



Ensayo

## DRAMATURGIA EN REVOLUCIÓN

### DRAMATURGY IN REVOLUTION

Bartolomé Cavallo Hernández<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Investigador y Dramaturgo venezolano

Correo electrónico: cavallobartolome5@gmail.com

Recibido: 07-03-2018. Aceptado: 04-04-2018

#### RESUMEN

En el presente trabajo se reflexiona desde la dramaturgia, el proceso actoral y didáctico, se resaltan las visiones y aportes de dramaturgos venezolanos, entre ellos Rodolfo Santana, Herman Lejter, Ricardo Chalbaud, Ricardo Rodríguez, José Ignacio Cabrujas, Armando Gota, entre otros. Este tema, frente a una educación teatral, habría que analizarlo actualmente desde una perspectiva descontextualizada, abstracta, prescriptiva y domesticadora, lo cual fue necesario irrumpir con códigos de respuesta inmediata, dado que el teatro también educa. En consecuencia, así se impartían las clases de teatro, sin la rigurosidad escolástica, sin un orden y sin un método oficial, aunque sí efectivo a la hora de enfrentarse a un público, a resolver situaciones imponderables en escena y a crear y recrear posibilidades teatrales.

**Palabras Claves:** dramaturgía, teatro, Venezuela

#### ABSTRACT

In the present work reflects from the dramaturgy, the acting and didactic process, highlights the visions and contributions of Venezuelan playwrights, including Rodolfo Santana, Herman Lejter, Ricardo Chalbaud, Ricardo Rodriguez, José Ignacio Cabrujas, Arman-

do Gota, among others. This subject, as opposed to a theatrical education, would have to be analyzed from a decontextualized, abstract, prescriptive and domesticating perspective, which it was necessary to break with codes of immediate response, since the theater also educates. Consequently, the theater classes were taught, without the scholastic rigor, without an order and without an official method, although it was effective when facing an audience, to solve imponderable situations on stage and to create and recreate theatrical possibilities.

**Keywords:** dramaturgy, theater, Venezuela.

#### Se sube el telón

A raíz de los acontecimientos electorales de 1998, donde se impone para ese momento el candidato Hugo Chávez como Presidente de la República de Venezuela, que después pasaría a llamarse Bolivariana, y más tarde el comienzo de la V República, se empiezan a tejer una serie de características a lo interno de la sociedad venezolana, que van configurando una manera particular de comunicación; donde el teatro es uno de ellos y la dramaturgia la forma más sociológica para entender los sentires, pesares, angustias, bienaventuranzas y deseos de los pueblos para expresarse.

Antes de ese año -1998- y por desgaste, la gran mayoría de la población venezolana, en ese momento, no tenía los mecanismos para expresarse a gran escala, dado que



los medios de comunicación solo funcionaban para los propios intereses de sus dueños, por un lado, y por el otro, ya el multígrafo había pasado de moda, dando lo mejor de sí y cumpliendo su abnegada labor. Las piezas de teatro se multigrafiaban con esténcil en multígrafos.

En este orden de ideas, ya los panfletos, las pintas, los murales o el cine club se fueron replegando, dando otro tipo de respuestas desde lo político, lo social o lo artístico, procurándose las comunidades sus propios mecanismos de comunicación, puesto que las exigencias así lo demandaban. En todo caso, desde el teatro y más específicamente desde la dramaturgia, sobre todo desde los años cincuenta del siglo XX, se venía comunicando un mensaje anti Estado o anti sistema o más estrictamente anti estatus quo, con gran impacto en la década de los sesenta, dejando atrás la llamada modernidad, para adentrarse en la postmodernidad, -que yo le agregaría postmodernidad dramática- como muy bien lo acota Suárez, (2004) en su Antología de la Dramaturgia del Teatro Experimental de Venezuela.

En consecuencia, se venía escribiendo un tipo de teatro más contestatario, más envolvente, más total; buscando romper con la célebre cuarta pared, montando obras en los barrios, haciendo sociodramas, agitando las resistencias en las fábricas, es decir, un teatro político y de masas. En tal sentido, la dramaturgia que se hacía para finales de los años cincuenta del siglo pasado fue dando paso a lo que luego se denominó el experimentalismo, que Suárez (ob. cit.), lo plantea específicamente el 14 de septiembre de 1962, (según investigación de la Profesora Carmen Mannarino en su trabajo: Dramaturgia Venezolana del siglo XX) fecha en la que el diario venezolano El Nacional anunciaba la presentación de la obra Triángulo, compendio de tres monólogos (Las Pinzas, Tradicional Hospitalidad y A propósito de Triángulo) de Chalbaud, Cabrujas y Chocrón, respectivamente; (Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y Isaac Chocrón), haciendo espacio para que se colara subrepticamente, cualquier cantidad de antiteatro y con esto la pérdida de un público que venía tímidamente formándose; esto último asumido por mí.

Ahora bien, los años setenta del siglo anterior repre-

sentan para el teatro venezolana, y específicamente aragüeño la consolidación de un movimiento que se había iniciado desde la Casa de la Cultura de Maracay, el teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela (UCV), allí en las facultades de Agronomía y veterinaria y la Escuela de Arte Dramático de Maracay estado Aragua como epicentros de la creación artística en el ámbito teatral, ya que otras iniciativas como grupos incipientes, intentos de montajes, reuniones para la discusión o simplemente reuniones para tomarse unos tragos y hablar de teatro pudieran considerarse como elementos aleatorios a lo que significó el teatro liceísta, que no llegó a consolidarse; el teatro en los barrios que terminó arropado por lo político o el teatro andante e incluso el no teatro.

Así vemos para finales de los años sesenta, a directores y realizadores, casi todos venidos desde la ciudad de Caracas como Rodolfo Santana, Herman Lejter, Ricardo Chalbaud, Ricardo Rodríguez, José Ignacio Cabrujas, Armando Gota, entre otros, le imprimen sus sellos personales y sus aportes particulares a raíz del Teatro Universitario de Maracay (TUM), el Teatro Estable desde 1967 y la Casa de la Cultura de Maracay, un poco después, con montajes evidentemente más políticos, desfachatados y más direccionados a lo ideológico de la lucha de clases; generando una gran explosión y la participación de muchos jóvenes que se interesaban por aprender y mostrarse como actores o actrices.

Así pues, ya para la década de los setenta y comienzos de los ochenta aquellos directores dieron paso a una nueva camada de hacedores del oficio donde confluyen varios dramaturgos con un mensaje más directo, se trataba de romper con los discursos lineales y donde el actor, ahora, se constituía en el centro de la creación artística teatral, emulando como ya se mencionó el llamado teatro experimental, que se hacía en Europa con propuestas desde Brecht, Ionesco, Adamov, Arrabal, Beckett, Artaud entre otros. Desde esta óptica, el teatro se partió en dos, tradicional o experimental lo que provocó indefectiblemente, dos generaciones.

Autores como Orlando Ascanio desde Villa de Cura, Lali Armengol desde el Teatro 8 de Marzo y después



desde el Teatro de la UCV, Alfredo Fuenmayor, Julio Jáuregui y Ramón Lamedada desde la Escuela de Arte Dramático y más específicamente desde el grupo La Misére, por solo nombrar posiblemente quienes más incidieron en los años setenta y ochenta para la creación dramática de la región, no terminaron de conceptualizar epistemológicamente sus experimentalismos, y ya para comienzos de los ochenta se había desarticulado este movimiento.

Es importante abrir un espacio para referirnos a estos tres dramaturgos –Fuenmayor, Jáuregui y Lamedada desde la perspectiva autoral, quienes desde la Escuela de Arte Dramático de Maracay y con el grupo La Misére, implementaron unos ejes temáticos que intentaban trasgredir a propósito de lo experimental con trabajos como “Alí Babá y las Cuarenta Gallinas”, “Inconexos”, “Las Abejas del Domingo”, “El Bautizo”, “Carro Sacramental” de Lamedada, así como los espectáculos “Maracay, Ayer y Hoy” y “El 69 de la Suerte”, especie de creación colectiva, con participación de Fuenmayor y Jáuregui.

Igualmente, las obras “El personaje”, “La Gioc-Khon-Datsu”, “Caminos sobre el camino” o “Reina de Bastos” de Jáuregui estrenadas por el grupo La Misére y dirigidas casi todas o por Ramón Lamedada o por Alfredo Fuenmayor, o “La República de los Custodios”, “El Palacio de los Ancestros” o “Traje de Novia” de Fuenmayor. Ahora bien, estos tres dramaturgos en varias ocasiones se juntaron con el seudónimo de RaJuAl (Ramón, Julio y Alfredo) para escribir “Los Sueños de Afrodita” y “El Violoncello Azul”, entre otras creaciones colectivas, producto de un primer y exitoso invento cuando escribieron “Se solicita mano para el General”, estrenada con El Nuevo Grupo en Caracas, que definitivamente marcaron una pauta para el teatro maracayero desde el barrio La Barraca y que sentaron las bases para que se aglutinaran, técnicos, actores, actrices, escenógrafos como Antonio Cabeza o Emilio Agra; diseñadores como Enrico Terrentín, fotógrafos como Jaime Hernández creándose un importante movimiento dramático y de creación teatral entre los años 1974 hasta más o menos 1991.

Pero este movimiento no se pudo sistematizar y el experimentalismo que trajo Ramón Lamedada desde París, cuando fue a beber en teatro europeo para exponerlo en la bucólica Maracay, terminó ahogado y allí se quedó esta manera particular de escribir y hacer teatro. Por lo tanto, el devenir de la dramaturgia aragüeña en la actualidad, debe verse como un antes y un después de estos autores.

En tal sentido, y tomando en consideración analizar la dramaturgia que actualmente se está escribiendo en el estado Aragua de Venezuela, se percibe en RaJuAl textos más abiertos, más explicativos, más alegóricos y arquetipales, aunque demandados por el tiempo histórico, con un pensamiento político y las condiciones objetivas y subjetivas de esos años como ya se acotó anteriormente, la dramaturgia de estos tres creadores, se encaminaban a darnos un discurso provocativo y lleno de imágenes transfiguradoras que permitían o buscaban un acercamiento con el público, rompiendo las formas clásicas; y allí lo experimental.

De hecho, en la Escuela de Arte Dramático, donde Lamedada era el Director, se comenzaba para esa época con teatro experimental, que para quienes estábamos empezando nos resultaba paradójico pero que lo asumíamos con entereza y dedicación.

Estas obras, sobre todo las propuestas por Ramón Lamedada, y donde Ramón siempre las planteó como inacabadas (Porque entonces lo acabado era matarlas), permitían el desdoblamiento de los actores en múltiples personajes y la vestimenta con cualquier solución que se tuviera a mano, un sombrero, un paraguas, una bolsa de papel, ropa conseguida en la calle o cualquier aditamento en desuso ya que lo importante era el decir y cómo se dijera. Entendíamos como estudiantes-actores(actrices) y los textos lo permitían, que era necesario el trabajo corporal, el grito desde las vísceras y el llenado del espacio en un todo orgánico, sincero, esclarecedor y alucinante. Con las tripas, así se dice de los textos desgarrados, antes que el estudio clásico de los personajes trajo la ruptura inmediata entre los que hacían teatro de hablar y caminar y quienes hacíamos teatro desde el alma, la pasión y las tripas.



En este orden de ideas, la dramaturgia que se hacía para esa época se constituía en una excusa para la formación actoral; de esta manera, se percibe una línea temática en Lameda mucho más consustanciada con elementos tróficos que les permitían a los actores y las actrices desplazarse con mayor seguridad en la escena; dándole a sus pupilos y pupilas la posibilidad de inventar, proponer y crear; con tal argucia que ninguna representación se parecía a otra.

La dramaturgia de Jáuregui, por el contrario, mucho más estructurada desde la poesía y con menos elementos teatrales, que hacía más difícil la introspección para la actuación. Por consiguiente, estas dramaturgias determinaron la transferibilidad para que muchos de los que comenzamos en el teatro por los años setenta siguiéramos la senda de la escritura, que a decir verdad, muy pocos pudimos dar el salto cualitativo hacia trabajos más densos, mejor articulados desde los conflictos internos y con muy poco análisis de la auditabilidad.

Es importante ejemplificar solo como una muestra de esos años, con la obra *Los Sueños de Afrodita* (RaJuAl), cuando el Referí anuncia la pelea:

*Referí: ¡Señoras y señores!, González García Cedeño y compañía, esta noche van a tener el honor de presentar una de las peleas más esperadas de la década. Y como esta década ha sido una de las más sangrientas, esta pelea no lo puede ser menos. No es un carro de oro tirado por palomas. ¡Es una pelea de muerte!*

Como se observa, el referí puede vestirse como mejor le parezca dado que lo importante es el decir, cuánto de fuelle debe tener el actor o pudiera ser una actriz, cuánto de tripa debe contener ese texto y por supuesto cuánto de “experimental” debe tener ese parlamento y esa manera específica de abordar la dramaturgia. Recuerdo que en los ensayos Ramón Lameda nos dejaba solos mientras él iba al baño (por ejemplo) o a atender una llamada en la oficina y desde allí gritaba: “vamos a hacer eso que oí”, porque evidentemente no lo había visto; y repetíamos lo que a alguien se le había ocurrido, se armaba un coro, se complementaba con tambores, golpeteo de

algún palo, alguna canción improvisada y lo que fue una improvisación, un grito o una frase destemplada se convertía en una exquisita escena, donde también posibilitaba a los técnicos inventar, trasladar, componer y corregir.

Es por eso que el texto nunca fue una camisa de fuerzas para entender y hacer teatro y sí por el contrario, la posibilidad para que los actores y actrices se fuesen para sus casas pensando en cómo hacerlo y decirlo al siguiente día. Porque los ensayos eran todos los días, durante horas y había que decirlo cada vez de una forma distinta hasta que apareciera el anhelado “eso me gusta”; con uñas partidas y rodillas ensangrentadas incluidas; con los cuerpos sudorosos y los ojos bien abiertos para desplazarnos, componer y esperar: “eso me gusta”.

Igualmente recuerdo, solo como una anécdota, una ocasión cuando se estaba ensayando la obra *Inconexos*, de Ramón Lameda presentada por la Escuela de Arte Dramático para uno de los festivales por allá por 1978, y faltando apenas dos días para el estreno hubo que agregarle una escena más para poder cerrar el discurso argumental y Lameda nos dijo ya va y agarró un pedazo de papel y escribió la escena. De tal manera que esta forma de asumir el teatro y sobre todo la dramaturgia, muy propia de la época, debe verse no como improvisación, como un teatro a la carrera, que efectivamente mucho de eso hubo y fue lo que quedó; sino como la necesidad imperativa de comunicar, de expresar en la dramaturgia los vapores internos, el pensar político y la no militancia en partidos políticos, que estos autores consiguientemente no lo hicieron.

Así mismo, como cuando *El Diablo* (de la obra *Los Sueños de Afrodita*) riposta:

*El Diablo: Mi general, ya se han tomado todas las medidas de seguridad. Los guardaespaldas están en sus puestos. Los francotiradores también. Las tanquetas están en la puerta. El Comando de Protección ha tomado el Nuevo Circo.*

Para significar que el actor o la actriz o los actores o las actrices, daba igual, dependiendo de la cantidad



de público que hubiere, se podían apostar en todos los posibles espacios, ventanas, pasillos, puertas, en sitios cerrados o abiertos; en fin, este texto solo funcionaba como un detonante para que el actor o actores o la actriz o las actrices buscaran en sus alforjas internas cómo sería una situación de golpe de Estado, de conmoción pública, de tiros y balas en medio de una oscurana en cualquier calle de nuestras ciudades y cómo se pudiera vivir esta tragedia sin haberse leído a Stanislavski; que efectivamente, casi nadie lo leyó o no supimos cómo traducirlo en la escena, que para efectos dramáticos, nunca nos hizo falta o nunca nos lo restregaron en las caras. Es ahora, cuarenta años después cuando nos está reclamando su presencia.

Como se percibe, el proceso dramático va emparejado al proceso actoral y al proceso didáctico, puesto que frente a una educación teatral en ese momento –y habría que analizarlo actualmente- descontextualizada, abstracta, prescriptiva y domesticadora era necesario irrumpir con códigos de respuesta inmediata, dado que el teatro también educa. En consecuencia, así se daban las clases de teatro, sin la rigurosidad escolástica, sin un orden y sin un método oficial aunque sí efectivo a la hora de enfrentarse a un público, a resolver situaciones imponderables en escena y a crear y recrear posibilidades teatrales.

En este orden de ideas, también es interesante el estudio de las acotaciones, como forma de indicarles a los y las intérpretes hacia dónde deben moverse o qué ademanes debían realizar, puesto que para estos dramaturgos se utilizaban solo para crear o recrear las escenas, dándole otros valores sustantivos en el ámbito de sustitución de textos por imágenes. Ejemplo de esto es la siguiente acotación:

*El estrangulador se lanza sobre el enmascarado y empieza a golpearlo con salvajismo. el público se enardece y grita. el enmascarado reacciona y toma ventaja. golpea al estrangulador, le retuerce el brazo, lo arrodilla y lo domina. el estrangulador llora. el enmascarado lo suelta. el público lo aplaude y lo vitorea. (Igualmente de la obra Los Sueños de Afrodita).*

Como se observa, hay un interés mayor en que los espectadores reciban directamente el mensaje, sin la reflexión propia de quienes van al teatro a oír y ver, por supuesto, una obra de teatro. Se requería más bien el lucimiento de los actores o de las actrices con sus acrobacias, sus movimientos, su voz abierta y la puesta en escena como un todo, donde al grito de “Abajo el gobierno”, todos en la sala deberían vociferar ¡Abajo el gobierno!; generando las múltiples imágenes, acompañadas por música y luces, en algunos casos las llamadas luces estroboscópicas; haciendo que los espectadores participaran ya no como simples observadores sino como activistas que deberían cantar, aplaudir y comer como en efecto en el espectáculo *Alí Babá y las Cuarenta Gallinas* dirigido por Ramón Lameda, con el Grupo *La Misére*, donde literalmente se degustaba un sancocho, siempre preparado exquisitamente por Roger Rodríguez.

Ahora bien, esa dramaturgia rápida, denunciativa, giratoria, cargada de dobles sentidos y sobre todo muy política y aleccionadora que sirvió para denunciar los males del pueblo, permitió que casi todos los integrantes de ese movimiento se les catalogara de izquierdistas y por supuesto muchos de ellos mismos se auto endilgaran como revolucionarios, aunque 20 años después (1998-2018) muchos se hayan colocado en la acera del frente, sin saber qué o contra qué escribir, de hecho, ya ninguno está escribiendo teatro, sin especificar por qué. O ya no tienen qué escribir o ya no tienen a quién.

De igual manera, con estos trabajos como referencia, se observa que los personajes no poseían nombres ni apellidos, representaban referencias, posturas ideológicas, generalidades; el pobre, el rico, el burgués, el policía y así a una pléyade de entelequias teatrales. En este orden, me recuerdo que en la asignación de papeles para un nuevo montaje, el director iba leyendo y le iba entregando a cada quien un texto, donde lo anotábamos en un papel con el propósito de traerlo memorizado para el día siguiente. Así que cada uno tenía que hacer el mayor esfuerzo para darle corporeidad a ese texto y tratar de configurar un personaje creíble en escena. Un teatro total, desde la dramaturgia. Nosotros mismos teníamos que realizar las escenografías, vestuario, luces, adita-



mentos y todo lo que pudiéramos necesitar. De allí que, la dramaturgia que se hacía era no pensada para actores o actrices sino para creadores y creadoras.

En esta perspectiva histórica, todavía es muy temprano para la evaluación sistemática pero sí necesaria de esa dramaturgia, que no me refiero a los montajes como tales, sino al texto escrito, a la dramaturgia de los últimos cuarenta años, que aunque bebí y me nutrí de ella, creo que muchos de esos trabajos quedarán solo como panfletos callejeros, algunas de esas obras difícilmente se monten algún día y muchas o en su mayoría ocuparán solo el estante de la historia dramática de Maracay; pero que como cuchillo caliente en la mantequilla, se cortó en dos el seis de diciembre de 1998; aunque es muy prematuro para el análisis, estos últimos 20 años nos deben arrojar luces de hacia dónde se debe enfilar el derrotero dramático de la región.

Pero lo que sí es claro es que cuando se habla de puntos nodales, la década que va desde 1975-1985 marcan esa brecha de unos diez años entre dos épocas que separan el teatro maracayero; visto desde los espectáculos y que a partir de los noventa se fue desvaneciendo, no sé si por la vorágine misma del modelo neoliberal que se intentó implementar a partir del segundo mandato del ex presidente venezolano Carlos Andrés Pérez, o de otras razones que habría que investigar.

Por otro lado, en este momento seguir utilizando a viejos paradigmas ideológicos-políticos como a César Rengifo o utilizar las canciones de Alí Primera, es convertirlos en antirrevolucionarios, ya que si aquellos escribían contra la democracia de unos pocos o la dictadura perzjimenista donde se perseguía la disidencia y hoy se siguen montando, sus ideas se solapan terminando en lo que denomino un apresto a cultural, sin norte definido y repitiendo esquemas que a la larga harán más daño que los supuestos beneficios, ya que no se montan como retrospectiva si no por moda. Por aquello de los pobres; pero si se sigue cantando y escribiendo de los pobres, entonces, no ha habido cambios sustanciales y aquellos dramaturgos estarán reivindicando.

En este panorama, en el pasado Encuentro con la Dra-

maturgia en Aragua 2015, organizado por el Teatro Estable de Maracay entre junio y julio de 2015 se leyeron cinco piezas de tres nuevos dramaturgos y dos dramaturgas, César León, Rubén Joya y Bartolomé Cavallo; así como a Mariozzi Carmona y Oriana Brando, asomándose y esta es mi tesis, una nueva temática, más intimista, más femenina, más pensativa donde comienza a aflorar el papel de la mujer con voz propia y donde las palabras son asumidas por los personajes desde su cerebro y su razón y no desde el cuerpo y el corazón como en los años setenta-ochenta, como ya se explicó. Por supuesto, no se trata de juicios valorativos, pero sí dejar sentado cómo se escribía y cómo se comienza a escribir ahora.

En todo caso, me permito intuir que se está comenzando un camino hacia lo reflexivo, donde los personajes dialogan desde los sentidos y donde los actores y actrices pueden estudiar y crear ya no arquetipos, sino estructuras con nombre y apellido. Solo una muestra:

*Victoria: ¡Púdrete, vieja! Soy dueña de mí, decido lo que importa y lo que no; ya dejé de ser una niña. ¡Vete a la mierda! No quiero ser tu modelo, no quiero ser de plástico, ¡No quiero ser tú! (Le lanza la barbie de vuelta) ¡Quiero ser yo! Ser yo por una vez en mi miserable vida, ¡Ser yo! No este enfermizo prototipo. Hoy descubrí que no soy feliz, Adolfo tampoco es feliz. ¿Ahora qué me puede importar? ¡Ya nada! Ahora de qué me sirve el cuerpo cuando tengo el alma muerta, ahora de qué me servirán los vestidos de gala...¡El maquillaje! (De la obra El Viaje de Oriana Brando) O este ejemplo:*

*Mujer: Ya te dije que no son cachos...es que los hombres no entienden. (Pausa). Nosotras necesitamos ser reconocidas como mujeres. Que se nos respete el espacio vital, esa frontera que es solo nuestra y mía. Que nos digan que tenemos los ojos lindos así estemos ciegas, así tengamos lagañas que no nos permite ver. Que no somos únicamente cucas caminando. Que somos más allá de un cuerpo con las faldas más cortas que solo te tapa la pepita. Que más allá del mar hay algo que se puede ver, tocar, sentir. Que más adentro del pecho hay un pedacito que se debe tantear como a un recién nacido. Que... (Rompiendo) que...¡Qué carajo saben ustedes de lo que*



*es una mujer! Ustedes solo saben cogerse a una como si una fuese una perra en celo. (De la obra La Caída, de Bartolomé Cavallo).*

En este orden de conjeturas, estamos entonces, ante un nuevo paradigma, más humano, más personalizado, más consustanciado con la ética del ser, debatiéndose entre ser y tener y donde a partir de ahora se debería proyectar el nuevo dramaturgo y la dramaturga desde Maracay.

### **Se baja el telón**

Por consiguiente, aprecio una nueva direccionalidad dramática, que en nada tiene que ver con el transcurrir en la política cultural del Estado; e inclusive, algunos de los expositores en el referido encuentro de dramaturgia no militan con este proceso político. De allí que, aprecio en los textos allí leídos, mayor compromiso en el cuidado de los parlamentos, mayor preocupación en las psicologías de los personajes y mayor interconexión entre los personajes.

De allí, que creo conveniente comenzar a estudiar a estos dramaturgos y dramaturgas con el propósito de visualizar los nuevos derroteros del texto dramático para la región aragüeña.

### **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

Suárez, J.D. (2004). Antología de la Dramaturgia del Teatro Experimental de Venezuela Fondo Editorial Teatro de Venezuela.

