto Sánchez from the radical university theater of the Universidad Central de Venezuela (UCV), the directors of the Teatro Experimental de Arquitectura (TEA), and Eduardo Gil, director of the Taller Experimental de Teatro (TET). This influence, which is understood by some as a confusion of what was Artaud's quest and the desire of these groups to break with the realistic and naturalistic tendencies of Venezuelan theater, remained the ideal of a theater “to come” that was expressed in a good number of the groups of the 1980s and 1990s, and was an inspiration for dance, theater-dance and pop music.

*Keywords:* Artaud, University experimental theater, Alberto Sánchez, Eduardo Gil.

RÉSUMÉ

L'ARTAUDIEN DANS LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

Le théâtre expérimental universitaire a une dette envers les contributions d'Antonin Artaud. L'apparition dans notre pays de son livre *El teatro y su doble* (1965) [1938], qui a été traduit en espagnol dans les années 1960, a gagné des adeptes tels que le directeur Alberto Sánchez du théâtre universitaire radical de l'Universidad Central de Venezuela (UCV), les directeurs du TeatroExperimental de Arquitectura (TEA), et Eduardo Gil, directeur du Taller Experimental de Teatro (TET). Cette influence, qui est comprise par certains comme une confusion entre la véritable quête d'Artaud et le désir de ces groupes de rompre avec les tendances réalistes et naturalistes du théâtre vénézuélien, est restée l'idéal d'un théâtre «à venir» qui s'est exprimé dans bon nombre de groupes des années 1980 et 1990, et a été une source d'inspiration pour la danse, le théâtre-danse et la musique pop.

*Mots-clés* : Artaud, théâtre expérimental universitaire, Alberto Sánchez, Eduardo Gil.

RESUMO

O teatro experimental universitário tem uma dívida com as propostas de Antonin Artaud. A aparição em nosso país de seu livro *O teatro e seu duplo* (1965) [1938], traduzido para o espanhol nos anos 60, ganhou seguidores como o diretor Alberto Sánchez, do teatro universitário radical da Universidad Central de Venezuela (UCV), os diretores do Teatro Experimental de Arquitectura (TEA) e Eduardo Gil, diretor do Taller Experimental de Teatro (TET). Esta influência, que é entendida por alguns como uma confusão do que era realmente a busca de Artaud e os desejos destes grupos de romper com as tendências realistas e naturalistas do teatro venezuelano, permaneceu o ideal de um teatro “por vir” que foi expresso em um bom número dos grupos dos anos 80 e 90, e foi uma inspiração, para a dança, a dança teatral e a música pop.

*Palavras-chave* : Artaud, Teatro experimental universitário, Alberto Sánchez, Eduardo Gil.

## 1. INTRODUCCIÓN

Antonin Artaud fue un visionario que expresó una manera extrema de enfrentar el hecho teatral separado de las formas del teatro realista y naturalista. Su libro *El teatro y su doble* (1965a) [1938] se conoció en Venezuela en la década de los sesenta, gracias a la edición y traducción argentina de la editorial Pocketh Edhasa del mismo año, y que la Librería Suma<sup>1</sup> distribuyó a críticos, intelectuales y literatos, en apenas una docena de libros<sup>2</sup>. Lo que no quiere decir que ya antes, en décadas anteriores, no lo hubieran leído en su idioma original, intelectuales y dramaturgos venezolanos de la talla de Arturo Uslar Pietri (1906-2001), como lo muestra en el poema “Escritura”:

Artaud llegó a ser una letra  
vaga y ondulante como si se escribiera  
en su propio drama.  
Desnudo, sudoroso, sin palabras,  
puesto en la sombra como un muro roto,  
era una letra suelta  
entre los que sólo repiten palabras ajenas.  
Es con el cuerpo y con el sufrimiento  
que podía inscribirse ese signo  
en la boca de teatro  
que es boca de volcán.  
Y luego venían los que van  
regando sentido como ceniza,  
como un saco roto lleno de la ceniza  
de los más suntuosos incendios, la ceniza  
del incendio de la biblioteca de Alejandría  
y del palacio de Sardanápalo,  
muerto polvo gris que todo mata.  
¿De qué palabra incompleta, irrecuperable,  
habrías escapado con tu cara de loco y de martirizado  
Antí, Antonín, Antonino, Antónimo,  
perdido en las ciudades de la turba? (Uslar, 1986, p. 69)

Tampoco resulta aventurero reconocer que los postulados de *El teatro y su doble* no fueran conocidos por figuras como César Rengifo (1915-1980) quien

<sup>1</sup> Prestigiosa librería ubicada en el Boulevard de Sabana Grande, en Caracas.

<sup>2</sup> El crítico Azparren Giménez (comunicación personal, 8 de marzo de 2016) insiste en que quienes leyeron el libro de Artaud fue un reducido grupo de la élite teatral, conformada por él mismo, por los críticos Rubén Monasterios, Eduardo Robles Piquer (Ras); por los directores: Humberto Orsini y Nicolás Curiel, entre otros pocos.

hizo gran parte de su formación en Chile y México; Aquiles Certad (1914-1986) o Alejandro Lasser (1916-2014), escritores con fuertes referencias de las tendencias europeas de la época; o que lo conocieran los maestros-directores de teatro venidos de otras latitudes, como Alberto de Paz y Mateos, llegado de España en 1945; Jesús Gómez Obregón, de México en 1947, trayendo la influencia del japonés Seki Sano (alumno directo de Stanislavski); Francisco Petrone y Juana Sujo de Argentina<sup>3</sup>; o Romeo Costea, llegado de Francia en 1954 imbuido de las vanguardias. Siendo maestros y estudiosos del teatro que generaron las escuelas de formación actoral de lo que sería el teatro contemporáneo en Venezuela, a partir de la década de los cincuenta del siglo XX, conocían las propuestas de Artaud, de Alfred Jarry, de los surrealistas, de las vanguardias europeas nacidas en el siglo XIX y principios del XX (Monasterios, 1971).

Aunque los modelos que se expresaban como vanguardia en la década de los sesenta tenían mucho más que ver con las propuestas del teatro político de Bertolt Brecht y las influencias escénicas de Gordon Craig, Adolfo Appia y Jean Vilar (J. Curiel, comunicación personal, 8 de marzo de 2016), no se puede obviar que los años cincuenta en nuestro país estuvieron signados por la dictadura militar del general Marco Pérez Giménez, desde 1952 hasta 1959. De allí que no fue sino hasta que finalizó, luego de un golpe de Estado, que se tuvieron las condiciones socio-culturales propicias para que en el teatro se expresara un deseo de cambios radicales y de una urgencia política<sup>4</sup> donde se articularían las vanguardias y los grupos de teatro experimental, amalgamados dentro de los parámetros de un teatro de creación colectiva, a la manera del teatro de protesta social colombiano y brasileño, representado en las propuestas llegadas de Enrique Buenaventura y Augusto Boal (Moreno y Bottaro, 1983).

Todo esto hizo que la influencia de los postulados de Ataud no lograra percibirse como una presencia definida o específicamente concreta dentro de la actividad teatral venezolana —como sí ocurrió con Brecht—, y solamente se mantuviera como una referencia de un posible teatro que aún no se concretaba, a la manera de una asignatura pendiente por cursar. *El teatro y su doble* pasó a ser una inspiración, un camino de “absoluta” libertad que daría justificación a

<sup>3</sup> Aunque ésta se formó teatralmente en Alemania y llegó a Venezuela en 1949. (J. G. Núñez, comunicación personal, 24 de marzo de 2016)

<sup>4</sup> La década de los años sesenta se caracterizó por haber generado, en lo político, las guerrillas de izquierda y de ideología marxista (Moreno y Bottaro, 1983).

cualquier expresión de teatro no realista, como pudo ser la de un teatro poético liderado por Ida Gramko (1924-1994) y Elizabeth Schön (1921-2007)<sup>5</sup>.

## 2. LOS DETRACTORES

En la búsqueda de referencias sobre la presencia de Artaud en el teatro venezolano, el testimonio del director Nicolás Curiel<sup>6</sup>, al ser entrevistado sobre la influencia de este autor en el teatro venezolano, señala que a finales de los sesenta había una tendencia experimental de corte artaudiano que se materializaba en grupos de corte *amateur*-juvenil y de muy poca trascendencia en el medio teatral profesional, con un público estudiantil, sin cobro de taquilla y presentándose en espacios no aptos para la representación, según los estándares del teatro de la época (en plazas, sótanos, pasillos, etc.). En contraste, Curiel, al ser de ideología marxista y con una fuerte necesidad de realizar espectáculos con contenidos políticos de protesta social importantes, debió enfrentarse a esta tendencia “artaudiana” e ideó el espectáculo *Los siete pecados capitales* (1967) bajo la égida formal brechtiana, para “darle una lección al extravío ideológico de esas agrupaciones experimentales, ya que el momento histórico requería de un teatro a la vista de la lucha política que se debía librar” (N. Curiel, comunicación personal, 8 de marzo de 2016).

Otro testimonio importante es el del dramaturgo y docente de la Universidad de las Artes (UNEARTE), José Gabriel Núñez, quien se cuenta como uno de los que compró el libro de Artaud en la Librería Suma, en los años sesenta:

Artaud fue una intoxicación que le dio a los jóvenes bohemios de la época, los cuales se mantenían en tertulias en los cafés de Sabana Grande [Caracas], hablando y discutiendo sobre lo que decía Artaud en el *Teatro y su doble*, embriagados como si ellos mismos hubiesen contraído la peste. Artaud en Venezuela fue leído

<sup>5</sup> Elizabeth Schön “nombraba a Artaud y hacía conocer *El teatro y su doble* a los iniciantes en su taller de dramaturgia” (J. Núñez, comunicación personal, 24 de marzo de 2016) y “Publica en 1953 su magistral obra *La gruta venidera*, cobrando de esta manera relevancia el denominado teatro poético.” (Mannarino citado por Quintero, 2014, p. 63)

<sup>6</sup> (Caracas, 1926) Protagonista de la época dorada del teatro universitario a mediados de los años sesenta y setenta, alumno predilecto del exilado español Alberto de Paz y Mateos y formado en la dirección escénica en París, en la escuela francesa de puesta en escena a la manera de Jean Vilar, y formador, a su vez, de la generación de creadores de las últimas tres décadas del siglo XX.

pero nadie entendía nada y tanto fue así que cuando llegaron las primeras obras de teatro en español escritas por Artaud, la confusión se hizo mayor, porque los que creían haber entendido algo del libro *Teatro y su doble* tampoco lograban compaginar las propuestas teóricas que habían asimilado con este tipo de propuesta dramaturgica. Había muchos que confundían las propuestas de Artaud con el *happenings* que los *hippies* hacían contra la guerra de Vietnam en USA y lo que hacían eran presentarse en plazas cantando y danzando, los hombres con los cabellos largos y sus *jeans* a la cadera y bota ancha, las mujeres con vestidos de corte imperio y largos, con estampados hindúes, cantando canciones de Joan Báez, todos descalzos; y luego fueron evolucionando a realizar unas contorciones en el piso, vestidos con mayas negras. (J. Núñez, comunicación personal, 24 de marzo de 2016)

En 1968, la revista española de gran difusión en Latinoamérica *Primer Acto* vino a poner un poco de orden sobre lo que era y no era Artaud, gracias a la presentación de los artículos sobre dos espectáculos suyos: “Les Cenci d’Antonin Artaud” de Pierre Jean Jouve (1935) y “Tête-a-Tête avec Antonin Artaus” de Maurice Saillet (1948), una cronología de Antonin Artaud, y la “Introducción a la peste” de Renzo Casali. (VVAA., 1968). De esta manera, Artaud quedó reconocido ampliamente por el medio teatral, pero limitado en la práctica escénica a ser inspiración para los grupos experimentales con muy poco apoyo económico y con una incipiente o ninguna formación técnica en lo teatral<sup>7</sup>; los cuales buscaban en la ceremonia original que engendró al teatro, el rito y la conexión del actor con su sombra inconsciente, una expresión distinta al teatro naturalista y al teatro político de formato brechtiano (Moreno y Bottaro, 1983). Mientras que le sirvió a intelectuales y profesores universitarios del área de las letras para reinterpretar el texto teatral en dirección a la libertad poética y en el desprendimiento de cualquiera de las estructuras dramáticas, técnicas actorales o conocimiento de la representación. En tal sentido Azparren (1997) considera que:

En el teatro venezolano se produjo una confusión estética e ideológica, en la que los desequilibradores fueron Bertolt Brecht y Antonin Artaud. Ambos influyeron de manera determinante en las aspiraciones ideológicas, aunque en muy pocos casos encontraron una adecuada correspondencia escénica.[...]Artaud, como ha ocurrido en otros países, se disolvió entre cierto misticismo estético y realizaciones erráticas que denomino experimentalistas. (1997, p. 189)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Y los cuales eran acusado de “pequeños burgueses” por la tendencia política de izquierda. (Curiel, 2016) O pasaban a ser parte de la “moda” teatral del momento (L. Azparren, comunicación personal, 8 de marzo de 2016).

<sup>8</sup> ...*experimentalistas* las realizaciones pueriles y carentes de rigor conceptual, que en la escena evidencian la ausencia de un lenguaje expresivo consistente, en oposición a *experimental*... (p. 189).

Asimismo que “Artaud validó la disidencia ideológica frente a los canones tradicionales y estimuló una nueva manera de ser subversivo” (1997, p. 168).

### 3. ALBERTO SÁNCHEZ DEL TEATRO UNIVERSITARIO RADICAL

Superando este primer escollo en la asimilación de lo artaudiano en nuestro contexto y haciendo un recorrido específico de las propuestas experimentales con influencias de este teórico, podemos mencionar los trabajos que se realizaron dentro del teatro universitario con las figuras de Alberto *Sánchez* (1931-2011) y Eduardo Gil (1943-2014), ambos formados en el Teatro Universitario de la UCV, de la mano del maestro Nicolás Curiel.

Sánchez abre una brecha en lo que sería desde ese momento el teatro experimental en nuestro país, en cuanto expresa una nueva forma de gestual en el actor y la puesta en escena, para ello, apostó por la realización de un teatro no racional, impetuoso y que expresara la descomposición social de la violencia de clases, poniendo énfasis en la pasión de lo sexual y lo erótico; buscando la conmoción del público por la no coherencia de imágenes y atmósferas desacostumbradas. En este camino realizó ensamblaje de textos de Shakespeare y de Brecht, según el caso, donde los personajes eran presentados de manera gestual por actores despersonificados por medio de la uniformidad visual, con:

movimientos corporales insólitos, intensamente expresivos y vitales, y logra darle al coro participación efectiva en la acción dramática; no solo en el coro parlante sino también actuante y consustanciado en todo momento a la línea central del desarrollo del drama. (Monasterios, 1971, p. 112)

Los tres montajes de Alberto Sánchez son reconocidos como espectáculos sin precedentes dentro del contexto teatral venezolano, haciendo que por primera vez y de manera explícita, se evidenciara el teatro de vanguardia en nuestra escena; fueron al mismo tiempo el resultado de un proceso de renovación apresurado y violento pero no de un proceso de investigación producto de un grupo o laboratorio teatral, porque en realidad lo que animaba la propuesta del director Sánchez era romper con la puesta en escena convencional y, de esta manera, encajar en el ejercicio de una vanguardia mundial que se expresaba, para el momento, en las técnicas de actuación de Grotowski (1970) y la concepciones sobre el espacio de Brook (1973), con el actor, voz y gesto

como fundamento del espectáculo y sustituyendo los medios técnicos de la puesta en escena por los recursos expresivos del actor.

El teatro venezolano entraba en la constante del teatro desposeído y el tiempo indeterminado, lo que introduce la noción de un teatro ambiental que propone nuevos espacios de representación efectivamente integrados al conjunto de la puesta en escena (Monasterios, 1968) y a lo que llamamos teatro experimental.

Alberto Sánchez trabajó en los sótanos del Aula Magna de la UCV y sus montajes *Yo William Shakespeare* (1966), *El matrimonio de los pequeños burgueses* de Bertolt Brecht (1967), y *Otelo*, de William Shakespeare (1968) se concretaron con el ala más radical del Teatro Universitario. En este sentido Matamoros (1967) señalaba que en estos montajes se la acción se extendía por todo el lugar y aludían a un tipo de actuación cónsona al realismo, así se ajustaban a los postulados de Artaud de un teatro escenificador de mitos que rechazaba las nociones psicológicas y el realismo social. Consideraba que era en el tratamiento del espacio donde parecían acercarse más a Artaud (Matamoros, 1968). En los espectáculos de Sánchez existe una constante actualización de la obra escrita que recuerda la cita de Artaud:

Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros, tenemos derecho a decir lo que ya se dijo una vez, y aun lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos. (1978, p. 43)

Los paralelos del Teatro Experimental de Arquitectura (TEA) En él se realizaban varios montajes con una fuerte intención experimental de hacer un teatro a la manera de las propuestas de Artaud. Así, Humberto Orsini (1926-1917) actualizó el teatro venezolano con los textos de las vanguardias europeas, iniciando con la puesta en escena de la obra del Teatro del Absurdo *La cantante calva* de Eugene Ionesco, como parte del *Espectáculo inglés* (1964), luego vino el espectáculo *Testimonio* (1965), conformado por un monólogo escrito, dirigido y actuado por José Ignacio Cabrujas y una ejecución de danza contemporánea realizada por Rolando Peña, a la manera de un *happening*.

En 1967 se suceden dos estrenos: *Cingrena*, de Fernando Arrabal, bajo la dirección de Pablo Antillano, y *Bazaas*, un espectáculo creado y dirigido por Eduardo Gil. Estos fueron dos montajes del TEA sostenidos en imágenes



“de protestas y erotismo expresados de modo intencionalmente incoherente” (Arcaya y Sánchez, 1985, p. 56). En 1968, el TEA estrena *Tito quería ser una mujer de la mala vida pero su mamá era arquitecto: arte dramático cibernético con ñapa* (Rodríguez-Barrera, 1997), a partir de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare, espectáculo original de Alberto Rodríguez-Barrera, director recién llegado de estudiar teatro en Londres y del cual la crítica reseñó: “...tiene una frescura, una intención satírica y una fuerza del absurdo, manejo en equipo mecanizado, que dejará huella.” (Robles, 1968, p. A-4), y del que Massiani reconociera como un espectáculo que podía tomarse como una experiencia psicodélica o como un sueño (Massiani, 1968).

#### 4. EDUARDO GIL: DEL TEATRO UNIVERSITARIO AL TEATRO EXPERIMENTAL DE ARQUITECTURA Y AL TALLER EXPERIMENTAL DE TEATRO

Eduardo Gil es el creador más constante al realizar un trabajo teatral a partir de los criterios artaudianos y todavía en el año 2014, cuando era director de la Compañía Nacional de Teatro de Venezuela, propiciaba un teatro independiente del texto y de las formas realistas y naturalistas. Se inició como un actor del Teatro Universitario (TU), alumno de Nicolás Curiel, trabajó con Alberto Sánchez en sus famosos tres montajes experimentales, también se abrió campo con el Teatro Experimental de Arquitectura (TEA), y realizó como director uno de los montajes escénicos *más importantes y recordados de la vanguardia venezolana: El canto del fantoche lucitano* de Peter Weiss (1974), en 1968. En él incorporó su visión del teatro a través de la mirada de Artaud, de Grotowski y del Living Theater.

En palabras de Eduardo Gil:

La puesta en escena comenzaba a las 5:30 [pm], de tal manera que se iba haciendo de noche, iba apareciendo otro tipo de iluminación; utilizábamos los elementos que el mismo lugar exterior nos brindaba, como las hojas, la tierra, las flores del jardín, las ramas secas; utilizábamos animales vivos como caballos, gallos; utilizábamos una multiplicidad de medios sonoros muy diversos, el actor hablaba, hacía cantos, no canciones pero cantos; usábamos banda sonora, micrófonos, usábamos textos repartidos al público con el texto del actor, utilizábamos pancartas que decían lo que el actor debía decir; y no usábamos no solo el espacio externo, fijo, sino múltiples espacios, de tal manera que se hacía una puesta en escena itinerante. (Citado por Vivas, 1984, p.)

Eduardo Gil, en esta obra, y Alberto Sánchez, en su *Otelo*, contaron con el *coaching* de Ann Harpering del Dance Woekshp de San Francisco (USA), por

espacio de ocho meses para permitir a los actores relacionarse con las técnicas del *happening*. Luego, en 1972, Gil —que para esa época ya había sido alumno de Grotowski en Polonia— creó un grupo de teatro independiente —aunque siguió trabajando en los espacios universitarios— al cual llamó Taller Experimental de Teatro (TET), caracterizado por ser, no solo una unidad de producción de espectáculos teatrales, sino, también, un laboratorio de investigación de nuevas tendencias; y se inició con el montaje de *¿Quién soy, quién no soy?* (Gil, 1973b), como un homenaje a Antonin Artaud a partir de su poesía, tomada de *El ombligo de los limbos* (Artaud, 1965 [1925]).

En este montaje, los poemas se trabajaron como una improvisación musical; “Uno de los versos era tatarata tatarata como tatarata keina tatarata tatarata... Sonaba como un lenguaje pero [no] quería decir nada” (Reyes y Castro, 2012). La crítica lo reseñó de esta manera:

composición de imágenes, por simple proyección natural de la corporeidad de los intérpretes; provocación de *crescendos*, en base a actitudes de tipo ritual, que si en los relatos de Artaud de sus vivencias entre indios taramahuara tienen la fuerza de la verdad, en la escena ... se convierten en un convencionalismo más, y como tal hay que aceptarlo (Vidal-Rodas, 1973, p.?)

Un elemento importante de estas obras dirigidas por Eduardo Gil era que tenían un público constante que se iba incrementando cada vez más y que empezó a generar foros y charlas, y de estos encuentros se concibió la puesta en escena de *No me hables de prenda fina que yo nací en esmeralda* (TET, 1973), creada como una obra de creación colectiva que involucraba al público en la ejecución del mismo.

Luego vino la representación de *Así es la cosa* de Luis Brito García (1973a), basada en un recorrido que debía realizar el público junto a los actores, con textos sueltos del autor y la creación de imágenes a partir de los mismos actores, siguiendo el mismo proceso de *¿Quién soy, quién no soy?*. Y por último, como resultado del taller que Eduardo Gil dictara sobre el trabajo del actor, se creó el montaje *Improvisación* (1974), del cual se hicieron tres funciones distintas, ya que la propuesta escénica se sostenía en la dinámica de los actores que podían cambiar todo —con excepción de la tela blanca fijada al fondo del espacio—, allí nada era fijo y podían hacerse propuestas del vestuario y del maquillaje en plena representación.

Eduardo Gil se mantuvo separado de su grupo desde 1974 hasta 1979 y se dedicó a un trabajo individual en la búsqueda de una nueva manera o propuesta para conectar con un teatro que pudiera utilizar la palabra poética propiamente dicho, pero también del canto popular, del bolero caribeño, de las imágenes más puras encerradas en la tradición (sin caer en nacionalismos ni en folklorismos); por lo que se enfrascó en la indagación antropológica del teatro, mientras los integrantes del TET se avocaban al teatro colectivo hasta presentar Sueños y recuerdos (1978), con la cual fueron invitados al Tercer Festival de Teatro de Grupos en Perú, auspiciado por la UNESCO, y que se mantenía en la misma línea del trabajo corporal para crear imágenes, de los trabajos anteriores propuestos por Eduardo Gil, y que fueron tomando un camino dirigido a reconocerse dentro de la línea de trabajo del grupo Odin Theatre que habían conocido en el Festival Internacional de Teatro en Coro de ese año (Gil, 1983).

La vuelta de Eduardo Gil a su agrupación la marca uno de los montajes más entrañables del teatro venezolano: *Morir soñando* (1979) y que resume el proceso de búsqueda, de investigación y amalgamamiento de las propuestas de Artaud, Grotowski, Brook, el Odín Theater, la creación colectiva, el teatro poético y la improvisación con objetos del *happening*. El *leitmotiv* era la máscara y se amalgamó el proceso de actuación alrededor de la figura del juglar, el contador, el cantador ambulante.

Los textos eran fragmentos de los cuentos de *La Bella y la Bestia*, de *El árbol de Enebro* de los Grimm y de Saint Exupery. Todo esto se tejía con pequeños sketches, imágenes escénicas y canciones de Chico Buarque y Caetano Veloso. (Reyes y Castro, 2012, p. 48)

*Morir soñando* fue el inicio de una manera específica de hacer teatro por parte del teatro experimental venezolano hasta nuestros días.

## 5. UNA NUEVA EXPERIMENTACIÓN

A partir de 1978, con la creación de la Escuela de Artes en la Universidad Central de Venezuela, se le dio un soporte de profesional universitario al hacedor de teatro; y en consecuencia se sistematizó el estudio de las tesis planteadas por Artaud, entre otros autores con influencia en el teatro universal. Las influencias de Artaud en la década de los sesenta se decantó en una manera más cercana a las técnicas grotowskianas de actuación y el espectáculo

escénico se concentró en el encuentro con lo sagrado ritual y antropológico (étnico) dentro de un espacio vacío (Brook, 1973). Este formato ha sido el horizonte de las nuevas generaciones en su formación profesional para un teatro alejado del realismo. *El teatro y su doble* y *El teatro de la crueldad* (Ableman, 1968) pasaron a ser lecturas obligadas para todos los estudiantes de teatro, por ende su influencia, a la manera de una asimilación de propuesta, se hizo también de manera automática en cualquier escuela de teatro de nivel medio y superior en Venezuela. Esto comenzó a generar una nueva concepción del teatro y de las técnicas de su representación y una gran proliferación de agrupaciones de tipo experimental en el país.

En la década de los ochenta y noventa, aparece el nuevo teatro experimental pero ya no de la mano de Artaud sino del polaco Jerzy Grotowski. Asimilándose casi al pie de la letra el libro *Hacia un teatro pobre* (Grotowski, 1970) en agrupaciones de Caracas como: Corso Teatro de René Rojas, Alejandro Reig y Xariel Sarabia; La Bacante, de Diana Peñalver; Teatro del Laberinto, de Ignacio Márquez; en Ciudad Guayana: el Grupo de Teatro de Sidor, de Federico Espina; en la ciudad de Maracay: El Teatro Estable de Maracay; en la ciudad de Mérida: el Grupo Tarima, de Armando Holzer; en la Isla de Margarita: el Centro Internacional para el Nuevo Teatro, de Rodolfo Rodríguez; entre otras muchas experiencias teatrales. Siendo la última registrada, en Caracas, en el 2016: *México 40 grados bajo cero* del Colectivo de Artes Escénicas Teatros Automáticos de Zigmunt Cedinsky (Ciudad Ccs, 2016).

Para terminar, lo artaudiano también se puede encontrar en la danza contemporánea, en los grupos de teatro danza y hasta en la música pop. Como ejemplo, la coreografía teatral de Hany Rivera para el “Grupo Macrodanza”: *Artaud en nuestros cuerpos* (1996), a partir de textos de Artaud, estrenado en el Teatro Alberto de Paz y Mateos de Caracas y en gira por México, se presentó en el Teatro Helénico y en Teatro Rafael Camacho Guzmán, en Querétaro. En cuanto al musical, la canción del grupo venezolano de rock alternativo Zapato 3 en un homenaje a Artaud con la canción “Antonin Artaud”, de su álbum discográfico: *Ecos punzantes del ayer*, con la siguiente letra:

Soy metafísica violenta  
 Soy surrealista apocalíptico  
 Soy la encarnación de Napoleón y  
 Estoy condenado a un manicomio  
 Esperando en la tarde la dosis que calma el miedo  
 Soy distorsión intelectual

Soy verborrea visceral  
Estoy negado y encerrado.  
Esperando en la tarde la dosis que calma el miedo  
Esperando en la tarde la dosis que calma el miedo  
Soy el órgano motor  
Soy el rojo saturado  
Soy metafísica violenta  
Estoy loco e ignorado  
Esperando en la tarde la dosis que calma el miedo  
Esperando en la tarde la dosis que calma el miedo. (Zapato 3, 1999)

## REFERENCIAS

- Arcaya, R., y Sánchez, S. (1985). *El Teatro experimental en Venezuela*. Caracas: Tesis de Grado de la Escuela de Artes, FHE-UCV.
- Arrabal, F. (1965). Ciugrena (pp.). En *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos. El hombre pánico*. Madrid:Taurus.
- Artaud, A. (1965a) [1938]. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Pocket Edhasa.
- Artaud, A. (1965b) [1925]. *El ombligo de los limbos*. Argentina: Los libros de Orfeo.
- Azparren Giménez, L. (1997). Los setenta: Periodo crucial del teatro venezolano. En *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos* (págs. 167-189). Caracas: Alfadil ediciones.
- Britto García, L. (1973). *Así es la cosa*. En *Venezuela tuya/ Así es la cosa* (pp.??). Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Brook, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Editorial Península.
- Cabrujas, J. I. (1967). *Testimonio*. [monólogo inédito].
- Ciudad Ccs. (2016). Hoy rendirán homenaje a Antonin Artaud. Recuperado de: <http://www.ciudadccs.info/hoy-rendiran-homenaje-antonin-artaud/>(03 de Diciembre)
- Gil, E. y Antillano P. (1967). *Bazzzzzzzzz* (1967). [Pieza experimental inédita estrenada en el “Teatro experimental de arquitectura de la UCV”, estrenada el 10 de noviembre]
- Gil, Eduardo. (1973a). *Así es la cosa*. A partir de Britto García, L. (1973). *Así es la cosa*. En *Venezuela tuya/ Así es la cosa* (pp.??). Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Gil, E. (1973a). *Así es la cosa*. A partir de Britto García, L. En Centro de Creación Artística TET, [en línea]. Recuperado de <http://centrotet.com/lineadetiempo.html>

- Gil, E. (1973b). *¿Quién soy, quién no soy?* En Centro de Creación Artística TET, [en línea]. Recuperado de <http://centrotet.com/lineadetiempo.html> [20 de abril de 2016]
- Gil, E. (1974). *Improvisación*. En Centro de Creación Artística TET, [en línea]. Recuperado de <https://www.centrotet.com.ve/lineadetiempo5.html>
- Gil, E. (1979). *Morir soñando*. En Centro de Creación Artística TET, [en línea]. Recuperado de <https://www.centrotet.com.ve/lineadetiempo7.html>
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México DF: Siglo XXI.
- Ionesco, E. (1952). *La cantante calva*. París : Collège de Pataphysique.
- Jouve, Pierre Jean (1935). Les Cenci d'Antonin Artaud. *Nouvelle Revue Française*. (261), 912.
- Massiani, F. (1968). Tito Opus I. *Imagen*, (23), pp?
- Matamoros, J. (1967). El matrimonio de los pequeños burgueses. *Kena*, (71), pp.?
- Matamoros, J. (1968). "Otelo". *Kena*, (86), pp.?
- Monasterios, R. (1971). *La miel y el veneno*. Valencia: Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.
- Monasterios, R. (1968). "Crónica de teatro". *Imagen*, (22), p. 19.
- Moreno, X. y Bottaro, J. (1983). *Teatro político y de protesta social en Venezuela (1969-1979)*. Caracas: Tesis de Grado de la Escuela de Artes, FHE-UCV.
- Quintero, L. (2014). Tendencias del teatro venezolano contemporáneo. *Revista*, [en línea], 59-66. Recuperado de [http://convite.cenditel.gob.ve/files/2014/06/RevistaCLIC\\_Ensayos\\_Teatro.pdf](http://convite.cenditel.gob.ve/files/2014/06/RevistaCLIC_Ensayos_Teatro.pdf)
- Reyes, M. y Castro, H. (2012). *El taller Experimental de Teatro (TET). Registro de las obras presentadas por el elenco estable desde 1972 hasta 2003*. Caracas: Tesis de Grado de la Escuela de Artes, FHE UCV.
- Robles, E. (04 de abril de 1968). RAS-Guño. *El Nacional*, pág. A-4.
- Rodríguez-Barrera, A. (1997) [1968] . *Tito quería ser una mujer de la mala vida pero su mamá era arquitecto: arte dramático cibernético con ñapa*. FUNDARTE/Alcaldía de Caracas.
- Saillet, Maurice. (1948). "Tête-a-Tête avec Antonin Artaud". *K, Revue de la Poésie*, (1-2), 103-7.
- Taller Experimental de Teatro (TET) (1973). *No me hables de prenda fina que yo nací en esmeralda*.
- Uslar, A. (1986) *El hombre que voy siendo*. Caracas: Monte Ávila Editores. Colección Altazor.

- Vivas, C. (1984). "Anexo 0". *La puesta en escena en Venezuela a través de 5 propuestas estéticas*. Caracas: Tesis de Grado de la Escuela de Artes FHE-UCV.
- VV.AA. (1968). El teatro de la crueldad. (J. A. Ezcurra, Ed.) *Primer Acto* (92).
- Weiss, P. (1974) [1968]. *El canto del fantochelucitano. Pieza en dos actos con música*. Madrid: Grijalbo.
- Zapato 3. (1999). Antonin Artaud. En *Ecos punzantes del ayer* [CD]. Caracas: Not On Label–none. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ybQNbWoDwPQ> [24 de marzo de 2016] Youtube: