

**UNEARTE**  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

# THEATRON

Año 20, Nro. 27, Junio 2018








 @CulturasUnearte

 /CulturasUnearte

 @CulturasUNEARTE

Consejo Superior  
Ministro del Poder Popular para la Cultura  
Ernesto Villegas

Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología  
Hugbel Roa

Consejo Directivo  
Rector

Alí Ramón Rojas Olaya  
Secretario General

Representante del Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología  
Jonathan Montilla

Representante del Ministro del Poder Popular para la Cultura  
Alfredo Caldera

Dirección Editorial  
María Alejandra Rojas  
Diseño Gráfico  
María Gabriela Lostte

Coordinadora General y Documentación  
Carlota Martínez B.  
Corrector de textos  
Roberto Santana  
Portada

*El pez que fuma* de Román Chalbaud  
Dirección: Ibrahim Guerra  
Personaje: Ganzúa  
Actriz: Citlalli Godoy Rivas  
Compañía Nacional de Teatro (2017)

Compañía Nacional de Teatro  
Director General  
Carlos Arroyo

Depósito Legal  
pp199302CS1606  
ISSN  
1315-3250

UNIVERSIDAD NACIONAL  
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES  
RIF: G-20008463-4

Todos los derechos reservados ®





# Índice

<b>Editorial</b> .....	9
<b>Agradecimientos</b> .....	15
<b>Lecturas</b>	
Obstáculos para la difusión de la dramaturgia venezolana contemporánea. César Rojas (UPEL).....	19
Dramaturgia femenina en la Venezuela de los primeros años del siglo XXI. Ligia Álvarez (Unearte).....	41
Una visión sobre la importancia de la investigación de la dramaturgia venezolana: el texto y el investigador. Penélope Hernández (UPEL).....	61
Calidad de antología: acerca de la dramaturgia venezolana actual. Marisabel Contreras (Unearte).....	73
El camino hacia algo diferente: el teatro comunitario, debilidades, fortalezas y aportes. Jasmín Castro (CNT).....	79
Microteatro, de un prostíbulo a un nuevo género teatral. José Antonio Barrios.....	87
El ensimismamiento social del teatro de títeres. José Ramón Fernández (UCV).....	103
La adoración de los Reyes Magos. Aporte para el estudio de la teatralidad en las fiestas tradicionales venezolanas. Rosa Sulbarán (Unearte).....	115

## **Enfoques**

Economía y empleo en la cultura Ana Sofía Afanador (Unearte).....	127
--	-----

## **Entrevista**

La Compañía Nacional de Teatro Hoy. Entrevista a Carlos Arroyo. Carlota Martínez B. ....	153
--	-----

## **Testimonios**

Humberto Orsini en fragmentos. José Gabriel Núñez (Unearte).....	163
Breve y sentido relato: Humberto Orsini, el hombre de Santa Cruz del Orinoco que habita en mi memoria. Julia Carolina Ojeda (Unearte).....	173
Breve semblanza de Humberto Orsini a poco tiempo de su desaparición Carlota Martínez (Unearte).....	187

## **Separata**

La primera temporada en 1784 y otras noticias inéditas del Coliseo de Caracas Oscar Acosta.....	195
---	-----

## **Gabinete de la dramaturgia venezolana**

Trayectoria artística de Paul William.....	225
Carta a un amigo, homenaje a Paul William Carmelo Castro (Escuela Juana Sujo).....	231

## **Galería Fotográfica.....**

237

Editorial





Dentro del marco de las transformaciones que ha venido experimentando nuestro país en todos los órdenes de la vida nacional en los últimos veinte años, el teatro venezolano ha ido renovando sus perfiles. Nuevos agentes, entes mediadores, espacios, e instituciones en un juego constante y paradójico dentro del campo cultural han ido definiendo sus posiciones a partir de las posibilidades y recursos existentes en la tarea de construir prácticas teatrales con identidad propia.

El fortalecimiento de las prácticas del teatro comunitario e infantil, el interés despertado por la dramaturgia histórica, el surgimiento del micro teatro, la conquista de nuevos espacios para la representación, las luchas por el fortalecimiento de una dramaturgia nacional, la permanencia y/o desaparición de grupos con identidades conocidas y el surgimiento de otros tantos, la reactivación de la Compañía Nacional de Teatro, los nuevos modos de financiamiento de las producciones, la reaparición del Festival Internacional de Teatro de Caracas, las nuevas políticas que emergen de los entes estatales, el auge del teatro comercial, el crecimiento de nuevos públicos y las transformaciones experimentadas en las áreas de la formación, entre otros, configuran un panorama susceptible de ser estudiado.

Sin embargo, existen pocos espacios de diálogo y confrontación que den cuenta, a partir de la reflexión, de los logros alcanzados, las limitaciones, retos e interrogantes de los creadores del teatro en Venezuela en la tarea de construir conscientemente el espacio simbólico en el que vamos definiendo nuestras visiones acerca de la realidad a partir de nuestra particular sensibilidad e imaginación en un esfuerzo transformador. La crítica teatral no alcanza aun a un público necesitado de orientaciones en sus percepciones del teatro, son escasos los esfuerzos investigativos cuyos resultados sean capaces de alcanzar a este público más allá de la academia, se realizan pocos ensayos sobre temas de interés, y hay desaprovechamiento de redes comunicacionales capaces de animar el intercambio de opiniones, experiencias y propuestas en torno al arte teatral.

Ante tal situación surge la siguiente interrogante: ¿Es posible que el arte teatral que de suyo posee una naturaleza transformadora pueda evolucionar sin dialogo ni confrontación? Una perspectiva positiva y enriquecedora de lo que hacemos obliga a preguntarnos qué somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos ¿Cuál es nuestro papel ahora? De esta manera, sin ánimos de agotar un esfuerzo que de suyo requiere continuarse decantando en el tiempo, para el número que le presentamos hoy a nuestros lectores quiere THEATRON, a partir de la experiencia de distintos hacedores del teatro en nuestro país, servir de medio para comenzar a configurar como en un mapa las líneas que van definiendo el campo cultural del teatro hoy. Desde sus interacciones con otros componentes de la vida social, política y propiamente cultural; desde sus contradicciones, posibilidades y las limitaciones que signan su trayectoria y perspectiva.

En nuestra sección Testimonios en esta ocasión hemos querido rendir un merecido homenaje al maestro Humberto Orsini quien recientemente nos dejó. En Lecturas presentamos un conjunto de textos variados cuyo interés se traslada desde la dramaturgia pasando por las experiencias investigativas, y editoriales. Aquí también se incluyen reflexiones sobre variados modos de hacer teatro, el comunitario, el microteatro, el infantil y el de las fiestas tradicionales y su teatralidad. En la sección Enfoques le entregamos al lector un trabajo sobre Economía y empleo en cultura que estimamos de invalorable utilidad. A manera de una Separata incluimos una investigación histórica sobre el Coliseo de Caracas en 1784 ganadora en la primera edición del Concurso de Ensayos que está llevando a cabo año tras año el CNT. Con la intención siempre de ir renovando nuestros espacios editoriales damos inicio a nuestra sección Gabinete de la Dramaturgia Venezolana con la presencia en nuestras páginas de una referencia a la trayectoria de Paul William quien cumple 60 años de actividad teatral en nuestro país. De esta manera nos proponemos ir conformando una memoria de fácil acceso para nuestros lectores sobre los dramaturgos venezolanos y sus creaciones. En nuestra

acostumbrada Entrevista conversamos con Carlos arroyo nuevo director del CNT. Siempre en el convencimiento de que no resulta suficiente la selección y por las características de este número, en la Galería fotográfica encontrarán una pequeña muestra representativa de algunos montajes que se han llevado a cabo en teatros de nuestra ciudad capital.



Agradecimientos



A nuestros fieles colaboradores que contra viento y marea hacen posible este proyecto editorial.

A la Compañía Nacional de Teatro por cerrar filas con este empeño.





Lecturas



# Obstáculos para la difusión de la dramaturgia venezolana contemporánea

César Rojas. UPEL  
cesareduardorojas@gmail.com

## Introducción

Este artículo pretende un acercamiento al compromiso del escritor de teatro de llevar a la reflexión los obstáculos que bloquean la pobre difusión de sus obras; para que el público convierta a estos creadores en parte de su historia y colabore con el autor nacional en el alcance de la paridad que le corresponde en el coro de voces teatrales de América Latina y el mundo. Los otros hacedores del teatro suelen echar a un lado el autor teatral por las viejas propuestas *vintage* que han regresado a la palestra como nuevas, donde se potencia una interesante dramaturgia del director y de los actores, claro está. Pero que en la que práctica se anula la presencia del dramaturgo –legítimo escritor de textos dramáticos.

**Palabras claves:** teatro, dramaturgia, escritura, obras, piezas, creación, difusión, aspiración, obstáculos.

## I

Antes de iniciar nuestro análisis sobre el problema de la difusión de la dramaturgia contemporánea en Venezuela, consideraremos como un acuerdo básico, para la comprensión de nuestro artículo, que en la escritura de textos teatrales conviven dos Universos:

- a. El Universo de la *Literatura*, que partiendo del impulso del autor y su producción poética escrita, sólo se completa con el lector de la obra, quien asimilará el texto teatral echando mano de su imaginación, su educación, su sensibilidad, sus miedos, sus aspiraciones, sus necesidades, su posición ante el mundo y todos esos elementos que le dan brillo a lo connotativo de la obra de arte teatral.
- b. El Universo del texto como guía o indicador para que el director, los actores, los creativos, así como el productor y su equipo, entiendan las necesidades técnicas y prácticas para que ese texto escrito –que pudiéramos considerar poesía en movimiento– sea representado –y potenciado– hasta el punto de conmovernos y/o inquietarnos desde el mágico espacio de la escena, con intención artística para que se complete cuando entra en la magia del tiempo común con la presencia del público o espectador, los cronistas, investigadores y críticos.

## II

Acordaremos además que, para que el texto teatral exista como obra de arte representado, debe cumplir tres pasos fundamentales que conocemos como:

1. ***Producción de la obra de Arte***, con etapas segmentadas por José Luis Alonso de Santos en su libro *La Estructura Dramática*, con intenciones eminentemente pedagógicas, en:
  - a. Proceso de la Imaginación,
  - b. Proceso Técnico y
  - c. Proceso Filosófico o Argumental.

2. *Circulación de la obra de Arte*, entendiéndola como los modos de distribución, o el *cómo llega al espectador* la información sobre la obra hasta el llegar al disfrute de la obra misma, para que, si está desenlazada de la simple función de divertir, impacte a la sociedad y abra matrices de opiniones que hagan reflexionar al individuo en su aquí y ahora;
3. *El Reconocimiento Social de la obra de Arte*, que surja del espectador –las comunidades- con la ayuda de la crónica, de la crítica y de la investigación como generadores de indicadores no efímeros de las obras teatrales, nutridos de posiciones históricas (tanto estilísticas, filosóficas, antropológicas como políticas y por tanto humanas), sobre la obra de Arte que se gestó.

A cuya propuesta yo agregaría aparte, con el argumento de que **lo único “no efímero propio del teatro” a través de los tiempos es el texto, si se le conserva**. Nos atrevemos a proponer como cuarto paso:

4. *La Preservación de la obra de Arte*, con la ayuda de los bibliotecarios, los anticuarios, los investigadores, los apasionados y los especialistas exquisitos, cuyo desempeño han ayudado a través de la historia a guardar, proteger, conservar, transcribir, traducir y hacer que se repongan las obras escritas, quizás con la intención de que esta prosiga con la circulación de las mismas través de los años, las décadas y hasta los siglos... probablemente con la aspiración de que más espectadores puedan compartir las obras y los pensamientos del autor donde se muestran las virtudes y las miserias humanas vistas desde una época... quizás para que los sociólogos y los antropólogos entiendan más a los hombres y se pueda intentar una comprensión del hoy y del mañana de la humanidad.

### III

Entonces ¿cuál es –en mi apreciación- la situación que obstaculiza la circulación de la Dramaturgia contemporánea en Venezuela?

Si algo me llama la atención, como hombre dedicado al teatro, es ese constante intento de ciertos sectores por contener, como a un peligroso delincuente y silenciar, como a una impertinente y escandalosa prostituta, los intentos de la dramaturgia hecha en casa para:

- Hablarle al individuo actual sobre la humanidad;
- Hablarle a nuestro semejante, de nuestras virtudes y defectos, desde la poesía dramática;
- Hacer una comprensión de un ayer que nos haga entender un hoy y proyectos de posibles mañanas.
- Que el escritor de teatro pueda invitar, además de al disfrute sensorial de su arte, a la exposición de sus puntos de vista, lo que se podría llamar "abrir matrices de opinión" con sus argumentos –de manera consciente o no.

Todo esto, quizás, con la aspiración de que los textos que lleguen al espectador coloquen su granito de arena para la construcción y fortalecimiento de un hombre mejor, de una mejor sociedad, y sus palabras en movimiento no se desvanezcan con el devenir de los años, sino que permanezcan como un legado para las próximas generaciones... (y el joven que se sube al devenir de la historia no descubra el agua caliente cada vez otra vez).

Podemos especular que la intención de estos disidentes de la dramaturgia nacional es ocultar sus imposibilidades de entendimiento y comunicación con la *Obra de Arte Escrita* e inevitablemente con el espectador, porque lo que se hace en casa les parece, desde su visión amanerada, clasista, maleducada y racista, un producto estético "feo, sucio, miserable, poco atractivo y que huele mal...", cuando no es más que un intento de diálogo del dramaturgo de hoy –desde sus posibilidades tangibles- con el espectador de su tierra y su tiempo, durante el disfrute de la obra de arte teatral; un modo de confrontación con las ideas convencionales del momento y sus rupturas... para el presente y la posteridad, con elementos reales o ficticios que superen la simple historia que se narra en los libros, cosa que definitivamente a ellos parece no satisfacer y les produce ojeriza, porque no están educados para entenderlo.

¿No es este un rasgo común en el venezolano en todos los aspectos y desempeños de su vida? Habría que estudiarlo con detenimiento

Siento que las intenciones de estos *analfabetos funcionales del teatro* son claras: Acabar con la dramaturgia nacional, pues ponen en duda hasta la existencia de la misma –menos mal que para negar algo primero tiene que existir–.

Menos mal que las mujeres y hombres que escribimos teatro los enfrentan constantemente cuando nos excluyen y para desalentarnos dicen como cualquier  *europeo pastuso* que:

- nadie es ni será como Shakespeare o Pirandello
- que los grandes vienen de afuera
- porque en esta *Capitanía General* no hay aún historia para contar buen teatro
- ni creadores suficientemente hábiles ni desenfadados

Todo parece decir que tienen el convencimiento de que es mejor mantenernos enanos ante la luz del pasado, quizás porque su miopía no les permite ver ni el presente, ni hacia adelante... porque vamos nosotros y sería muy difícil tener que hablar de algunos seres de los que nadie ha hablado antes para poder ponerlo en sus citas.

Por eso a los dramaturgos nos ha dado por explicarles amablemente, desde esta sabiduría heredada de nuestros ancestros rapsodas, que mientras los historiadores hablan de la Historia a partir de los vencedores, de los triunfadores, de los que han ganado, nosotros los humildes escritores de teatro nunca desapareceremos del mundo porque contamos –y lo haremos mientras que la sociedad exista sobre el planeta y más allá– con la palabra preñada de acciones, sentimientos y emociones con la que manifestamos los argumentos de los abusados y de los perdedores. De los que tienen un sueño extraviado y la esperanza de salir adelante porque creen que pueden lograr un mundo y una sociedad mejor y con esto la felicidad.

¿No fue así que hicieron los griegos desde que Pisístrato se encontró a Thespis en un camino cerca de Atenas? ¿No fueron los argumentos paridos por Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes en el tiempo de Pericles –en los que se mostraban los fracasos y las miserias de los nobles, de los héroes, de los dioses, la casta política y sacerdotal– esas historias escritas “a ritmos de ditirambo”, las que eran usadas en el Teatro con *finalidades* políticas cada vez que en la Ciudad-Estado en formación se presentaba un dilema, una dificultad? ¿No se argumentó de este modo para alertar al hombre de la antigüedad, sin dejar a un lado el goce estético del arte donde el hombre superior fracasa y nos produce horror y hasta piedad como diría Aristóteles?

¿No es así como durante generaciones los autores han hecho recapacitar a sus comunes sobre los errores de la humanidad, desde la fantasía, la polémica realidad de ficción, las emociones, sensaciones y sentimientos, en escenas recreadas por los personajes del teatro, que mimetizan al hombre de la realidad empírica?

Parece que hay que repetirlo hasta el cansancio. Hay que repetirlo.

Por eso siempre sugiero que, por lo menos cada cinco años, recordemos y propiciemos –como un deber escolar– el acercamiento de las nuevas generaciones que se alistan para el teatro a las historias que han transitado por la escena mundial, para que no caigan en lugares comunes y, como hemos dicho, *no vuelvan a descubrir el agua caliente*. De modo que si se topan con un descubrimiento ya hecho, con una postura argumental conocida y deciden que van a transitarla de nuevo, lo hagan desde intereses cognitivos y pedagógicos, conscientes de estar repasando la historia.

## IV

El teatro siempre ha estado amenazado y el latinoamericano (y por supuesto el venezolano) muy despreciado por los miembros de las



academias y los puristas *eurocéntricos y anglosajones*, o los que se pretenden y aspiran a ser como tales.

¿No serán ellos los que siempre serán pequeños, porque existirán pero apenas son sumisos imitadores y seguidores artesanales, pero no artistas?

¿Cuántas veces han amenazado al Teatro –y al texto teatral- diciendo que “con la aparición de tal o cual medio audiovisual o tecnológico” el arte de la escena desaparecería...?

La respuesta es “muchas”. Demasiadas. Oportunidades de las que siempre salimos fortalecidos y convencidos de la importancia cultural de nuestra poesía en movimiento, de nuestro arte, de nuestro goce y hasta de nuestra misión en la humanidad (si deseáramos asumir que hubiera tal), la de enseñar a los pueblos desde de la diversión del asombroso e inesperado espectáculo teatral.

Cuando oficialmente apareció el Cine -como espectáculo-, en París (Francia), el 28 de diciembre de 1895, de la mano de los hermanos Lumière, muchos envidiosos celebraron con gritos entusiastas “*Le Theatre est mort*” (Ha muerto el teatro), sin entender que lo que decían era como, si en artes plásticas, se pusiera a competir un retrato hecho por un artista plástico con una fotografía.

Cuando apareció la televisión repitieron en coro... “¡Ahora sí que va a desaparecer el teatro!”... y se les olvidó que las intenciones mercantiles de la industria de la televisión no eran las obras en sí, sino vender champú, pizzas y jabón para enriquecerse. Razón por lo que el interés no fue desplazar al teatro (aunque no podemos negar que también nos brindaron nuevos elementos narrativos que nos habituaron a asimilar la información por bloques -cada quince minutos, por ejemplo- que se cortan para la venta de pinturas de labio, sexo y productos de baño o de limpieza). Lo que sí sucedió fue que el discurso televisivo se ha ido transformando en algo que dista mucho de la poesía del teatro de autor. Por eso

nos alegramos cuando en un discurso en conmemoración del Día Mundial del Teatro de hace algunos años escrito por un hombre de teatro, éste exclamaba: “vayan ustedes a contar sus monedas de oro que nosotros seguiremos felices contando nuestras monedas de cartón, hojalata y sueños para representar la miseria del hombre”.

Y, últimamente, cuando la tecnología superó a la ciencia y nos dio la conexión a las redes, para mantenernos conectados a toda velocidad desde cualquier punto de Globo Terráqueo y nos puso los “cuerpos virtuales”, los “Avatares” a la orden pensando que así se iba a desplazar, no al teatro, sino al ser humano como protagonista en las artes interpretativas, en la radio, el teléfono, el cine y la televisión. Por supuesto comenzaron a hacerle otra vez el féretro al teatro. Pero de pronto todo se detuvo porque se dieron cuenta que la urna era para todos, pero que a pesar de eso, el teatro volvió a salir fortalecido.

Nosotros seguimos aquí, como el viejo mentor, humilde pero indiscutiblemente feliz, profundo e impregnado de humanidad, porque seguimos siendo el arte de seres humanos vivos que interpretan en un tiempo común con histrionismo frente a otros seres humanos vivos, para hablar y contar historias, compartir emociones, sentimientos y sensaciones, sobreviviendo a todas las amenazas, por lo que aún podemos gritar a Viva Voz “¡Que Viva el Teatro!”.

## VI

¿Cuáles presumimos que son los sectores que obstaculizan el desarrollo del teatro en Venezuela?

Por un lado el pretencioso, frívolo, aspiracional, resentido y prácticamente desaparecido sector clase media alta. Ese que pretendió ser como Broadway, del *Berliner Ensemble* o de la Ópera de Pekín, y que lo que terminó representando es un ridículo sainete venezolano a partir del soberbio deseo de reconocimiento de

elevación cultural. Una especie que se niega a extinguirse y cuyos últimos mohicanos desconocen abiertamente el esfuerzo en el teatro de las mujeres y hombres nacidos en estas tierras, si no son ellos los ejecutantes de las obras. Un grupo cursi, que intenta ser muy divertido cuando en el fondo es muy amargo por su presunción insatisfecha, su necesidad de reconocimiento ignorado y el uso un de cursi histrionismo para llamar la atención.

Pero a pesar de esta gente, para nadie es un secreto de que no obstante sus intentos de obstaculizar la dramaturgia nacional hay coterráneos que han dedicado sus vidas para que –desde nuestro arte– los argumentos, las posiciones políticas, las historias para la escena que provienen de nuestro tiempo, de nuestra idiosincrasia, de nuestro sentir, vean la luz en el escenario teatral y para eso no hay clase social.

No se ignora –sin que se le preste mucha atención– que el hombre que escribe teatro venezolano enfrenta con valentía, prácticamente sin la ayuda de nadie, la producción de sus textos teatrales, para evitar que sus obras sean echadas torpemente a la basura, porque nuestros “clase media alta” consideran que

- Lo que se escribe en este país, sin supuesta historia “seria”, aún no es arte
- Una verdadera dramaturgia nacional no existe
- Arte son los textos que ellos traen de otras tierras para poner en escena en nuestras salas de teatro. Obras que provienen generalmente de Europa o Norteamérica, que generalmente están más cerca de la arqueología y los museos. Que –sin desdecir irresponsablemente de su valor cultural– ellos admiran, pues ven reflejada su aspiración a ser como de otros países, de otras culturas que consideran mejores que la nuestra; que si es cierto que poseen autores que a pulso se han ganado un lugar en la historia de la humanidad, también es cierto que no tienen ni entienden nuestra idiosincrasia, no comen arepa, ni pabellón, ni empanadas. Y en su afán de conquista siguen despreciando abiertamente la dinámica incesante de la dramaturgia nacional para imponer la foránea.

¿No sucedió así con los intentos que el sainete hizo en nuestra tierra para evolucionar, castrado cuando unos celebrados personajes teatrales vinieron a echar raíces en nuestro país y dijeron que esa cosa pintoresca que nosotros hacíamos y celebrábamos como nuestra no era teatro, porque teatro era lo que ellos traían de Europa, Asia y Norteamérica? Las obritas de Rafael Guinand, Leoncio Martínez... eso, asco, no.

## VII

Todo esto lo podríamos observar desde la sociología, la antropología y el arte, usando el planteamiento que hace inocultable la reacción del impacto cultural producido por los pueblos más avanzados y con más siglos de historia, en los pueblos menos desarrollados, con menos historia y menos tecnología propia, como Venezuela y muchos otros pueblos latinoamericanos. Miremos a nuestros paisanos.

Esa luz de las culturas más viejas que la nuestra, con más historia y vivencias, más desarrolladas tecnológicamente, supuestamente más exitosas y con mejor calidad de vida, deslumbra siempre a los ilusos, a los que no tienen a dónde mirar, a los incautos, a los sin personalidad que no quieren ser lo que son. Empuja a las culturas más jóvenes a que intenten imitarlas, quizás por creer que de ese modo se tendrá acceso a la superioridad y por ende a la felicidad, sin darnos cuenta de que así se crean obstáculos para el desarrollo de las nuevas y pequeñas culturas humanas... y hacen que se desconozca el desarrollo del Teatro en las regiones que no les pertenecen.

Sabemos que los denominados impactos modernizadores de las culturas superiores en las inferiores pueden generar reacciones diversas en las culturas:

- a) Una reacción de deslumbramiento aspiracional, que hace seguir ciegamente a las propuestas de las culturas superiores y mantiene pegados a los menos privilegiados a los cambios pero

sin identidad ni rostro cultural propio, pues se tiende a dejar los rasgos culturales propios para asimilar los foráneos. Esto nos hace presa fácil de la esclavitud tecnológica y cultural, beneficiando sólo a la cultura más avanzada.

- b) Una reacción de rechazo absoluto, que hace que las culturas menores se cierren herméticamente ante las propuestas de cambio de las culturas más desarrolladas, lo que empuja lamentablemente a los más débiles a quedar rezagados con relación al resto, en el tiempo y evolución tecnológica, creyendo ingenuamente que es el único modo de mantener la idiosincrasia y la cultura propias.
- c) Una reacción de asimilación razonada por los miembros de la cultura menos evolucionada, negociada dentro de patrones razonables que no afecten de manera negativa las tradiciones, ni la idiosincrasia, ni la cultura. La cultura más frágil razona y elige los impactos que va a asimilar. Pensando en la cultura propia, se discrimina el modo de asimilación de las propuestas de cambio provenientes de las culturas más desarrolladas, desde el entendimiento de los cambios que esa aceptación producirá en la cultura inferior, sin ceguera ni entusiasmo aspiracional, para beneficiar de un modo más equitativo a ambas partes.

Actualmente en Venezuela se ha hablado del proceso denominado "descolonización". Ojalá que con esta propuesta los entusiastas no nos hagan caer en la idiotez histórica de cerrar las puertas y ventanas culturales de manera hermética a las manifestaciones eurocentristas o del norte del planeta con la intención de acabar con "la esclavitud cultural y tecnológica", ya que debemos entender que no es algo que se va a erradicar de un momento a otro y que -en el caso de Europa- son las manifestaciones de la cultura progenitora de lo que somos y -nos guste o no- son nuestros ancestros... Claro, a los que no tenemos que seguir ciegamente, pero a los que no debemos negar. Y en el caso de USA, Alemania, India, China o Japón, ellos poseen tecnología que no tenemos y que -utilizada conscientemente- puede ayudarnos a tener -o mantener- buena calidad humana de vida.

Lo que se debe hacer es tomar consciencia de lo que se debe hacer o no frente a la fuerza cultural y tecnológica que nos invade y manejarlo a discreción sin perder de vista que no somos Europa, porque somos América

De lo que hay que estar consciente y pendiente, sin poses falsas ni acciones extremistas, es que ciertamente nuestra lengua, el modo verbal con el que nos comunicamos (a pesar de las variantes regionales) expresa muy claro nuestros antecedentes y origen. Pero debemos entender que la tecnología pretende pasar un rasante sobre todos nuestros rasgos culturales particulares para que seamos iguales que los países más avanzados tecnológicamente. Ahora cuando usted camina por San Fernando de Apure, en diciembre, bajo aquel sol que calcina, encuentra renos, hombres de nieve e imágenes de San Nicolás mientras el sudor deshace al más guapo. Eso es lo que debemos cuidar y nadie parece haberse dado cuenta. En un taller de dramaturgia que fui a dictar gracias a la gestión de la CNT uno de los participantes escribió un texto en el que la sayona y el silbón estaban muy molestos, porque ya ellos no asustan a la población de San Fernando, ya que ahora miedo dan son los motorizados con pistolas.

Creo que es hora que miremos un poco más hacia adentro, hacia nuestras almas y esencia, sin vergüenza, sin comenzarnos a definir por lo que no somos, y le demos una oportunidad al creador de estas tierras, al dramaturgo venezolano. A lo mejor en los años venideros logremos tener nuestros propios creadores para la escena nacidos en Timotes, en Caripe, en Caricuao, en Nagua-Nagua, La Azulita o en La Asunción. Porque mientras nos sigamos comparando con los antecesores por debajo, seguiremos siendo los venezolanos chiquiticos, pequeños, enanos, ante la majestuosidad de estos autores, como nos decía Cabrujas en los salones de la UCV. Porque la idea es ser uno mismo en este clima, en este estado de ánimo con sabor a Capitanía General, sin vanas comparaciones, porque es lo que hay.

## VIII

Por otro lado, con el mismo afán de ser de una mejor categoría, hay muchos grupos promisorios –sobre todo los que aún no saben leer teatro- que consideran que para qué se necesita a un dramaturgo en sus propuestas teatrales, cuando ellos han descubierto la “dramaturgia del director y del actor”, con la que se miran el ombligo mientras desconocen la importancia del público como el elemento más importante del espectáculo teatral –pues es el que completa el proceso del Teatro como Arte–; donde los núcleos de acciones que utilizan, terminan siendo, o transforman sus puestas en escena en historia herméticas, muchas veces incomprensibles para el espectador común, en la que han dinamizado los cuerpos de los actores-atletas, pero han disminuido y hasta silenciado su voz de artista-comunicador con una postura argumental, aferrándose a maneras de actuar más cercanas a otras manifestaciones artísticas como la danza o el circo que al teatro de texto. Pues los creadores y profesores que utilizan estas “modalidades teatrales” (quizás con todo el derecho de experimentar), consideran que una voltereta por el hombro y dos giros con una parada de cabeza antes de saludar con un gesto, tienen más carga emotiva, más energía, más veracidad, que un “hola” cargado de un malestar o bienestar argumental. La ocasión lo dirá.

Y así se enseña actualmente en las universidades y grupos de teatro, como si fuera el último grito de moda cuando (a mi juicio) el método de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold, el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro pobre de Grotowski y hasta la antropología teatral de Eugenio Barba, Nicola Savarese y Ferdinando Taviani, pertenecen al siglo pasado como pretendidas verdades absolutas y parece que aquí nadie se da cuenta. Son propuestas-iconos que pudieron desde hace mucho rato haber servido, ya no para imitarles como un viejo estencil de escuela de pueblo con un mal papel carbón, sino como punto de partida para una propuesta nacional, que no nos haga sospechar que se tiene miedo de que nuestros muchachos piensen en los argumentos que interpretan

de algún autor que pone en sus bocas y en sus voces, posiciones que pudieran incomodar a algunas personas que no quieren escuchar quejas porque son muy “resentidas” y probablemente así poder acallar a las nuevas generaciones, mientras las mantienen ocupadas físicamente, pero sin verbo en sus bocas. Divertidamente callados como mimos. Callados y atentos como un admirable bailarín. Callados hasta el silencio absoluto y el decir nada.

Admito que es quizás un prejuicio, pero desde mi pasión como dramaturgo especulo que con ese tipo de interpretaciones de textos abstractos, herméticos, es que el público, al no verse reflejado, se haya alejado de las salas de teatro estas últimas décadas; a lo mejor es que el espectador común no se siente identificado con los discursos que se brindan a partir de los movimientos existencialistas; como decía el profesor H. Ulive en dirección teatral en la UCV: “nadie quiere saber sobre los problemas de la silla vacía en el espacio solitario, que además no se entienda por lo que dice sino que haya que adivinar a través de sus movimientos lo que siente, pues la gente quiere teatro de verdad, donde los personajes hablen, con los el público pueda sentirse identificado porque habla como él ya que los puede comprender desde sus palabras además de sus acciones. Sólo hasta entonces el público, no la minoría de los sabiondos del teatro, vendrá nuevamente a las salas de teatro...”

## IX

En este orden de ideas, mientras seguimos buscando motivos que saboteen a la dramaturgia nacional, nos podríamos preguntar: ¿Cuándo se ha escuchado, desde que se inició el estallido teatral venezolano a principio de los setenta en el medio teatral, que el Estado venezolano le brindó un aporte significativo a la dramaturgia nacional, para que las mujeres y hombres que escriben teatro se pudieran dedicar únicamente a escribir, o a investigar, o participar de estadías, clínicas, intercambios, conversatorios, publicaciones... y no tengan que estar vendiendo tortas, adminículos de belleza,



desperdiciando su tiempo ofreciendo talleres de sobrevivencia, vendiendo seguros para carros, o persiguiendo productores para que les paguen el consabido 10% de las ganancias brutas, no netas, que le corresponde por la representación de su obra escrita?

Ni SAPI, ni SACVEN han sido suficientemente efectivos en este caso.

Pues es muy común sentir que las personalidades del Estado Cultural nos miran capciosos, de soslayo, como con cierta sospecha y casi nos hacen sentir que somos venezolanos de cuidado, o desechables, o que no nos necesitan. Volvemos a repetir: *Los Historiadores cuentan a partir de los vencedores... nosotros desde el resto de los seres humanos y mucho más.*

## X

Además, en una reunión con una influyente personalidad de la Cultura a la que fui invitado, se nos hacía énfasis en que somos un sector "segmentado" y que por esa razón siempre piensan de último en nosotros (si es que piensan realmente en nosotros) porque estamos muy divididos. Un sofisma que de inmediato nos hizo entender –a mi juicio- que estuvimos en una reunión repetida, o equivocada, pues se confirmaba la tesis de que los líderes, sobre todo del panorama político y pedagógico de nuestro país, no terminan de entender que el Ego y la Individualidad permiten el Genio del Artista; que un Goya sin Ego -o con el Ego castrado por su imposibilidad de pintar con imágenes definidas como se estilaba en su tiempo- hubiera indagado en otros terrenos de las artes plásticas de ese modo tan genial, por lo que fue perseguido para castigarlo por hereje como quería hacer la Santa Inquisición, por supuestamente pintar monstruos del infierno. Si Goya hubiera sido un sumiso obediente y se hubiera dejado atrapar por la religión no hubiera podido crear esos dramáticos cuadros a los que se acusaba de estar inspirados por el demonio, cuando lo que realmente estaba haciendo el maestro era revelar el alma y la miseria del ser humano. El "perverso" Picasso

jamás hubiera pintado las señoritas de Avignon, o el Guernica en 1937, donde plasma el horror de la guerra desde su sensibilidad. ¿O nadie se ha preguntado por qué los dramaturgos se esconden para crear? ¿Por qué Armando Reverón se aisló en la Guaira (y mucho "normal" lo acusó de loco) y Rodolfo Santana se fue a Guarenas, o Cabrujas se fue a Margarita?

Quiero repetir que somos un orgulloso coro de *Voces Individuales* y no estoy muy seguro de que ninguno de los dramaturgos que desee desarrollar su propio discurso argumental, en el que tome su posición personal frente al entorno se quiera parecer a otro. No entenderlo nos aísla más, porque es como si existiera el anhelo de hacernos desaparecer porque nuestros discursos también asumen la responsabilidad de hablar, de divertir, de recordar cosas a las comunidades que se olvidan, sin dejar de decir las cosas que se callan en nuestro tiempo. Esa es una de nuestras responsabilidades, ser historiadores, a veces, de la historia que todos quieren olvidar... Por eso los dramaturgos hemos recibido y dado lecciones interesantes a lo largo de nuestra historia, de nuestra presencia, en camino a nuestro fortalecimiento como sector que no sabe dejarse arrear como rebaño, sino que es capaz de asistir si lo desea como un coro de personalidades que asumen posiciones a partir de su consciencia. Siempre miraremos con nostalgia y admiración las fiestas teatrales en las que se convertían los Festivales Internacionales de Teatro de Caracas que lideraba Don Carlos Giménez, que aunque hayan quienes quieren solapar lo importante que fueron para nuestra generación, nos puso al mismo nivel del teatro del mundo; o el denodado entusiasmo e intervención de Rodolfo Santana (que siempre estaba intentando un modo de agremiar al escritor de teatro con el Círculo de dramaturgia, por ejemplo) y el apoyo del maestro José Antonio Abreu, que se convirtieron, en cada edición en la que se reprodujo la actividad, en la experiencia más importante del Teatro y la dramaturgia Iberoamericana en Venezuela y esto permaneció por varios años. Desde donde se obtuvieron textos (aun inéditos) como *El Itinerario Del Autor Teatral* entre los que se contaban artículos de los más importante autores e investigadores del texto teatral del momento,

desde Canadá hasta la Patagonia. Donde los dramaturgos invitados hablaron de sus obras y su desenfado al escribir, en reuniones en las que nos permitieron que nos pusiéramos en contacto con ellos, a nosotros que éramos aún pichones. Así pudimos escucharlos, mirarlos a los ojos, estrecharles las manos, oírlos, reír, escribir con ellos mientras aportaron consejos, compartimos anécdotas o discrepamos de sus opiniones, estábamos de acuerdo con sus visiones o no. Entendimos –mientras desayunábamos, o compartíamos un trago al final de la noche- el compromiso de la dramaturgia en las postrimerías del siglo XX. Eduardo Rovner (Argentina), Roberto Ramos Perea (Puerto Rico), Guillermo Schmidhuber de la Mora y su esposa (México), Mauricio Kartun (Argentina), Rodolfo Santana (Venezuela), César de María (Perú) entre muchos otros que compartían el placer de estar en Venezuela, entre comunes, y a los que se les escuchaban sus exposiciones y ellos las nuestras, entre los que nos contábamos Carlota Martínez, Xiomara Moreno, César Rojas, Gustavo Ott, Romano Rodríguez, Marcos Purroy, Rubén Darío Gil, Thais Herminy, Bongo, Mariela Romero... entre muchos otros, convocados como un llamado de la jungla a la que pertenecemos. Del mismo modo, gracia a la gerencia de Isaac Chocón y la Compañía Nacional de Teatro de esa época, pudimos compartir con Emilio Carvallido (México), Miguel Narros (Director y figurinista del Teatro Clásico Español), Antonio Constante, J.S Escalona, Ugo Márquez; las clases magistrales del maestro Don Orlando Rodríguez nos adentraron a cada uno de los países latinoamericanos para intentar una comprensión de su dramaturgia, de su sensibilidad, de sus idiosincrasias, de su humanidad, de nuestras similitudes y diferencias, que nos hacían más cercanos, más amigos, más dispuestos a sellar para siempre eso de ser hermanos a pesar de las distancias y las diversas realidades a las que pertenecíamos. Y de eso pasó algún tiempo.

Con la lamentable muerte de Rodolfo Santana y la marcada distancia que se hizo entre el este y el oeste de cada estado y ciudad, y el desinterés por los contadores de nuestras historias para el escenario, volvimos a quedar en la incertidumbre, dedicados a nuestra labor de escribir teatro en el silencio, hasta que en estos últimos años, gracias al apoyo de Alfredo Caldera y la reactivación de

la Compañía Nacional de Teatro, pudimos hacer Endrama Rodolfo Santana 2016 –en honor a Rodolfo, por supuesto-, Unearte creo la Peña dramática de la mano de José Gabriel Núñez y varios grupos han intentado romper las barreras del este y el oeste y han creado grupos de dramaturgos (por ejemplo Venedrama) que han ido a pueblos como Barlovento y a instituciones como la escuela de artes plásticas Reverón, ofreciendo talleres de Escritura para teatro. Acciones que se han realizado y que estamos seguros que ni el Ministerio ni el Estado están enterados... sin que por eso se haya detenido nuestro sacerdocio.

Pisistrato no pudo equivocarse, él entendió la importancia política de tener un pueblo al que pudiera hablar de su visión política a través de las representaciones teatrales. Lo que pasa es que hasta el momento nuestro Estado no lo ha entendido (y qué bueno sería que lo hiciera... no que hiciera un operativo dramaturgia siglo XXI, porque ya sabemos que en Venezuela esos operativos no llegan a ningún lado, son estallidos de bombas y luces artificiales que pronto se desvanecen y olvidan). Pero no queremos dejar de tener u olvidar a un Santana, pero tampoco a un Vidal; ni dejar de tener a un Chocrón, pero tampoco a Gilberto Pinto; a un Cabrujas, pero tampoco a un José Antonio Rial; a un Luis Britto García, pero tampoco a una Ida Gramcko; a un Rafael Guinand pero tampoco a un Román Chalbaud; a un Gustavo Ott, pero tampoco a un Néstor Caballero; a una Xiomara Moreno, pero tampoco a una Mariela Romero; a un Elio Palencia, pero tampoco a un Rubén Darío Gil; a un Bongo, pero tampoco a una Gennys Pérez ; A un Armando Carías, pero tampoco a un Carmelo Castro; a un José Antonio Barrios, pero tampoco a una Ligia Álvarez; a un Paúl Salazar, pero tampoco a una Carlota Martínez; a un Martín La Guardia, pero tampoco a un Ayala Michelena; a una Thais Herminy, pero tampoco a una Valentina Cabrera... y pare de contar... Porque en esta *Tierra de Gracia* sí hay dramaturgos.

## XI

Otra razón que siento que obstaculiza la difusión de la dramaturgia contemporánea y nos *invisibiliza*, es el modo de elegir a nuestros representantes; porque sentimos que se han asignado importantes roles a individuos que los han conseguido con dudoso desempeño teatral pero claro desempeño político, sin la participación de la dramaturgia, donde se toman decisiones que el sector desconoce o termina por repudiar; que se comportan como un arma atrapa sumisos y aduladores –porque estos trabajan por hambre o la ilusión de poder crear sin angustia– y que están convirtiendo los teatros en sus oficinas de ocasión.

## XII

A pesar de que el siglo XXI ha llegado con grandes posibilidades para que la comunicación escrita recobre su espacio aparentemente perdido, la dramaturgia, que ha tenido que dar varias batallas para que su dualidad como literatura y guía para la puesta en escena sobre la argumentación que ofrece un hombre frente a su tiempo llegue convencida de que no va a desaparecer a pesar de los avances tecnológicos, ni la falta de difusión, por ser una herramienta de comunicación necesaria para el hombre de todos los tiempos, pero entendiendo que sigue recibiendo el sabotaje de diversas direcciones, que van desde conductas sociales desarticuladas de realidad y aspiraciones de ciertos sectores, incompreensión política, desacato a su autoridad en el universo de la creación teatral, decididas a borrarla del panorama para que las jóvenes generaciones accionen con eficacia, que acaten ordenes de movimiento sin cuestionamiento previo, como si estos años de esclavitud tecnológica buscaran hacer que el hombre actúe pero no piense y mucho menos salga –como diría Joseph Campbell- a hacer su viaje del héroe. Ausencias de criterios e incompreensión frente a una expresión artística que los que poseen el dominio de la opinión social saludan cuando divierte pero no cuando cuestiona y confronta,

cuando abre matrices de opinión al impactar con su discurso y hace que criterios distintos batallen, pues el teatro es una batalla entre la luz y la oscuridad. Eso inquieta a los poderosos y a los que pretenden serlo, por sus gritos imperativos, agitados, agresivos, urgentes, en esta verdadera revolución que es escribir teatro en este siglo; razones que obstaculizan la difusión de la dramaturgia contemporánea en Venezuela. Pero así como Esquilo, Sófocles, Shakespeare, Henryk Ibsen, Luigi Pirandello, Strindberg, Arthur Miller, O'Neil, Edward Albee... tuvieron la oportunidad de difundir su teatro para los hombres a través de los siglos, a pesar de sus enemigos comunes, es hora que se entienda que la dramaturgia nacional, esa que te pertenece ti y a mí, está decidida, solicitando tu apoyo para ser interpretada y difundida, mientras establece su espacio de manera definitiva, sin dudas ni mezquindades, pues sufrir estos difíciles años han curtido al hombre que vive en este país y hace colas para comprar comida; y el que escribe teatro no ha huido de la asfixiante realidad, pues el país le ha dado razones para contar y la responsabilidad de hacerlo; quizás desde los perdedores, de los desesperados, de los abusados, de los ofendidos, de los que no están de acuerdo o desde los que sí lo están, por eso un dramaturgo es uno y es más, es un arma que dispara y la inclusión obtenida en estos años, en la que podemos hablar sin ser reprendidos sobre los más diversos temas, años en los que el resentimiento no es razón de vergüenza sino de orgullo, porque nuestra resistencia artística, nos ha abierto una puerta que seguramente nunca más estaremos dispuestos a dejar que se cierre. Como artistas que somos, contamos, convocamos, divertimos, enseñamos, embrujamos, reflexionamos, soñamos entre la realidad empírica y la realidad de ficción; entre un mundo de miserias y un universo de fantasía. Mientras, esperamos por los lectores, directores, productores, los actores, los creativos y finalmente por el espectador, repitiendo como siempre a modo de mantra budista que busca la felicidad: somos herederos de los rapsodas y los magos... *y nuestras vidas están hechas con los mismos hilos de los sueños.*

César Eduardo Rojas Márquez

## Referencias

Alonso de Santos, José Luis (1999): *La estructura dramática*, Editorial Castalia, S.A, Madrid pp. 485

Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, pp 372

Mukarovsky, Jan (2000): *Signo, función y semiótica del arte*, Editorial Plaza&Yáñez, Bogotá, pp. 503





# Dramaturgia femenina en la Venezuela de los primeros años del siglo XXI

Ligia Álvarez  
Dramaturga y Docente de Unearte  
ligialvarez@gmail.com

## Introducción

El presente ensayo tiene como propósito presentar los resultados parciales de una investigación más amplia sobre la dramaturgia femenina venezolana del siglo XXI. En esta oportunidad se presenta una pequeña muestra de nueve dramaturgas de Caracas y una de Guarenas que han logrado publicar algunas de sus obras en los últimos dieciocho años. Como podrá notarse, la muestra está centrada en la Gran Caracas, pero esta línea de investigación contempla extender el estudio al resto de las regiones del país.

La metodología empleada fue la siguiente: Se leyó la obra u obras de cada una de las dramaturgas seleccionadas. Después de la interpretación realizada por la investigadora, se contactó a las dramaturgas para indagar acerca del proceso creativo que siguieron en la escritura de sus piezas. En algunos casos no fue posible obtener respuesta y hubo que quedarse con la interpretación de la investigadora. Se buscó reconocer las características peculiares que las hacen distintas de las dramaturgas de los dos últimos

siglos anteriores, resaltando entre otros aspectos los temas tratados en las obras.

A principios de este siglo, han surgido de talleres dictados por grandes maestros nuevas dramaturgas que prometen éxitos en el medio artístico. Algunas de ellas han visto sus obras montadas. Otras han obtenido premios en concursos y han publicado sus piezas, y hasta han sido fundadoras de círculos de dramaturgia, como es el caso del Círculo de investigación y Creación Dramática José Gabriel Núñez (CICRED). Estas dramaturgas constituyen un campo fértil para dar inicio a investigaciones que den cuenta de la escritura teatral de hoy. Es por ello que en este ensayo se propone dejar al descubierto algunas de las nuevas escritoras dramáticas que hacen vida en el siglo XXI en nuestro país.

## Una reflexión inicial necesaria

¿Por qué hablar de dramaturgia femenina? ¿Qué la diferencia de la dramaturgia masculina? Estas son preguntas que surgen y estimulan la reflexión. En Venezuela hay una dramaturgia rica, tanto femenina como masculina. Sin embargo, es necesario dejar sentado que el hombre escritor y la mujer escritora tienen diferentes trayectorias dentro del camino del teatro en nuestro país. Primero se dieron a conocer los hombres dramaturgos en la Venezuela rural, con sus temas, preocupaciones y conflictos llevados a escena. Mientras tanto la mujer dramaturga estuvo relegada, reprimida. La sociedad no le permitía expresarse y destacarse. A partir del momento en que la mujer irrumpe en terrenos que eran exclusivos para hombres durante el tránsito de la Venezuela rural a la Venezuela urbana del siglo XX, comenzó a figurar y a darse a conocer.

Gracias a Lorena Pino Iturrieta (1994) se conoce un número importante de dramaturgas de los siglos XIX y XX. El libro *La dramaturgia venezolana* recoge la vida y obra de estas escritoras, algunas de las cuales eran desconocidas hasta ese momento. El volumen contiene una muestra de diez de ellas.

No se puede hablar de diferencia en la calidad. Se escribe bien o mal, independientemente del sexo. No obstante, no escriben igual. La mujer posee una cosmovisión que tiene que ver con el papel que le ha tocado vivir en la sociedad. Hoy ese papel ha sido más activo. A pesar de los cambios que se han producido en la sociedad con respecto a la posición de la mujer, la tradición es fuerte y cuando se habla de dramaturgia se mencionan dramaturgos y se omiten muchos nombres de dramaturgas. Hay que enmendar estas omisiones. Una manera de hacerlo es comenzar a incluir a las mujeres en las antologías, así no sean “reconocidas”, y dar a conocer sus obras.

## Breve reseña de la obra de algunas dramaturgas

Muy poco se conoce de la dramaturgia femenina del siglo XXI, salvo la labor de Xiomara Moreno (Maestra de Dramaturgia), Carlota Martínez (otra insigne Maestra) e Inés Muñoz Aguirre, quienes comenzaron su labor creadora en las décadas ochenta y noventa del siglo pasado y aún se mantienen activas. También merecen ser destacadas dramaturgas como Karin Vallecillos, cuya obra ha sido ampliamente montada; Gennys Pérez, quien ha sido ganadora de varios concursos y cuya obra *Tequila o ron* estuvo un tiempo en las carteleras de teatros caraqueños; y Carmen García Vilar, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia César Rengifo 2012.

En el siglo XXI, existe una gama de dramaturgas provenientes de talleres dictados en Caracas por Rodolfo Santana, José Gabriel Núñez, Néstor Caballero y otros más jóvenes como César Rojas y Xiomara Moreno. Los temas de estas dramaturgas se centran o tienen que ver con el contexto sociocultural que viven: temas históricos, diversidad sexual, las relaciones interpersonales en el mundo de los avances tecnológicos y la masificación del uso de las redes sociales, la mirada contemporánea al mundo clásico griego, indagaciones sobre la vida y la muerte, la locura, situaciones relacionadas

con el mundo infantil, juvenil y adolescente, la tercera edad, las relaciones familiares desde el humor negro, entre otros asuntos. El siguiente cuadro muestra las temáticas de las obras de algunas dramaturgas a las que se tuvo acceso.

<b>Dramaturga</b>	<b>Temas</b>
Alid Salazar	Diversidad sexual, juventud versus tercera edad, lo que el espectador no ve en el teatro, entre otros.
Loida Pérez	Secretos familiares, incesto, memorias.
María Sabetta	Alzheimer, memorias, la locura, entre otros.
Marisabel Contreras	Mitos y leyendas del mundo clásico griego, la muerte.
Miriam Castillo	Adolescencia, infantiles.
Noreida Flores	Relaciones familiares, temas históricos.
Rocelin Rivera	Adolescencia, violencia de género.
Rosa Justo	El olvido del que son víctimas los ancianos.
Yumarsi Ovalles	Diversidad sexual, violencia hacia la mujer, infantiles, entre otros.
Virginia Urdaneta	La influencia del Internet en las relaciones de pareja.

En adelante se hace una breve reseña de las diez dramaturgas incluidas en el cuadro anterior.

## 1. Alid Salazar

Alid Salazar es graduada en Administración, y es además actriz, narradora y poeta. Ha sido discípula de José Gabriel Núñez, Héctor Izaguirre y Enrique Izaguirre. Alid Salazar es ganadora del premio de Autores Inéditos de Monte Ávila Editores del año 2012 con su obra *Caza de muñecas*. Es autora de unas catorce obras, entre ellas *El impostor*, publicada en la antología *Corticadas* (Álvarez L. y otros, 2015). En este ensayo se comentan las obras *Caza de muñecas* y *Camerino*.

*Caza de muñecas* es una obra de tres cuadros, treinta escenas y diecisiete personajes. El título llama la atención desde el principio por llevarnos a *Casa de muñeca* de Henrik Ibsen. En realidad es un juego de palabras porque esta caza es con “z” y no con “s”. Trata sobre la transexualidad y la prostitución con un ingrediente de suspenso. El lenguaje empleado por los personajes es bastante real hasta llegar a la crudeza y las situaciones presentadas son extremadamente fuertes, las cuales ameritaron una investigación in situ en calles, avenidas y bares de ambiente caraqueños por parte de Salazar. El siguiente ejemplo, tomado de *Caza de muñecas*, ilustra el lenguaje de la pieza, un lenguaje por lo demás crudo, propio del ambiente al que pertenecen los personajes:

ALEXIS: Posiblemente te den prisión preventiva.

SAMUEL: ¡Qué bolas, yo ni salgo de mi casa!

ALEXIS: Estás incriminado.

SAMUEL: ¡¿Qué alegan?!  
ALEXIS: ¿No entiendes? ¡Incrimination! Te atribuyen un delito.

SAMUEL: ¡Qué vaina más loca! Para su información, Comisario, la incrimination como usted la llama o imputación que también se le dice, no puede realizarse por falta de pruebas.

ALEXIS: Se ha desatado una ola de crímenes en menos de quince días en contra de transexuales y tú te has relacionado con todos los muertos” (p. 7).

Por otra parte, *Camerino*, obra de un cuadro único y dos personajes principales y uno secundario, es una pieza que muestra un contexto muy conocido por la autora, que además de llevar a cabo la investigación que siempre realiza, requirió refrescar su memoria, hacer uso de un cuaderno de notas sobre frases escuchadas a gente del teatro y reflexionar; es decir, sistematizar toda su experiencia a través de los años en el mundo del teatro y de la vida. *Camerino* nos introduce en la vida de dos actrices cuya diferencia de edades plantea el conflicto desde el inicio: se enfrentan la juventud y la tercera edad, la experiencia y la falta de la misma, la superficialidad y la profundidad en el oficio de las tablas desde el punto de vista de sus protagonistas, el debut y la despedida. Salazar nos sitúa en el teatro, pero detrás de bastidores (en el *camerino*), donde tal vez sea el único sitio en el cual los actores y las actrices no representan a personajes sino que son ellos mismos. La obra nos hace pasar al *camerino* y es ahí donde nos damos cuenta de sentimientos tales como odio, temor, inseguridad; en fin, del fuero interno de estos dos seres humanos.

Salazar relata que la idea de escribir *Camerino* le rondaba en la cabeza desde algún tiempo atrás. Terminó de nacer en un taller de la Casa del Artista en el año 2007. El facilitador de la mencionada experiencia de enseñanza-aprendizaje fue Javier García Moreno, escritor y actor español. Escribió la primera versión a mano. Posteriormente, su profesor la ayudó a transcribir como parte de la preparación para la lectura dramatizada correspondiente. Por cierto, después de la misma, surgieron algunos cambios importantes. Es necesario señalar que como en la obra hay teatro dentro del teatro y además la autora incluyó citas de algunos textos teatrales del acervo cultural de la humanidad, le tocó acudir a las fuentes de las mismas.

En el siguiente ejemplo de *Camerino*, el personaje de la actriz mayor asume un rol de maestra, contraponiéndose a la superficialidad del personaje de la actriz joven a quien no le interesa aprender o ya cree saberlo todo:

“PROSERPINA: ¿Te das cuenta de que abordas un papel sin investigar y hacer un verdadero trabajo de mesa? Ahora más tarde te lo voy a explicar, para un actor, más que nadie, me refiero al equipo que se involucra en un montaje y el público que es muy importante para que haya obra y el hecho teatral esté completo, para un actor o actriz, por supuesto, es fundamental comprender qué ocurre con su personaje, dónde está, cuál es su historia, de dónde viene, hacia dónde va.

MARYLIN: ¿Clases nuevamente?” (p. 42).

## 2. Loida Pérez

Loida Pérez es publicista de profesión y egresada en Arte de la UCV. Además, es discípula de Rodolfo Santana. Ganó el VIII Concurso para Obras de Autores Inéditos, mención dramaturgia de Monte Ávila Editores Latinoamericana (2010). Obtuvo dicho galardón con la obra *Mi abuela en pijama*. El texto dramático presenta siete escenas, cada una de las cuales tiene un título que adelanta el contenido. Las escenas son: La Casona, Berenice, El Catire, Tía Segovia, El Pase, Verdades y Confesiones. Las acciones se desarrollan en una vieja casona de la parroquia caraqueña de La Pastora. Desde el principio, la dramaturga logra crear un ambiente de misterio, como en las películas de suspenso, debido a la lluvia copiosa que cae y el toque mágico-religioso se lo da el hecho de que sucede durante la Semana Santa. Unos pocos muebles cubiertos por sábanas, un baúl y una maleta dan la idea de mudanza, de viaje, relacionado ese hecho con los cambios que se llevan a cabo en los personajes. En la descripción de la escena, se dibuja un violín que ofrece un matiz elevado a la atmósfera. Como es sabido, La Pastora es un lugar de mucha tradición en Caracas. Allí abundan las casas llenas de secreto y misterio. Aunque la obra es un drama, no faltan las situaciones cargadas de humor, como cuando el fantasma (El Catire) aparece y cree que Sara -la nieta de la abuela

en pijamas- es su amada Leticia. El personaje entrega un ramo de flores blancas a la joven pensando que es su antigua amada. Para el fantasma, el tiempo no ha pasado. Este malentendido convierte la situación en graciosa:

“LETICIA: (*Mira el ramo*): ¡Estás aquí, Dios mío! ¡Esas flores blancas!...

(Se las arranca a Sara) Era la clave de nuestros encuentros.

SARA: ¿Quién es usted?

EL CATIRE: (*Le arranca las flores a Leticia y se las entrega de nuevo a Sara*): ¡Viejita impertinente! ¡No le quite las rosas a Leticia!” (p. 28).

El eje temático de esta pieza tiene que ver con secretos familiares, asesinatos, entierro de un cadáver, violencia familiar e incesto. Interactúan personajes vivos y fantasmas. Los personajes van descubriendo verdades que no se explicaron en su momento pero que tenían que revelarse para que los fallecidos pudieran ascender. Una vez que el pasado es desenmascarado, Leticia se marcha con El Catire y es en ese instante cuando continúa en la calle la procesión que se había detenido, como el tiempo. Existe multiplicidad de tonos en esta obra: cómico, trágico, farsico, melodramático. No son excluyentes. El título dice mucho. Cuando alguien está en pijamas, se muestra tal cual es. No se cubren las verdades, al contrario se revelan. En *La abuela en pijama*, los personajes-tanto vivos como muertos- llevan un pijama emocional, mostrándose tal cual son y revelando verdades ocultas por mucho tiempo.

En una conversación con Loida Pérez, nos confesó el proceso creativo que llevó a cabo para la escritura de esta pieza. Todo comenzó con el alzhéimer de su abuela Benita y de la historia de amor que vivió con su amado, el catire Benítez, un español que murió joven y de quien muy poco se sabía. Sin embargo, la obra no es biográfica. Partió de la anécdota familiar y el hurgar en la memoria para crear una historia, un ambiente y unos personajes. El incesto, por ejemplo, forma parte de lo que Pérez imaginó. Al respecto, dice: “Estos recuerdos que maneja la mente, pudieran ser reales o fantasías (...) y dudas y que uno como espectador de historias familiares, no sabe si estas son producto de la imaginación o de realidades atroces”.



### 3. María Milagros Sabetta

María Milagros Sabetta es Profesora egresada de la UPEL y actriz. Es autora del monólogo *Túnel de niebla*, publicada en la antología Corticas. Es discípula de José Gabriel Núñez, César Rojas y de Carlota Martínez. Ha escrito unas cuatro obras. En la obra publicada explora la pérdida de la memoria en la tercera edad y como los recuerdos van y vienen como luces que se encienden y se apagan. Los recuerdos golpean mucho al personaje, sobre todo los que provienen del espanto de la guerra en Europa, de donde es originaria Eva, el personaje. Algo que llama poderosamente la atención de Sabetta es que no deja espacio para que el director decida. Ella intenta resolverlo todo. Es bastante técnica. Esto lo hace influenciada por su experiencia en el teatro como actriz y directora. A continuación, se presenta un extracto de su obra *Túnel de niebla*:

“EVA: ...Otra vez esa pesadilla. ¿Hasta cuándo me persigue ese fantasma...Ese demonio me acosa y persigue desde niña y parece que me acompañará hasta el más allá, de nada valió escapar y venir a este lado del mundo para comenzar una nueva vida con papá y formar una nueva vida junto a Héctor” (En *Corticas*, p. 101).

### 4. Marisabel Contreras

Marisabel Contreras es graduada en Ingeniería Eléctrica y con estudios de cuarto nivel en Filosofía. Actualmente se desempeña como profesora de Dramaturgia en UNEARTE. Ha sido discípula de Rodolfo Santana y de José Gabriel Núñez. En el año 2006 ganó el III Concurso de la Universidad de Oriente con su obra *Ismene*. La mayoría de sus piezas dramáticas versa sobre la cultura, filosofía y mitos de la antigüedad griega. Considera que el dramaturgo venezolano León Febres-Cordero, quien escribe a partir de mitos del mundo clásico, ha ejercido gran influencia en su escritura. Algunas de sus obras las escribió para homenajear a familiares; por ejemplo, su obra *Los colores de la luz* la escribió para sus sobrinos. Su labor

creativa es el producto de lecturas, relecturas e indagaciones de la autora porque además constituye su línea de investigación como profesora universitaria. También ha tocado temáticas como las relaciones matrimoniales y las consecuencias de la separación temporal de la pareja.

En su obra *Los resucitados* aborda el tema de la muerte y como ha sido interpretada y experimentada por personajes que han perdido seres cercanos. De este texto dramático la autora señala que se origina al querer pasar un cuento a teatro. Las acciones se llevan a cabo en una tasca española de Caracas donde los seres fallecidos se hacen presentes en el momento en que son recordadas sus muertes. La idea la tomó de la *Iliada*. Allí Aquiles, ante la muerte de Patroclo, dice que nunca más por segunda vez sentirá un dolor tan grande mientras se encuentre con los vivos. Asimismo, se puede hallar influencia de las ceremonias de iniciación. Recuerda a Eliade cuando expresa que estas provocan las emociones de la muerte, y se espera que la persona se transforme, lleve una vida más plena después de dicha experiencia. Tampoco niega el influjo del ensayo *Teoría y juego del duende* de Federico García Lorca. En el mismo, Lorca menciona a la bailadora vieja que gana un concurso de baile y cuyos gestos mostraron que tenía duende. Cabe destacar que Lorca se refiere a la muerte cuando emplea la expresión "tener duende". Todo eso la llevó a escribir el cuento de un hombre que cuando fue diagnosticado con cáncer de próstata se dio cuenta de que no era inmortal.

*Los resucitados* también tiene que ver con la vida de la dramaturga. Su primera muerte, aquella que hizo que cambiara su apreciación sobre la vida, fue la de su abuela. Escribió la pieza después de su fallecimiento. Admite que Aquiles mintió. Después de la muerte de su abuela, ha habido otras que le han dolido igual y han producido cambios en ella.

En cuanto al proceso creativo, escribir esta obra fue un verdadero reto para Contreras. Se trataba de transformar un texto

narrativo en una pieza para ser representada en el teatro. Decidió como estrategia, incluir poesía fuerte a ritmo de palmas, al estilo de Lorca y de los Trágicos. La siguiente cita da cuenta de cómo los personajes Fanny y Armando tocan el tema de la muerte:

"FANNY: (Mirando a Rocío) A ver, Rocío, ¿Cómo fue tu primera muerte?  
 ARMANDO: Puede que no sea una, tal vez sean dos, tal vez sean tres. Nadie sabe cuántas van a ser. Con un poco de suerte te vas a morir más de una vez" (*Corticas*, p. 59).

## 5. Miriam Castillo

Miriam Castillo es Psicóloga de profesión y como escritora dramática es egresada del taller de Dramaturgia que José Gabriel Núñez dictó en Monte Ávila Editores en el año 2011. Considera sus maestros, además de Núñez, a Henrick Ibsen y a Eugene O'Neill. Destaca con sus obras *Entre dos mujeres*, *Famosos.Com*, *Los huéspedes*, *Matinée* y una obra infantil: *Enredos de Cuentos de hadas*. Castillo aborda temas como lo existencial, específicamente la incomunicación humana. Por ser psicóloga transaccional profundiza en el aspecto psicológico de los personajes sin dejar de reflexionar sobre lo cotidiano, el ser humano, sus vivencias, lamentos, el distanciamiento y la alienación en la que el mundo de hoy sumerge a sus habitantes.

En su obra *Matinée*, Castillo muestra interés en la conducta del adolescente y su tendencia a vivir intensamente sus impulsos. Algunas noticias sobre secuestros la motivaron a enlazar este tema con la adolescencia. Comenzó escribiendo la historia completa con cuatro personajes de los cuales quedaron tres. Partió de una idea muy general que fue afinando hasta tener resuelta la historia con su respectivo desenlace. Para terminar la obra, llevó a cabo una indagación sobre el gusto musical, el lenguaje y la psicología adolescente.

En la siguiente muestra de la pieza tomada de la antología *Corticas*, se puede observar el habla de los adolescentes:

“LÉRIDA: ¿Serán que van todos?

LEO: Salen piraos. (Con burla) ¡Coño! ¡Las cinco de la tarde!

LÉRIDA: ¿Ya tengo cuatro horas aquí?

LEO: ¿Cómo me dijiste que te llamabas?

LÉRIDA: (Ríe) No te lo he dicho... Me llamo...

LEO: (Pone su mano en la boca de Lérica) Ya lo sé... Lérica te llamas... te llamas Lérica. (Sin dejarla salir de su sorpresa le tiende la mano) Hola... Mucho gusto, Lérica...Yo soy Leo”  
(En *Corticás*, p. 49).

## 6. Noreida Flores

Noreida Flores es Administradora. Ha sido discípula de Rodolfo Santana, Néstor Caballero, César Rojas, Tomás Jurado, y Pedro Monge Rafuls. Escribió *Viajando con mamá* por la preocupación que surge al pensar en la avaricia que nace en los seres humanos cuando fallece o está a punto de fallecer un ser supuestamente querido. La autora no lo ha vivido en su propia piel, pero ha sido testigo de cómo en plena agonía los familiares se preocupan más por la herencia que por depararles momentos tranquilos y darles compañía y amor en los últimos momentos. Aclara que la maldad, la saña y crueldad de los personajes son producto de su imaginación. La idea nació cuando una vecina le contó que su mamá había muerto. Quería ser enterrada en el estado Mérida, pero que no contaba con los medios económicos para cumplir la última voluntad de su progenitora. A manera de broma, la autora le propuso que transportara el cadáver en autobús. Flores reconoce que fue un chiste cruel pero de ahí germinó la idea de la obra. Se asignó la tarea de investigar sobre la psicología de los hijos que no sienten afecto por sus padres, la soledad, la carencia de la muerte, cuando se cree que se tiene todo, pero al morir nos quedamos desprovistos de todo, indefensos. Esta fue su segunda obra, y le sirvió de aprendizaje para la escritura de obras posteriores. La autora también es autora de *¿De quién son los Pérez?*, pieza que quedó finalista en el Premio Nacional de Dramaturgia César Rengifo, 2012.

La siguiente cita de *Viajando con mamá* muestra el humor negro que caracteriza esta pieza. Allí se habla del testamento y de las condiciones para su lectura y posterior distribución:

MARLENE: (Con curiosidad) ¿Qué pasó?

JULIO: ¡El estúpido abogado dice que se leerá cuando la vieja esté enterrada en su pueblo natal!

MARLENE: ¡Te lo dije! Era su voluntad y me lo hizo prometérselo.

JULIO: ¿Qué haremos?

MARLENE: La enterramos aquí y falsificamos los documentos.

JULIO: ¡No es fácil!

MARLENE: ¡Pedimos un préstamo para el traslado!

JULIO: ¿A quién?, ningún vecino nos trata.

MARLENE: Por tu culpa, dicen que sólo quieres los reales de mamá.

JULIO: ¡Ay sí, santa Marlene! Tú quieres lo mismo.

MARLENE: Al menos yo la cuidé.

JULIO: ¡Tremendos cuidados! Se te olvidaba darle la medicina.

MARLENE: ¿Y tú? Le dabas vinagre en vez de agua.

JULIO: (Ríe) Con una pea todas las botellas son iguales.

MARLENE: Yo estaba pendiente.

JULIO: Veamos... veamos. ¿Qué le diste de almuerzo hoy?

MARLENE: Cocido gallego.

JULIO: (sarcástico); Para un cáncer en el estómago es una comida muy liviana.

MARLENE: Llamaré a la funeraria.

JULIO: ¿Para qué?

MARLENE: ¿Cómo que para qué? ¿Dejarás el cadáver allí?

JULIO: Piensa primero en la herencia.

MARLENE: Cierto" (pp. 9-10).

## 7. Rocelin Rivera

Rocelin Rivera es graduada en Mercadotecnia y estudiante de Comunicación Social, y como dramaturga es autora de cuatro obras. Entre ellas se destaca *La invitada* con la que ganó el Premio de Dramaturgia Gilberto Pinto, 2012. A Rivera le gusta explorar el

mundo interior de las personas que hace la vida de ellos más compleja. A sus personajes les cuesta ver su propio mundo interior, tal vez desconociendo que el solo hecho de hacerlo podría ayudarlos a abrir puertas para salir de sus problemas existenciales. Sus temas los escoge mediante la observación de situaciones aparentemente superficiales pero que son conflictivas y en las cuales se necesita superar las dudas para evitar las decisiones inadecuadas. En su obra *La invitada* indaga el tema del suicidio en adolescentes y las sorpresas que trae la vida. En la obra corta *Lo que no quiero recordar* explora la memoria de los seres humanos y la violencia contra la mujer y en ella vemos cómo algunas mujeres optan por ser abusadas y maltratadas para no quedarse solas. He aquí una muestra de *Lo que no quiero recordar*:

“NORMA: Emmanuel... Emmanuel, Emmanuel... (*Busca las fotos y las pega en su pecho*) No me dejes Emmanuel, no te vayas de ninguna forma... pégame, pégame cuanto quieras (*Pausa*) No tenías que morir... no tenías que morir...”  
(En *Corticis*, p.98).

## 8. Rosa Justo

Rosa Justo se inició en el Grupo de Teatro del Pedagógico de Caracas, dirigido por Daniel Izquierdo. Una vez graduada de profesora de Castellano y Literatura, además de facilitar su especialidad, se ocupó en su tiempo libre de organizar y coordinar grupos de teatro con estudiantes de su institución educativa. Se desempeñó como directora y dramaturga de dichos grupos. Como dramaturga reconoce la influencia de maestros como Rodolfo Santana, José Gabriel Núñez y Javier García Montero. Sus primeras obras fueron escritas para nutrir el teatro escolar. Sus temas preferidos en esa época tenían que ver con la siembra de valores y enseñanzas de vida para la juventud. Más tarde, Justo proyecta su trabajo dramaturgico hacia otros horizontes, explorando temas como la soledad en la tercera edad en su obra escrita para el microteatro *No vendrá*, la clave del humor en un sainete moderno titulado *El premio gordo* y en el

monólogo *Liberación*. En esta última obra examina el drama de Avellaneda, un hombre lleno de complejos alimentados por una sociedad que solamente ve en las personas el aspecto físico y los bienes materiales que poseen. El fracaso está conectado con el no tener. Es la sociedad de lo trivial. Una sociedad donde la bondad, los valores, la belleza interior no ocupan un lugar preponderante. *Liberación* es realmente una reflexión de un personaje acerca de su vida y la liberación es lo que necesita para proseguirla, y es a la vez el título de la obra que se escribe y al mismo tiempo se presenta y muestra las máscaras de la tragedia y la comedia que son también los rostros de la vida. Hasta los momentos, Rosa Justo ha escrito diez obras, de las cuales ocho son inéditas. En resumen, los temas que toca son: la soledad, la familia, la vida, la muerte, el acoso escolar, el alcoholismo y la violencia sufrida por la mujer.

La obra *No vendrá* merece detenerse en ella porque mantuvimos un diálogo con la autora sobre la génesis de la misma. Siempre le llamó la atención el abandono que los ancianos sufren. Ha leído noticias sobre el asunto que la han perturbado. Muchos hijos ven a los mayores como obstáculos para la realización de sus actividades cotidianas. Prefieren abandonarlos en asilos y en el peor de los casos en la calle. Olvidan el hermoso vínculo que los une a ellos. La sensibilidad que nace en ella sobre el tema, le permitió a Justo echar a volar su imaginación. En la antología *Corticas*, está publicada la obra. Se puede leer el siguiente fragmento en el que Aníbal y Adelaida, dos ancianos abandonados en un asilo por el ser a quien dieron vida, partiendo de un recuerdo de la mujer cuando su hija le regaló un cofre, muestran diferentes percepciones del comportamiento de la hija.

ANIBAL: El tiempo ha pasado, eso era cuando estaba pequeña y disfrutaba a nuestro lado, la llevábamos al parque, le enseñábamos las primeras letras... Ahora está vacío porque nosotros no estamos en sus sueños...

ADELAIDA: Los hijos no olvidan a sus padres. Ella será mi mejor regalo para mañana Día de las Madres. Viejo, no puedes ser tan intransigente. Ella vendrá" (Tomado de *Corticas*, p. 75).

## 9. Yumarsi Ovalles

Yumarsi Ovalles es Licenciada en Teatro mención Actuación por el IUDET (hoy UNEARTE) y por la UCV en Arte mención Promoción Cultural. Además de actriz, es productora de teatro. Se inicia en la dramaturgia en 2008 y en el año 2010 participa en el Taller de Dramaturgia del CELARG, a cargo de José Gabriel Núñez. Sus temas preferidos son la diversidad sexual, tanto masculina como femenina, la subordinación al varón y la violencia de género, la anulación del ser, de la expresión y la autorrealización, y conflictos de personajes sin voz que poco a poco van teniéndola. Dichas temáticas las explora en las obras *J.J.*, *Encierro*, *Búscate una vida*, *Violetas*, *Comida y Relaciones complicadas*.

También ha escrito obras infantiles entre las cuales se pueden mencionar: *El ratón come libro*, *El niño de la Urupaguas*, *Esmeralda y la noche del año viejo* y *Ponte en mis zapatos*. Específicamente, en su obra *Encierro* muestra el drama de Brenda, una niña cuyo padre la mantiene en cautiverio y además abusa de ella. Al final se descubre que realmente es niño y ella no lo sabía por haber pasado toda su vida aislada.

“...Cuando estaba pequeña me mostraba cariño, me ponía en su cama, me acariciaba la cabeza, me contaba una historia y así me quedaba dormida... Una vez desperté porque sentí que me estaba tocando...” (Tomado de Corticas, p. 85).

## 10. Virginia Urdaneta

Virginia Urdaneta es Arquitecto, y más conocida como actriz cuya trayectoria se remonta a los años ochenta del siglo pasado. Fue en el año 2012 cuando se da a conocer como dramaturga después de asistir a un taller del dramaturgo José Gabriel Núñez. Su monólogo *Chat* toca el tema de Internet y cómo este puede afectar las relaciones de pareja, afectándolas positiva o negativamente pero



ya no serán a partir de la presencia del internet como solían serlo. Al parecer, *Chat* fue escrito por la autora pensando en representar ella misma el papel de Liza-Mishu, una mujer de cincuenta años. Del resto de los personajes se puede decir que uno es virtual y los otros cuatro son voces en off. El espacio escénico se ubica en una habitación. La escenografía está compuesta por una cama matrimonial, dos mesas de noche con sus respectivas sillas, una laptop y una pantalla para proyecciones. Consta de siete escenas, marcadas por la intervención de las voces de los personajes. En el caso de *Chat*, esta herramienta sirvió para dar cuenta a una pareja que todavía se amaba y que aún podía existir lugar para la pasión. Para ello necesitaron verse y sentirse como desconocidos para posteriormente volver a verse las caras sin necesidad de un mouse, de un monitor o de una conexión a Internet. La temática de Urdaneta tiene que ver con la monotonía de las relaciones matrimoniales después de varios años de casada la pareja. Este tema ha sido tratado muchas veces. Sin embargo, la diferencia es la presencia o influencia del internet, específicamente del chat en estas relaciones.

El chat hace que Liza se enamore de otro hombre: el hombre que ella imagina o quiere imaginar pero que termina siendo el hombre que ella pensaba abandonar. Un día le escribe una carta diciéndole:

“Mauro, me voy...Yo compré un pasaje abierto a Nueva York. No me preguntes detalles, porque no te harán sentir mejor, sino todo lo contrario. Sólo te digo que pasó, me enamoré de otro” ( En *Corticás*, p. 42).

Es que así es el internet, hace sentir cerca lo que está en realidad lejos, y lejos lo que se tiene enfrente. Hace creer grandes mentiras como si fueran grandes verdades y propicia la incomunicación con los seres cercanos. Eso es lo que Virginia Urdaneta expresa en este monólogo.

## A manera de conclusión preliminar

Con esta pequeña muestra de diez dramaturgas de la Gran Caracas del siglo XXI, continuadoras de sus colegas de los siglos XIX y XX, se espera haber contribuido en visibilizar a nuestras creadoras de hoy, en su mayoría profesionales universitarias, algunas en edad de retiro pero aun activas. Como pudo demostrarse, a las dramaturgas del siglo XXI les preocupan temas actuales con los cuales toman posición como cualquier ser humano pensante. Han podido plasmar en la hoja en blanco su mundo interior en conexión con el contexto social que les ha tocado vivir. Esto lo comparten con el lector, y con el espectador cuando la obra es montada, con el fin de provocar la reflexión.

## Referencias

Álvarez L. y otros (2015). *Corticás*. Caracas: Negro sobre Blanco.

Flores, N. (2004). *Viajando con mamá*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Pérez, L. (2011). *Mi abuela en pijamas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Pino, L. (1994). *La Dramaturgia Femenina Venezolana* (t. I). Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

Pino, L. (1994). *La Dramaturgia Femenina Venezolana* (t. II). Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

Salazar, A. (2013). *Caza de muñecas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Salazar A. (2015). *Camerino*. Caracas: Editorial El perro y la rana.

Urdaneta, V. (2013). *Chat*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.



# Una visión sobre la importancia de la investigación de la dramaturgia venezolana: el texto y el investigador

Penélope Hernández  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
penelopec47@gmail.com

## Resumen

El artículo que se presenta a continuación tiene como objetivo fundamental reflexionar sobre el rol de del proceso de interpretación y comprensión en la investigación de nuestra dramaturgia venezolana. Esta inquietud responde a una motivación profunda y, si se quiere, es producto de una visión ideal de lo provechosa que puede ser la apreciación sensible que genera investigar acerca de un texto teatral y su autor. Desde un enfoque hermenéutico y crítico se quiere abrir diálogos plausibles entre la investigación en artes escénicas y el análisis de textos de la dramaturgia nacional

para el entendimiento de las contribuciones de esta apertura en las necesarias discusiones sobre el estudio del teatro venezolano. Se consideran, a manera de ejemplo, tres textos de nuestra dramaturgia.

**Palabras claves:** Investigación, dramaturgia venezolana, hermenéutica, texto teatral

## Introducción

La investigación de la dramaturgia venezolana constituye un eje primordial en las artes escénicas de nuestro país, pues los procesos de indagación que exigen cada autor y su texto amplían el conocimiento sobre las particularidades y riquezas que existen en la práctica teatral nacional. La revisión de diversas fuentes de información y el cuidado que requiere la elaboración de una investigación para comprender y explicar contextos, obras y posturas de dramaturgos representan un momento clave para valorar el espíritu crítico que ofrecen los estudios dedicados a reflexionar sobre los problemas y visiones de mundo que subyacen en un texto dramático. Por los momentos, a pesar de la relevancia del tema, se considera que faltan discusiones que propicien la participación de la comunidad académica-artística sobre los alcances, para el conocimiento humanístico, del rol del investigador teatral.

En tal sentido, llama la atención aproximarse a la tarea de investigar la dramaturgia venezolana como un camino que conduce a la producción significativa de posturas sensibles y planteamientos analíticos ante las expresiones artísticas de nuestros escritores. El investigador teatral venezolano transita por desafíos. Experiencias que lo confrontan con sus saberes, gustos estéticos, con las exigencias de la práctica investigativa y artística y, sobre todo, con las atmósferas peculiares de cada texto que estudia.

# El diálogo necesario entre la experiencia estética y un texto dramático

*La experiencia estética como mediadora  
entre hombre y mundo,*

*tiene pues en el diálogo el modelo básico para acercarnos  
a un consenso deseable.*

## Luis Fernando Valencia. ¿Qué es la experiencia estética?

Hablar de diálogo entre vivencias estéticas y el proceso de investigación de un texto dramático, exhorta, primeramente, hacia la toma de conciencia y disposición para pensar y detenerse en aspectos que en el marco de la rigurosidad propia de las metodologías de una investigación teatral podrían ser considerados como algo que no merece ser atendido, porque devela maneras profundamente particulares del estudioso que indaga sobre algún texto dramático. Además porque este diálogo involucra atender una diversidad de sentimientos, pero que en realidad son el germen de una actitud investigativa propiciada por la obra dramática y la sensibilidad del investigador teatral. Dicha manera se sostiene, por ejemplo, a partir de la escucha de las voces de los personajes de un drama, donde la palabra y la imagen configuran atmósferas para “conversar” sobre apreciaciones sensibles.

Cuando hablamos del oír y el ver en la relación con el leer, no se trata de que haya que ver para poder descifrar lo escrito, sino de que lo que importa es que hay que oír lo que dice el escrito. Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender (Gadamer, 1998, p. 71)

Lo anterior contribuye en nuestro propósito de valorar las oportunidades que ofrece la experiencia estética en el vaivén particular del proceso de investigación de un texto dramático. No obstante, se esbozan inicialmente algunas preocupaciones como, por ejemplo: ¿Qué implica, hoy, proponer una valoración de la percepción y de las experiencias estéticas para fortalecer la investigación de la dramaturgia venezolana? ¿Le interesará a la comunidad de estudiosos de nuestro teatro meditar sobre las particularidades de la relación entre el texto y el investigador de la dramaturgia venezolana?

Ante estas interrogantes, se estima oportuno situarse en la dinámica del hoy, con la finalidad de pensarlo y sentirlo como un espacio cargado de sorpresas, preguntas, retos y discusiones, el cual conlleva a una reflexión sobre las distintas perspectivas, enfoques y visiones que pueden surgir en el vertiginoso siglo que se vive.

Frente a estas cuestiones, se manifiesta la importancia de la vivencia estética, sensible, del ser humano. Cuestión que distinga, siguiendo a Juan Acha (1996) en su texto *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*, lo estético de lo artístico. Lo primero se refiere a una «facultad humana que todos poseemos indefectiblemente». Lo artístico, en cambio, es «una actividad cultural que es potestativa» (p.97). Entonces se considera necesario que el campo de la investigación dramática comprenda lo que significan las experiencias estéticas del ser humano en el tiempo que le tocó vivir, pues siguiendo de nuevo a Acha «Todo ser animado nace con la facultad de sentir (la sensibilidad)... La cultura estética donde crecemos nos habitúa a ciertas preferencias y aversiones, que son tanto sensoriales (o perceptuales) como sensitivas» (idem).

Con lo anterior, el investigador teatral, desde la complejidad que implica la tarea de comprender la condición sensible del ser humano y su tarea de producir estudios que contribuyan con el conocimiento de las artes escénicas, implica cómo generar “diálogos” y “escenarios” o momentos para caer en cuenta de las experiencias estéticas. De esa manera durante el proceso investigativo



se podría “conversar” con lo que afecta a sus sentidos, lo que para él significa estar frente a su tiempo y el texto teatral.

Para entender lo antes expuesto, y argumentar un poco más al respecto, es preciso acercarse a la visión deweyana de experiencia estética. El autor de *El arte como experiencia* (2008), considera que la experiencia es activa y pasiva al mismo tiempo, debido a que proviene de las múltiples y distintas relaciones que se producen entre un organismo vivo y su entorno.

Esto indica que es elemental tomar en cuenta la posibilidad que brinda Dewey, como filósofo preocupado por la estética, al debatir sobre la interacción entre el ser humano y su ambiente, porque en ese diálogo entre lo que se percibe y el hombre hay espacios para problematizar, cuestionar y re-pensar acerca de los distintos vínculos significativos que se pueden establecer en la vida: «En un mundo como el nuestro, toda criatura viviente que desarrolle la sensibilidad le dará la bienvenida a ese orden respondiendo a él con un sentimiento armonioso que se presenta donde quiera que encuentre un orden congruente con él». (2008, p. 15).

Lectura, mirada y sensibilidad, interpretación y placer estético se convierten en vías para pensar en que la experiencia estética en la investigación teatral conforma un escenario para valorar la capacidad que tiene el investigador, como ser sensible, para apreciar momentos irrepetibles y dejarse sorprender por lo que le ofrece el análisis de un texto dramático. Cada experiencia estética podría contribuir en la comprensión de la complejidad de nuestra práctica teatral, desde la particularidad que la caracteriza hasta la toma de conciencia de los alcances que su interpretación conlleva para un país.

Un aporte metodológico para abordar el tema de la estructura de la práctica teatral venezolana es la ofrecida por Leonardo Azparren Giménez y su modelo de periodización de la Historia del Teatro Venezolano. Azparren (2011) expresa lo siguiente: «Nuestro punto

de partida estudia el teatro venezolano como un sistema nacional específico, para presentarlo como una totalidad autónoma en su dimensión histórica. El término totalidad implica estudiar la práctica teatral en sus formas de texto dramático, representación, circulación y recepción» (p.3)

Ante lo explicado por Azparren Giménez, se reconoce entonces al texto dramático como una de las manifestaciones de la práctica teatral. Esta valoración conduce a la revisión de lo que nuestra dramaturgia ofrece para entender las expresiones artísticas de una época: sus percepciones, tendencias, estilos y discusiones.

Se podría hablar, pues, de la existencia de un conocimiento sensible de nuestra dramaturgia cuando el investigador toma en cuenta lo que cada texto sugiere para comprender los vínculos entre el tiempo y lo que propone la obra dramática. Un discurso que ofrece un mundo cargado de circunstancias para que el ser humano se forme valorando sus diálogos con situaciones dramáticas que lo conmocionan para, de alguna manera, interpretar su realidad nacional.

## Algunos aspectos sobre la comprensión del texto en el proceso investigativo teatral

Hay un elemento a tomar en cuenta en esta apreciación del proceso de investigación de la dramaturgia y esta es la voluntad del investigador como lector, cuya búsqueda es la de comprender para propiciar un discurso crítico. Su esfuerzo y dedicación es un punto significativo al momento de acercarse, por ejemplo, a la belleza de un texto como *El motor* de Rómulo Gallegos (1910), al placer que produce el enredo laberíntico temporal y también doloroso

de *Las torres y el viento* (1969) de César Rengifo o a la vivencia de la determinación del instante y el deterioro, en un texto como *Último piso en Babilonia* (1992) de Xiomara Moreno.

Cuando se inicia el trabajo de comprensión, el lector se acerca al texto con unos intereses que serán confrontados durante la lectura del texto. Es la vivencia hermenéutica entre el proyectar desde el mundo del texto al mundo del lector.

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado (Gadamer, 1993, p.169).

Con esta cita se expresa que el acercamiento del lector que interpreta un texto está dado por la relación que lo une con la tradición de la cual forma parte y la tradición está consecutivamente sometida a revisión por el proceso de formación de quien interpreta. Un buen ejercicio de comprensión de las expectativas y su vínculo con la profundidad crítica-poética del dramaturgo, se puede apreciar en el siguiente fragmento del Acto Primero de *El motor*.

Guillermo.- ¡Qué fastidio Sempro!

Sempro.- ¿Qué, Guillermo?

Guillermo.- Eso: que tengamos el pueblo siempre en la casa.

Sempro.- Como nosotros vivimos tan callados.

Guillermo.- Tan callados que asusta oírnos.

Sempro.- Tú en la escuela todo el día.

Guillermo.- Siquiera allá los muchachos gritan; por eso estoy impaciente de abrir la escuela. ¡Vivimos tan callados, que a veces me ha parecido oír caer de los jazmines! Tú, bordando tus rosas interminablemente, con menos ruido del que hace la primavera para abrir las suyas; mamá, trajinando todo el día como una sombra, apenas se siente el ruido del trabajo de papá, pero hasta ese mismo ruido

anuncia un gran silencio: aserrando tablas para fabricar urnas. Sobre todo tu silencio. (...) (En: Clásicos del teatro venezolano, 2014, p.830)

A este ejemplo, referido a las esperanzas versus lo contundente que puede ser la realidad concreta sigilosa, se le suma otro elemento: la distancia histórica que separa un texto del lector investigador actual. Cada época interpreta los textos de una manera. Por tal razón, es importante hacer énfasis en cómo el investigador teatral mira el ayer, de qué forma se acerca y lo critica. Considerar esa distancia histórica como experiencia sensible, bajo una atmósfera que indaga no solamente aspectos técnicos sino humanos, se considera en como clave fundamental para reconocer la importancia del hacer investigativo de la dramaturgia.

Un hacer que podría verse impulsado por la invitación de la escritura de una obra como *Las torres y el viento* de César Rengifo, donde, entre distintos aspectos, el propiciar respuestas, reflexiones acerca del transcurrir del tiempo, y acciones basadas en el conocimiento de nuestra historia petrolera son elementos que, desde nuestra óptica, bordean el estudio de este texto. Del Acto segundo se toma el siguiente fragmento:

Viajero.- (Arropándose más) ¡Creo que me he quedado sordo!  
¡Completamente sordo!

Mendiga.- ¡Chiss! La tierra por aquí se quedó sin su sangre negra, pero lo cierto es que hizo correr mucha sangre verdadera. Esto parecía una ruleta: ¡Muertos y dólares! ¡Muertos y dólares! ¡Muertos y dólares, y mierda y más mierda! ¡Y el viento bramando de noche contra las torres! ¡Ahora bajo ellas solo hay murciélagos y ruinas! ¡Y el mal olor, el mal olor!  
(Se tapa la nariz).

Viajero.- Pero este pueblo...

Mendiga.- ¡No se quede en él se lo aconsejo! (*Lejos cantan unos gallos*) ¡Gracias por el real! Ahora iré adentro; desde que murió Marta, el nuevo dueño suele darme todas las madrugadas un trago de café (1989, p. 422)

Si el investigador estima la propuesta gadameriana de “escuchar el texto” durante su proceso investigativo, podrá sentir la fuerza del pasado en el hoy, y cómo la criticidad de un dramaturgo de la altura de César Rengifo, también posibilita visualizar la desolación y el sufrimiento de una nación. Es así como se sugiere que durante el trayecto investigativo, la conmoción y el darse de cuenta de la importancia de nuestra historia amplía la tarea investigativa porque entra en juego el ensanchamiento del ser sensible.

Ampliación que puede lograrse, aunque parezca desatinado, a través de la experiencia estética de la incertidumbre y lo inestable como suelo que ofrece otro significativo texto de nuestra dramaturgia nacional como es *Último piso en Babilonia* de Xiomara Moreno. Lo siguiente se toma como ejemplo de lo afirmado:

*(Sonido y efecto de la primera explosión)*

ALBAÑIL: Yo había llamado a un obrero que se encargara de vigilar mi carro. Tenía que volver a vérmelas con los antisociales. Pero preferí ir colocando las explosiones. Si no salían ¿quién iba a averiguar más?

EL PICHE: Sonó la primera explosión. El profeta se despertó. Nos vio y pareció asustarse de nosotros. Yo en cambio estaba asustado por él. Corrí junto al profeta y le pedí que me salvara. Que me arrepentía de mi vida, que volvería a buscar la fe, la paz. Le pedí un milagro. Le pedí que salvara nuestro templo, nuestras vidas.

URSULINA: Yo corrí hasta los pies de él, besé sus pies. Me arrepentí, me arrodillé. Tenía miedo, el edificio se venía abajo, el piso se haría abismo. ¡Grité por un milagro!

CLEMENTE: Vi cómo todos iban hacia el profeta y cómo el brillo de pólvora encendía. La gran sacudida del piso y me di cuenta que mi vida estaba en peligro. El profeta nos veía incrédulo. Todos comenzamos a clamar por un milagro.

TANA: Tomé a Nieves de la mano y nos pegamos a una pared. Justo detrás del Mesías. Por primera vez vi en sus ojos el extravío del que no sabe lo que pasa.

NIEVES: ¡Un milagro!

TANA: Un milagro que nos salve. Están volando el edificio con nosotros adentro. (2013, pp. 235-236)

Que durante el estudio de una dramaturgia, uno de sus textos logre inquietar al investigador, por ejemplo, sobre la confianza ciega en lo estable es otra manera de redimensionar la experiencia estética implícita en un proceso de investigación teatral.

En definitiva, cada uno de los textos dramáticos que se estudien para configurar el universo de la investigación teatral venezolana conduce a la percepción compleja de problemas estéticos. Éstos permiten develar los aspectos fundamentales tratados por los dramaturgos. Pero en estas líneas se quiere llamar la atención sobre la relevancia de algo íntimo y peculiar: la experiencia estética que da cada texto al investigador.

Con esto se logra reconocer cómo cada uno de los textos dramáticos disponen de un escenario particular, con voz propia, entre anhelos como los del personaje Guillermo en *El motor* de Rómulo Gallegos y el clamor de los personajes de *Último piso* en *Babilonia* de Xiomara Moreno, el investigador actual, a pesar de la distancia temporal, se confronta con el sentir y la vigencia de cuestionamientos de un pueblo.

## Referencias

Acha, J. (1996) *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: UNAM

Azparren Giménez, L. (2011). *Lecturas del teatro venezolano*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

\_\_\_\_ (2014). *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor.

Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

\_\_\_\_ (1998 ). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós

Moreno, X. (2013) *Teatro completo (1982-2012)* Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

Rengifo, C. (1989) Obras. Tomo II. Mérida: Universidad de los Andes y Asociación "Amigos de César Rengifo"

Valencia, L.F. (2010) *¿Qué es la experiencia estética?* Medellín: La Carreta del Arte.





# Calidad de antología: acerca de la dramaturgia venezolana actual

Marisabel Contreras  
Profesora, ensayista y dramaturga. Unearte  
marisabel.contreras@gmail.com

A algunos les llama la atención lo heterogénea de nuestra dramaturgia actual y la discreta respuesta del público, al menos cuando se compara con otras épocas, como la de mediados del siglo XX, cuando reinaban Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, no sólo en el teatro sino en la televisión y el cine. Sobre la calidad y cantidad de las obras hay menos reparos. Cuando a comienzos del 2015 la editorial mexicana **Paso de Gato** se propuso publicar la antología *Dramaturgia venezolana contemporánea*, a los compiladores no les resultó difícil encontrar 10 excelentes autores —Edilio Peña, Xiomara Moreno, Gustavo Ott, Inés Muñoz Aguirre, Elio Palencia, César Rojas, Gennys Pérez, Carmen García Vilar, José Miguel Vivas, Karin Valecillos—; el reto fue seleccionarlos, pues hay bastantes, de manera que escritores con méritos similares quedaron fuera —José Antonio Barrios, Roberto Azuaje, Javier Moreno, León Febres-Cordero, María Fernanda Godoy, entre tantos— y tendrán que esperar otra oportunidad. Aquí y ahora se escribe teatro bien y mucho, sobre casi cualquier cosa, con los más diversos estilos, en lenguaje llano o culto, con propuestas innovadoras o clásicas, teatro larguísimo o breve, para todo público o sólo para entendidos. Justamente, espectadores y críticos no encuentran temas o tendencias compartidas. ¿Será un problema de la dramaturgia? Yo creo que el problema es del arte.

Las vanguardias del siglo XX se basaron en la innovación, en la experimentación, pero con frecuencia espectadores y críticos —así como clientes, dueños de galerías, directores de museos— sabían a qué atenerse, pues los artistas solían agruparse para presentar un “manifiesto” donde explicaban sus motivos y ambiciones. Había una estrecha comunicación entre creadores y público porque las vanguardias pretendían eliminar la distancia entre el arte y la vida, universalizar el arte, cambiar el mundo. Desde luego, también lo pretendía la dramaturgia. Pero hoy en día esa pretensión prácticamente se ha abandonado. Primero, por la fuerza de los hechos. Dos guerras mundiales son un buen argumento para mostrar que las vanguardias no mejoraron al hombre. Segundo, por cansancio. Ha sido imposible incidir en el comportamiento de las colectividades, por mucho que se recurra a la denuncia y el compromiso. Para algunos, el artista ha evolucionado pero el público no.

Así, muchos artistas se han vuelto autorreferenciales, para quienes el arte habla del arte, no pretende hacer labor social. La comunicación, que obviamente existe —aunque no siempre estrecha—, es entre los propios creadores. Unos miran al pasado en búsqueda de propuestas éticas y estéticas para presentarlas con nuevos ropajes. Otros no presentan ideas, ni éticas ni estéticas, sólo reinterpretan la realidad que les envuelve mediante la repetición de imágenes, y con ello asumen la incapacidad del arte para transformar la vida. Hay quienes se apropian de textos y los descontextualizan, como si el artista se alimentara de imágenes de fragmentos culturales cuyo contexto, sin embargo, no es reconstruido. También hay quienes apuestan a la experiencia emocional del espectador, al éxtasis sensorial —violencia, horror, erotismo— como vehículo de reflexión. Como etiquetas, se habla de arte posmoderno o de era neobarroca. Al arte de estos días, ninguna le queda completamente bien.

En cualquier caso, los artistas ya no se agrupan para hacer manifiestos —se agrupan para leerse mutuamente y compartir experiencias, eso sí—, cada quien anda en lo suyo. Con suerte, andará empeñado en extraer de lo desconocido alguna joya, lo que no resultará en un hallazgo sino en un reencuentro. Según Jung, la obra de arte es

un producto que surge del inconsciente y aspira a la unidad a través de la asunción consciente de aspectos necesarios para la vida del individuo y de la colectividad. En la conferencia *Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética*, afirma:

El hombre normal puede soportar la tendencia general sin perjuicio; pero el hombre que transita por caminos secundarios y vericuetos, quien al contrario del normal no es capaz de avanzar por las vastas calzadas militares, será por ello quien descubra primeramente lo que se encuentra fuera de esa gran vía y que persiste en convivir. La relativa inadaptación del artista es su verdadera ventaja, le permite permanecer alejado de la corriente general, ceder su propio anhelo y encontrar lo que a otros, sin saberlo, les falta... El arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas (2002: 75).

En la dramaturgia de nuestros días, las grandes búsquedas, como el teatro surrealista o el teatro brechtiano, no existen más. Un rasgo definitorio es lo heterogéneo. En la presentación del libro *Corticas. Obras breves del teatro venezolano* (Editorial Negro Sobre Blanco 2015 y Amazon 2017), donde se publican 9 obras de miembros del Círculo de Creación Dramática José Gabriel Núñez (Cicred) —grupo al cual pertenezco, junto a Ligia Alvarez, José Antonio Barrios, Miriam Castillo, Rosa Justo, Yumarsi Ovalles, Rocelín Rivera, María Milagros Sabetta y Alid Salazar—, José Gabriel señala como hilo conductor que cada autor se expresa con voz propia. Y añade:

A veces, un discurso tragicómico que no se pliega a lo estético. A veces, la palabra como soporte fundamental. Otras, los personajes que deambulan buscando escapes. Cotidianidad, expresionismo, realismo, onirismo, trazos históricos, lo culto y lo popular se mixturán en una aleación de sorprendente vigencia. Corticas. Obras breves del teatro venezolano del CICRED nos abre así un abanico de posibilidades, no sólo temáticas, sino también en cuanto a los géneros y a las formas dramáticas de expresión, partiendo del monólogo, la obra breve y cerrada entre dos personajes, hasta textos de mayor formato que precisan de un numeroso elenco. En pocas palabras, priva la heterogeneidad en todas las direcciones (2015: 9).

Otra tendencia es que nuestros escritores de teatro —o al menos los que menciono aquí— seguimos apostando por el texto estructurado. En un sentido tradicional, la palabra dramaturgia designa el arte de la composición de obras teatrales. En su sentido más reciente, tiende a abarcar no sólo al texto sino a la realización escénica. Es así como se dice que el hecho dramático está contenido en dos palabras alemanas: *Dramatiker* que refiere al autor y *Dramaturg* que refiere no al autor sino al dramaturgista, una suerte de consejero literario y teatral vinculado a una compañía o a un director, cuyo trabajo se caracteriza por poseer un énfasis hacia el aspecto escénico. De hecho, ambos se pueden considerar creadores y por lo tanto susceptibles de percibir derechos de autor.

Ciertamente, en sus inicios el teatro fue parte de un rito que comenzaba con el sacrificio de un carnero —antecedente que recuerda la palabra *tragoedia*, compuesta de *tragos*, «carnero», y *odá*, «canto»— y combinaba palabras, música, danza, escenografía —máscaras, telones pintados—, al punto que los escritores no se desentendían de sus creaciones; Esquilo dirigía sus obras. Sin embargo, el texto teatral tiene, si no se quiere llamar reglas, sus peculiaridades. Por muy difícil que sea decir en qué consiste una estructura dramática, sabemos lo que no es: en su definición de tragedia, Aristóteles señala que se trata de acciones, no de relatos. Así, una pieza narrativa no es una obra teatral aunque se declame en un teatro. También sabemos que ha de tener un desarrollo, esto es, inicio, medio y fin. Así, expresar sentimientos no es una obra teatral por muy conmovedora y poética que sea la exposición, sea que incluya o no gestos, movimientos corporales, música o danza. En las tragedias, el desarrollo culminaba en un cambio de fortuna, esto es, el paso de la felicidad a la desdicha o de la desdicha a la felicidad de personajes en la escena —sí, había tragedias que “terminaban bien”, varias se conservaron—, si bien en nuestros días con frecuencia se señala al conflicto como base de la acción dramática. Por otra parte, por muy difícil que sea decir en qué consiste un personaje bien hecho, sabemos que un “personaje estereotipado” no es un personaje, es un estereotipo. Los personajes salen

con nosotros de la sala y se quedan para siempre. Personajes son Edipo, Hamlet.

A pesar de ello, algunos dramaturgos venezolanos —unos de larga experiencia y amplio reconocimiento, como José Gabriel Núñez y Carlota Martínez; otros de más reciente incorporación, como Javier Moreno, Luis Alberto Rosas y yo—, todos con obras premiadas, coincidimos en el apego a la estructura dramática; en el gusto, y más que eso, en el amor por la palabra; y, como profesores universitarios, también coincidimos en el deseo de contribuir con la excelencia del texto teatral. Decidimos entonces ofrecer un libro con obras recientes realizadas según las normas académicas que enseñamos, a las que añadimos unas notas sobre el proceso creativo. En *Dramaturgia académica. Obras de teatro de autores profesores como un aporte al proceso creativo* (Amazon 2017) hay de todo: obras históricas, juveniles, infantiles; obras de estilo antiguo —con prólogo, a la manera de las tragedias— e hiperrealistas —para ser representadas en espacios no convencionales—; obras largas, cortas o muy breves; obras con muchos personajes, pocos o apenas dos, algunos inolvidables. En efecto, Xiomara Moreno, presentadora del libro, da cuenta tanto del apego a la estructura como de la diversidad:

Son cinco propuestas para la escena que se expresan en las nueve obras de teatro de esta edición. Son visiones particulares de la realidad, con construcciones diferentes de estilos, de manejos estructurales del texto, de enunciaciones dirigidas a distintos públicos y herederos de una historia particular y diferenciada de las tendencias del teatro venezolano (2017: 14).

Finalmente, otra norma es un público atento pero discreto. Aún confía en el artista, que aunque no pueda cambiar el mundo, acaso lo cambie a él.

## Referencias

Jung, C. G. (2002). Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética. En *C. G. Jung, Obra Completa, Vol. 15, Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia* (pp. 57-75). Trad. C. García Ohlrich. Madrid: Editorial Trotta.

Núñez, J. G. (2015). Presentación. En *Corticás* (pp. 9-12). Caracas: Negro Sobre Blanco.

Moreno, X. (2017). *Presentación. En Dramaturgia académica. Obras de teatro de autores profesores como un aporte al proceso creativo* (pp. 13-20). Amazon.

# El camino hacia algo diferente

El teatro comunitario  
¿Avances o Retrocesos?  
Debilidades, fortalezas y aportes.

"¡Actores somos todos, y ciudadano no es aquel que vive en  
sociedad, es aquel que la transforma!"

Agusto Boal  
Teatro del oprimido<sup>1</sup>

Jasmín Castro  
Profesora y Promotora Cultural CNT  
jasmincastrog@gmail.com

El teatro comunitario surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y, que como la salud, el alimento y la educación, debe estar entre sus prioridades. Por esta razón propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros, lo que señala que el teatro comunitario puede ser un avance en lo social que se puede interpretar como paso previo a una toma de conciencia crítica, y se sustenta en la participación activa de los miembros de una comunidad, con el objetivo de ofrecer

---

<sup>1</sup> Augusto Boal *Teatro del Oprimido* (1980: Editorial Nueva Imagen. México)

unas enseñanzas respaldadas en la manera de aprender desde su mismo ámbito, y demostrar que la expresión que se genera desde el teatro comunitario involucra a cualquier persona que tenga la voluntad de hacerlo. Desde esta categoría, se puede afirmar que la más importante característica del teatro comunitario es la tarea de transformación social, es la ruptura del aislamiento en el mundo privado y la apertura hacia la comunidad y la comunicación. El saber transformador se adquiere en el hacer grupal gracias a lo propiamente teatral y a la interacción social que esto genera.

## ¿Avances o retrocesos?

El teatro comunitario es una de las expresiones artísticas más originales, inéditas y genuinas que existen en nuestra sociedad fragmentada y diezmada por las cada vez más profundas diferencias y desigualdades sociales, que se suman a las distintas disoluciones del individuo y la comunidad, como consecuencia de los efectos de la globalización. El retroceso más grave que enfrenta el teatro comunitario en nuestro país es que no ha habido intentos por sistematizar su estudio, lo que genera una debilidad que se manifiesta en que su bibliografía es escasa, mal interpretada y la mayor parte de los artículos son escritos por críticos que no conocen su problemática. El teatro comunitario tiene a su vez, una característica especial que lo define como una forma de trabajo social, el cual se sustenta en la participación activa de los miembros de una comunidad, con el objetivo de ofrecer una enseñanza, que se sustenta en la manera de aprender desde su mismo ámbito, y demostrar que la expresión que se genera desde el teatro involucra a cualquier persona que quiera hacerlo y, especialmente, que se involucre como agente de cambio social. Desde esta categoría, Lola Proaño Gómez afirma que:



"la primera y más importante característica del teatro comunitario, que constituye el primer ladrillo en esta tarea de transformación social, es la ruptura del aislamiento del mundo privado y la apertura hacia la comunidad y la comunicación. El saber transformador se adquiere en el hacer grupal gracias a lo propiamente teatral y a la interacción social que esto genera"<sup>2</sup>.

Tipos de relaciones que generalmente surgen cuando se habla de Teatro y Comunidad: Teatro de Aficionados, Teatro Popular, Teatro Escolar.

## Teatro y comunidad

El teatro nos da la posibilidad de un nuevo espacio para realizar una intervención comunitaria, sumando la posibilidad de cambiar la manera de comunicarse entre las comunidades y los profesionales, ya que utilizando el trabajo teatral las comunidades diagnostican, identifican y recuperan conocimientos. El Teatro Comunitario es una práctica con potencial para generar este movimiento a través de la educación transformadora, donde aparecería la Educación Social como nexo de unión. Aprender a trabajar en equipo, desarrollar la capacidad de identificar la frustración propia así como herramientas para sostenerla, aprender a sostener la crisis o el conflicto y a utilizarlos como parte del proceso de intervención; dotar de elementos de diagnóstico y de evaluación de procesos y proyectos; trabajar la capacidad de observación (habilidades del trabajador social).

## Teatro de Aficionados

El término afición varía entre dos definiciones: por un lado se entiende por aficionado aquél que no tiene las herramientas

<sup>2</sup> Lola Proaño Gómez *"Teatro y Estética en el teatro Comunitario"* (Argentina: Editorial -biblos 2013) pp. 25

ni conocimientos para el desempeño profesional de una función o oficio; y por otro lado se asume como afición aquél estudio, arte, ciencia o actividad deportiva que alguien realiza como pasatiempo o hobby al margen de su principal profesión

## Teatro popular

Considerando que la cultura popular es un todo integrado por una serie de unidades, entre ellas están las artísticas; se entiende que como unidad constitutiva de lo artístico está el teatro, que a lo largo de la historia ha servido al pueblo como instrumento de comunicación a través del cual ha expresado su pensamiento y sentimientos, sus frustraciones y esperanzas. Éste instrumento artístico desde el seno mismo del pueblo se ha desarrollado y divulgado mediante muchísimas formas de manifestación, tomando como base un sin número de temas que se relacionan con la sociedad. Tocando, además en su contenido, los problemas más íntimos del ser humano. Esta representación de la vida del hombre se ha formalizado en tres elementos insustituibles del teatro: El texto dramático, el actor que es elemento fundamental y el público

## Teatro Escolar o Teatro de Aula

Es una estrategia pedagógica, lúdica, motivadora, transversal y multidisciplinaria, que parte de la inmersión de un grupo de profesores y alumnos en un proyecto dramático.

# Aportes del teatro comunitario en Venezuela y América latina

## Proyecto de la Compañía Nacional de Teatro

*Coproducciones Teatrales de Construcción Comunitaria*<sup>3</sup> Las cuales proceden del año 2006, según palabras de Eduardo Gil "fueron la mezcla de la labor de profesionales, de actores e intérpretes con la inclusión y la participación de los miembros de las comunidades". Desde las coproducciones se busca que las comunidades sostengan y desarrollen en periodos de tiempo cada vez más largos y estables, nuevos espacios para integrar a las Artes Escénicas en sus comunidades. Los cuales fueron denominados: "Coproducciones Teatrales de Construcción Comunitaria".

*Teleférico Teatral vía Comuna*<sup>4</sup> concebido con la intención de: "Acompañar a las comunidades del barrio el 70, ubicado en el Valle de Caracas, con el objetivo de: llevar el teatro y alimentar la cultura presente en estos sectores". Dicho proyecto, subsidiado por la Alcaldía de Caracas, se mantuvo activo desde el 2007 hasta el 2012. Lamentablemente, esta iniciativa de fomentar el teatro comunitario en la capital, no se sostuvo en el tiempo y tampoco se percibe a primera vista que exista un impacto en la comunidad, más allá de hacer un espectáculo en espacios no convencionales. O al menos no hemos localizado hasta ahora fuentes que den cuenta de ello.

## Teatro del Oprimido<sup>5</sup>

Con el fin de hacer visibles a nuevos protagonistas y diferentes modelos de producción de las Artes Escénicas, Boal, para explicar el Teatro del Oprimido, utiliza la metáfora del árbol. Las técnicas

3 Joselin Gallardo, "El Pueblo hace teatro en socialismo" *Todos Adentro* (Caracas: 2011)<sup>6</sup>

4 Tatiana Da Gama. "Teleférico Teatral vía Comuna"(Caracas: UCV 2009)

5 Augusto Boal "Teatro del Oprimido Editorial" Nueva Imagen 1982.

pertenecientes a la estructura del Teatro del Oprimido componen la copa del árbol. Cada hoja del mismo es una parte indisoluble del todo, que busca alcanzar las raíces y la tierra.

Los frutos que caen a la tierra realizan la multiplicación. La solidaridad, entre los individuos es la base del Teatro del Oprimido. Es necesario conocer no sólo las presiones individuales sino también las presiones de las otras personas.

En el tronco del árbol coloca los juegos, con dos características esenciales de la vida en sociedad: reglas y libertad creadora, pues sin reglas no hay juego y sin libertad no hay vida.

Los juegos también tienen la finalidad del cuerpo y la mente para establecer los diálogos sensoriales utilizando la creatividad como esencia, y la palabra, la imagen y el sonido. La tierra en que echa raíces el árbol está simbolizada por el suelo fértil de la Ética, la Política, la Historia y la Filosofía, también aparece la economía.

Teatro periódico que nace para representar lo que la prensa oculta en los titulares, cuya técnica en la actualidad está cogiendo mucha fuerza por la situación que estamos viviendo.

Teatro invisible se fundamenta en hacer teatro sin que se sepa. Un actor de manera camuflada pasa a actuar un papel dentro de la realidad cotidiana, nadie lo sabe. La finalidad es estudiar comportamientos sociales.

El arcoíris del deseo es la técnica más introspectiva del teatro del oprimido que se utiliza para estudiar al opresor cuando este está dentro de nosotros, cuando este es nuestra propia neurosis.

Teatro legislativo las propuestas que el público trae son evaluadas y redactadas como proyectos de ley por un equipo de abogados que asisten a cada representación. De las propuestas más contundentes se redacta una modificación de ley que pasa

por los trámites jurídicos necesarios. Por último las técnicas más importantes y destacadas del Teatro del oprimido son:

- Teatro imagen dónde se expresa una situación a través de la corporalidad, sin necesidad de las palabras.
- Teatro Foro dónde el público participa para mostrar y actuar las modificaciones que se quieren aportar dentro de la obra.



# Microteatro, de un prostíbulo a un nuevo género teatral

José Antonio Barrios  
Profesor, investigador y dramaturgo  
Pepebarrios1@yahoo.com

## ¿Cómo nace el Microteatro?

La historia de cómo llegó el microteatro a Madrid merece ser contada. Pocos saben que nació en los cuartos de un antiguo prostíbulo abandonado que iban a demoler en la calle Ballesta, en pleno barrio de Tribunal. Corría el año 2009 y Miguel Alcántud, director de teatro y televisión, decidió junto a su equipo, volver a darle vida a las 13 habitaciones del local.

En cada uno de los cuartos actuaba una compañía distinta pero con un tema común para las obras que se representaban. El primero fue "Microteatro por dinero", de ahí su nombre actual, en honor al antiguo uso del establecimiento. Las piezas se representaron tantas veces como el público demandó, llegando algunas a hacerlo 15 veces. El experimento fue todo un éxito y el público pidió que el formato se realizase de una forma regular.

En noviembre de 2009 en el antiguo prostíbulo de la madrileña calle de Ballesta se cambian los preservativos, el sexo en todas sus variantes y los orgasmos comprados por teatro. Los nuevos clientes pasan a ser espectadores. Durante dos semanas, del 13 al 23 de

noviembre de 2009, casi 50 artistas entre directores, autores y actores le dieron otro uso al prostíbulo. El espacio fue cedido a Miguel Alcantud, autor de la idea y coordinador del proyecto.

Las 10 habitaciones, los dos baños y la cocina del prostíbulo acogen el proyecto «Por dinero», 13 obras de teatro de unos 10 minutos de duración que hablaban precisamente de la prostitución pero ahora en otros términos, ahora no con el sexo oral sino a través de otra oralidad, las palabras de los actores y dramaturgos. En resumen, en las 13 habitaciones del burdel se alojaron 13 grupos autónomos e independientes con la consigna de crear una obra teatral de menos de 10 minutos para un público de menos de 10 personas por sala sobre un tema común, la prostitución. Las obras se representaban tantas veces como público hubiera. Gracias a los distintos acercamientos que hizo cada uno de los grupos, el público recibía muy distintas visiones del tema tratado.

Se Inició luego de la crisis económica de 2009 en España, donde el gobierno eliminó el 50% de la subvención de la cultura y el público se limitó a acudir a este tipo de eventos. Nace en ese entorno esta modalidad, a la que se denominó en España «micro-teatro por dinero». El formato micro es un modelo de producción, en donde intervienen los mismos parámetros que en una puesta convencional, como preparación actoral y de escenografía, pero con la diferencia que se crean espacios y encuentros más directos entre los artistas y el público. Con las obras de teatro más largas se requiere más tiempo e inversión. La grave crisis de público y recaudación que golpeaba a las artes escénicas tuvo como efecto positivo el desarrollo de nuevos sistemas de producción que buscan acceder a nuevas audiencias o recuperar los espectadores perdidos bajando los precios, sin renunciar al talento y a la creatividad. Uno de estos formatos es el conocido como microteatro, en el que todo es reducido: una sala mínima, una obra de duración inferior a quince minutos, un auditorio de quince personas como máximo, dos o tres actores sobre las tablas y precios asequibles en la taquilla. Por reducir se ha reducido hasta la distancia con el



espectador, ya que las mínimas dimensiones de la sala permiten conseguir una comunicación más cercana y directa y una mayor integración del público con la obra y los actores. Este carácter austero y minimalista parece la traslación al teatro de lo que el cuento significa a la literatura o el cortometraje a una película de larga duración.

Sin ninguna inversión en publicidad, con difusión únicamente a través de redes sociales y comunicados de prensa, el experimento fue un éxito. Colas de más de 200 personas se formaban horas antes de comenzar la función y se quedó más gente fuera de la que pudo entrar. El impacto de dicho acontecimiento, que alcanzó una gran difusión mediática y aceptación del público, animó a buena parte de los participantes y a algunos nuevos miembros a abrir de manera permanente un espacio que era reclamado por el público de Madrid, y en el que hay cabida para personas de todas las edades y estatus.

La idea de hacer microteatro de Miguel Alcantud fue un éxito, colas inmensas de personas y obras que llegaron a verse hasta 15 veces al día. La gente quedó tan encantada que el director decidió abrir un nuevo burdel teatral en una antigua carnicería.

El 21 de octubre de 2010, del Burdel de la calle de Ballesta en Madrid, España, a una vieja carnicería de la calle de Loreto y Chicote en la misma ciudad, nace el «Microteatro por Dinero» con un concepto y un formato claro y definitivo: Obras de teatro de 15 minutos de duración, para 15 espectadores en un espacio de 15 metros cuadrados. Se estaba creando un nuevo género teatral.

A pesar de su increíble historia no es el único microteatro que triunfa en Madrid. Otros locales hacen que la ciudad rebose talento por sus cuatro costados. La ciudad se ha llenado de funciones de microteatro y no solo en Madrid sino en también en otras ciudades españolas como Barcelona o Sevilla, entre otras. Su éxito ha inspirado muchas iniciativas similares por toda la península. En cada ciudad el microteatro tiene una personalidad propia. La exploración es

constante y aún queda mucho por desarrollar y consolidar dentro de estos planteamientos de nuevo formato.

El Microteatro es también una fabulosa plataforma para autores noveles, dando oportunidad a muchas personas para que muestren sus proyectos. Con varios meses de antelación el Microteatro lanza el tema de las futuras obras. Cualquiera puede enviar una obra breve. Luego se eligen las que se consideren mejores. Para elegir las, se espera de ellas lo que de un buen guión de teatro largo: la estructura dramática, los giros adecuados, la elaboración del personaje, la viabilidad y el riesgo.

Este nuevo formato teatral ha sido un revulsivo cultural para muchas ciudades españolas y ha permitido que el público se acerque al teatro de una manera muy fácil y económica, teniendo la posibilidad de ver varias obras en un corto espacio de tiempo.

El proyecto que nació capturando la esencia del teatro en un burdel y se mudó a una carnicería, ahora tiene réplicas en muchas ciudades y países del mundo, además de España, tales como: Estados Unidos, Costa Rica, Perú, Ecuador, México, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Su éxito es increíble y sigue expandiéndose por todo el globo.

En el año 2014 se estrena la primera temporada del Microteatro Venezuela bajo el nombre de «Teatro de 1/4» en los espacios del Centro de Convenciones y Eventos del Urban Cuplé del CCCT en Caracas, como iniciativa de Malala Dubuc, Robert Chacón y Dairo Piñeres. La experiencia del Microteatro Venezuela parece señalar que es un fenómeno que llegó para quedarse.

En esa oportunidad, del 2014, más de 150 artistas estuvieron involucrados, entre directores, productores, actores, dramaturgos y diseñadores teatrales. Microteatro Venezuela ofrecía a los espectadores una experiencia de teatro distinta y novedosa. Sólo en sus primeras tres semanas, el evento logró una concurrencia de

15 mil espectadores. Simultáneamente, funcionaron 18 microsalas con distintas propuestas escénicas: mágicas, realistas, humorísticas, dramáticas. Pasados 15 minutos, el espectador sale, conversa, intercambia opiniones sobre las obras, saluda, toma un trago, escucha la banda musical del día y en medio de la adrenalina y la alegría del momento es llamado sin darse cuenta a entrar a otra ronda.

Buena parte de la cartelera se clasifica como comedia. ¿Es más fácil para el formato, para el espacio mismo? O quizás para los actores, o los productores, o el público, es una interrogante para analizar y reflexionar. También es verdad que el público pide comedia al llegar a la taquilla, el público parece huir automáticamente de los otros géneros. Los actores coinciden en que la comedia parece ser siempre mejor recibida. La gente está cansada de ver tanto drama y crisis afuera, plantean, así que solo quieren ser entretenidos; quieren ver algo ligero, que los haga reír y no pensar más en lo difícil que está todo. Así son las crisis, dicen algunos, siempre llevan al hombre a la comodidad en el arte, para olvidarse de lo real. Quizás la brevedad, quizás que el género predominante sea la comedia, quizás la experiencia y seguridad con la que manejan la cercanía, permite que el público se acerque con mayor facilidad y menos prejuicios.

Habría que ver si llegará a no temer a otros géneros, a no huir al escuchar "drama", y si al mismo tiempo las historias mejorarán su calidad y lograrán contar en su simpleza aquello que, una vez más, nos debería conmover. Si es así, logrará, a partir de unas reglas puntuales y de un formato preciso, continuar una vertiente que está teniendo mucho éxito en la actualidad pero que siempre, a lo largo de la historia del teatro, lo ha tenido: la de la brevedad, en la que es casi más difícil decir las mismas cuestiones, en contraposición a un formato de mayor extensión. Aquí radica uno de los grandes retos del microteatro, y al mismo tiempo una de sus fortalezas: no ser solo teatro para quien gusta del teatro, ni ser solo entretenimiento vacío para quienes van al bar a tomar algo.

Sin embargo, curiosamente, muchos de los asiduos al microteatro, cuando comentan la obra que más recuerdan, que más se ha quedado en ellos después de mucho tiempo y visitas, suele ser un drama, o alguna obra híbrida, experimental. Lo interesante, y complicado, en este nuevo y emergente formato es encontrar una obra que logre su cometido, que tenga un mensaje y una forma, que conmueva al espectador hasta la risa o el llanto; que invite a encontrarse con lo esencial que tiene el teatro para el ser humano, y que, con su lenguaje propio, nos dé un poco más las palabras y los gestos precisos para comprendernos mejor.

## ¿Qué es el Microteatro?

Microteatro es un teatro de formato reducido. Obras teatrales de 15 minutos para pocas personas en salas o habitaciones pequeñas de 15 a 20 m<sup>2</sup>. El espectador llega a sentir las respiraciones de los actores, se siente dentro de la escena, se reduce la distancia con los intérpretes. Se tiene la sensación de estar colándose en el escenario. Los actores en ciertas representaciones requieren cierta complicidad con el espectador. Estamos ante un nuevo concepto de la creación teatral: atractiva, diferente, cercana e inmediata, sin perder la verdadera esencia del teatro. Cuenta con las mismas características que una obra teatral de larga duración; tiene su guión, los actores disponen de vestuario y caracterización, pero con la condición de tener un tiempo limitado para poder contar una historia que capte la atención del espectador y lo involucre en ella. En las piezas de microteatro el título y el texto forman una unidad indisoluble, y en ellas la importancia de los títulos es aún mayor que en el caso de las ficciones más extensas.

Una de las principales características del Microteatro es que permite el desarrollo de varias obras de forma simultánea, en una sesión continua y homogénea. Cada uno de los grupos tiene una absoluta libertad de planteamiento, visión y montaje de su correspondiente

parte. Los actores y personajes del Microteatro no suelen ser más de tres, permitiendo con ello que la experiencia sea íntima y reducida, donde una historia es contada con la menor cantidad de elementos posible.

Algo que reconocen los actores y participantes es que, aunque tienen poco tiempo para meterse en sus personajes, repetir una obra tantas veces, empezar de nuevo ante un público diferente, les da una experiencia en las tablas muy valiosa. Están ahí, empezando la obra una y otra vez, todas las noches, teniendo, como mucho, unos pocos minutos de descanso entre las distintas funciones. Se ponen a prueba los nervios del actor al tener que aprovechar cada segundo de la obra. Repetir constantemente da, también, para que los actores puedan jugar con el personaje, adaptar cada una de las representaciones y ver lo que mejor funciona. En comparación con otras obras que son representadas muy pocas veces, aquí cada día se montan sobre las tablas entre cinco y seis veces, dando eso que es tan importante para el actor: la repetición del subir a escena. Apenas tienen tiempo para prepararse entre cada pase, despidiendo al público y preparando todo para el siguiente montaje. Con el público tan cerca, pueden ver todas las reacciones y pueden sentir cuándo tienen espectadores que están disfrutando de la obra y cuándo no. Así, prueban constantemente qué diálogos funcionan, qué expresiones van mejor. En general, se sienten acompañados constantemente por un público que está ahí, casi en escena, con ellos.

El microteatro es un gran laboratorio, este formato ha generado la alianza de dramaturgos, directores y actores, así como demás artistas de diferentes disciplinas, bailarines, cantantes, escenógrafos, vestuaristas, etc, que se reúnen para crear nuevas apuestas, nuevas historias, en un juego de experimentación a través de una pequeña idea, solo en cuanto a su extensión, pero grande en su impacto en el espectador. La estética minimalista llega al mundo del teatro de mano del micro-teatro.

Del microteatro algunos creen que no profundiza. Eso sería lo mismo a decir que los cuentos son más superficiales que una novela. Al contrario la pequeña extensión debe sintetizar, se debe ir al grano, en muchas ocasiones, una limitación de tiempo o de espacio genera un mayor vuelo creativo.

Una historia de 15 minutos debe tener todos los ingredientes de un buen cuento, condensar, sintetizar y lograr un efecto de sorpresa, ser contundente.

El cuento, el cortometraje y el microteatro no son hijos menores de otros géneros. Una extensión más breve o corta simplemente impone sus propias reglas para potenciar lo que se quiere contar o transmitir. Como el cuento moderno que se configura nutriéndose de protocuentos, parábolas, fabulas, anécdotas y otras formas, así también el microteatro se articula echando mano de distintas formas de escritura breve.

Cualquier lugar puede convertirse en el sitio adecuado para llevar a cabo las actuaciones de microteatro, incluso una casa particular. Por ejemplo, en la ciudad de Segovia (España) hicieron un proyecto cultural en la cárcel donde se representaron obras de microteatro en las propias celdas. Pero una cosa sí, las obras representadas tienen una estructura tradicional, no se trata de ninguna performance ni de improvisación. Todas las historias tienen su introducción, nudo y desenlace, requiriendo un guión previo. La historia tiene que tener un planteamiento, un nudo y un desenlace, como una trama larga, pero el público tiene que entrar muy rápido en la acción y el desenlace tiene que ser en un punto alto de la pieza teatral. Es una estructura de una obra completa, pero en una sola escena. El Microteatro es como el cortometraje al largometraje o como el cuento a la novela o como un haiku a la poesía. El teatro, como cualquier otro arte, tiene versiones grandes y pequeñas.

De igual modo que el cuento no es cuento por ser breve sino por *el modo en que es breve*, el género dramático se perfila en

buena medida por la manera en que se condensa críticamente el universo representado en los signos lingüísticos que luego se trasvasarán y se combinarán con los escénicos. Su particular *modo de ser breve* o, lo que es lo mismo, las implicaciones de dicha brevedad, serán las que le conferirán los rasgos esenciales que lo definirán como género específico y diferente. El límite de extensión elimina lo subsidiario, economiza espacio y recursos para la expresión de lo significativo. La densidad semántica del texto así como de la posterior representación escénica será otro rasgo definitorio en cierta medida exigido por su brevedad. Lo que está contiene lo que no está. El autor dramático configurará en los silencios y en su significativa ubicación, en el tempo de la alternancia del turno de la palabra o en la elección de cada adjetivo, la tensión dramática, la personalidad de los personajes y, en buena medida, lo que estos piensan pero no dicen. *El subtexto* aparece así reclamado por el texto y los silencios pergeñados de significación por el contexto y la situación dramática creada resultarán altamente valiosos. El carácter dramático del tiempo teatral vendrá dado, por tanto, por la urgencia y la intensidad que le reclama la consustancial brevedad del género.

Lo superficial o lo "light" que, en *La civilización del espectáculo*, Vargas Llosa le achaca a las letras y artes actuales, es una preocupación expresada también en el campo del microteatro en la que muchos de sus practicantes no superan la nota humorística, el ingenio verbal o la relación anecdótica

Algunas tendencias actuales dominantes en el microteatro son: lo situacional, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, el terror, el romance y la denuncia social. Gran parte del microteatro actual se practica en clave lúdica y paródica. Como sus nombres indican, desde estas perspectivas, se proponen relatos con sentido del humor, negro y convencional. Uno de los fenómenos más obvios en el microteatro es la existencia de obras que presentan puntos de vista irónicos y lúdicos de la realidad. En cuanto a la ironía y el humor, estos son registros que ocurren tanto en obras que exploran

lo fantástico como en aquellos más anclados en fenómenos de la realidad objetiva. A menudo, lo absurdo coexiste con lo cotidiano. Las micro ficciones fantásticas también privilegian el terror y el humor negro. Lo anecdótico y lo lírico constituyen tendencias que nos alejan de lo que tradicionalmente se considera narrativo y nos acerca más a lo teatral. Lo anecdótico es una denominación que engloba a aquellos relatos que no parecen proponer una narración sino plantear una situación o un momento o instante detenido. Los relatos líricos funcionan de manera similar, con la diferencia de que en ellos predominaría la descripción de estados subjetivos. La primera, entonces, se decantaría más por lo expositivo-argumentativo y la segunda por lo descriptivo. En ambas tendencias, lo meta ficcional suele ser recurrente así como también las temáticas cotidianas las cuales pueden ser objetivas o estar impregnadas de metáforas y alegorías.

Contrastando con la tendencia lúdica se observa también el compromiso con la realidad contemporánea. Aun cuando la ironía y el humor parecen ser los registros dominantes existen muchas obras de miniteatro que tiene una mirada crítica a distintos problemas sociales. Se puede observar una voluntad de denuncia social, tocando temas de gran actualidad, mostrando en algunos casos un mundo falso, caótico y deshumanizado. La mirada crítica que se practica desde este tipo de microteatro alcanza a un amplio rango de problemáticas.

Desde los comienzos del teatro los relatos se han ido adaptando a la época en la que vivían, ofreciendo al público lo que de verdad consideraba entretenido o importante en cada momento. La historia de las formas mínimas revela la práctica de estéticas del reduccionismo y la esencialidad en distintos campos del quehacer humano. Eso sí, cada época conceptualiza y delimita estas prácticas de acuerdo a las tendencias, paradigmas y criterios normativos del momento.

Las poéticas dramáticas, desde Aristóteles a la actualidad, han dedicado tiempo y espacio a prescribir la conveniente extensión de la



pieza teatral así como la adecuada articulación de su temporalidad. La cuestión de la mayor o menor dilatación del tiempo diegético ha gozado de un lugar central en dichas discusiones teóricas a lo largo del tiempo. No solo supone esta una demarcación espacio temporal sino que conlleva implicaciones definitorias del género. El límite de extensión comporta la necesaria síntesis del tiempo dramático y la construcción del discurso deberá atender a un doble principio de intensidad y economía. El carácter dramático del tiempo teatral viene dado, por tanto, por la urgencia y la densidad que exige su consustancial brevedad.

Aunque a lo largo de la historia se han dado diversas extensiones tanto en la duración de las piezas teatrales como en la de las interlocuciones de los diferentes personajes, es claro que en las distintas manifestaciones dramáticas opera siempre la necesidad de sostener la atención de la concurrencia. Es preciso reclamar de forma constante y mantenida la mirada y el oído del espectador, pues la emisión del mensaje es evanescente y efímera, no se otorga al destinatario la posibilidad de volver sobre lo leído o suspender el acto de recepción hasta que las condiciones de atención mejoren, tal y como sucede en la recepción textual.

Quizás nuestra constante idea de que, tan ajetreados como estamos, solo podemos aceptar la brevedad. Quizás el alivio de que el bar está ahí, y de que incluso te dejarán entrar con las bebidas, quizás la persistencia de quienes descubren un universo de historias y continúan asistiendo fielmente a todas las representaciones para descubrir la multiplicidad de voces que cada temporada llena el espacio. Así, un formato basado en la brevedad comienza a expandirse por el mundo, con cada vez más sucursales y cada vez más grupos descubriendo que la concisión de una historia puede conseguir que un público que ya no se atreve a entrar y disponer de dos horas en una función, se acerque a arriesgarse a experimentar con el microteatro.

Algunas de las ventajas del discurso breve incluirían una argumentación más fácil de seguir; un acceso más inmediato a

las tesis y puntos centrales; así como el obvio ejercicio de nuestras capacidades de abstracción y síntesis para proponer todos teóricos o, de manera más general, presentar información relevante en forma sucinta.

La constante evolución de las capacidades humanas con respecto a la cultura nunca deja de sorprendernos y en el teatro la situación es la misma. A pesar de que cada nueva generación de dramaturgos sienta sus bases sobre creaciones anteriores, la innovación de los relatos y de su modo de representación varían constantemente, creando nuevos espacios que hacen que el público a su vez aprenda, crezca y evolucione.

Estamos ante un cambio de paradigma en el consumo de la cultura y del entretenimiento, que se traduce en nuevas formas de creación de contenidos, nuevos formatos, nuevas formas de producción y de comercialización. Este cambio viene determinado por la hibridación de contenidos, de medios y de soportes. En este contexto, lo «micro» está de moda en el sector audiovisual y en otros sectores de la cultura como el teatro o la creatividad literaria.

Lo micro está de moda porque es barato, cómodo, permite consumo en cualquier parte, no exige mucho tiempo en un mundo en que no lo hay. Fácil para el productor, fácil para el consumidor. Se empaqueta fácil, se vende fácil, se distribuye fácil, se consume fácil.

Los micro episodios o microhistorias audiovisuales son una nueva moda en Internet que duran entre 5 y 15 minutos y que tienen como punto a favor la posibilidad de visualizarse en movilidad. Por ejemplo una de las webs que más ha crecido en el mundo de los micro contenidos es youtube.com. La propia gente puede hacer sus contenidos micro, sin esfuerzo, sin tener que ser Fritz Lang ni Einsestein.

El escenario ha cambiado, el signo *express* ha invadido nuestro tiempo y la definición tradicional de cultura se ha trasladado a la vida cotidiana, no estando exenta de controversia.

En los últimos años asistimos a una proliferación de los géneros breves en todos los órdenes de la vida y del arte. Estudiosos apuntan que las razones pueden hallarse en la fragmentariedad posmoderna que deja a los nuevos tiempos huérfanos de unidad, así como en la prisa reinante en el estilo de vida del presente que apenas si nos otorga unos minutos para contemplar un videoclip, leer un micro relato o asistir a una pieza de microteatro.

En línea con la visión de Marshall McLuhan de que la naturaleza de las interacciones en una sociedad es determinada por las formas de comunicación que ésta emplea, las sociedades actuales exhiben una particular predilección por lo breve. En efecto, un gran sector de los medios de información y entretenimiento producen de manera activa todo tipo de visiones fragmentadas y condensadas de la realidad. Esta es, pues, la época en que resulta cada vez más común la mención de lo *micro* y lo *nano*: microcanciones, microteatro, microcine, micrometrajés, microrrelatos, microboletines de noticias, *nanoblogging*, micropoesía, *twitteratura*, fenómenos que evidencian el interés por la producción y el consumo de la *microtextualidad*.

El microteatro atraviesa en la actualidad una época de esplendor indudable. Son cada vez más cuantiosas y considerables las muestras de este tipo de dramaturgia en formato micro, que permiten transmitir –a la sociedad en general, y a su público en particular– una serie de preocupaciones y problemas que afectan al ser humano en nuestros días. La intensidad y la brevedad constituyen la esencia de estas piezas teatrales, tan aceptadas por los espectadores. Una dramaturgia que se caracteriza por su intensidad, por su síntesis y por reflejar la preocupación por los problemas que afectan al hombre de nuestros días. El espectador se siente identificado con este tipo de teatro cuyo formato pequeño hace que sea más intenso, más vivo, que nos despierte los sentidos y nos mueva a tomar conciencia de todo lo que nos rodea y a reflexionar sobre las adversidades de la vida.

En la era de las tecnologías, de las prisas y de la inmediatez los hábitos en el campo dramático también han cambiado. De un tiempo a esta parte el microteatro ha llegado a nuestras vidas y parece que lo ha hecho para quedarse. Obras con un máximo de 15 minutos, espacios minúsculos y cercanía con los actores. Esa es la fórmula mágica de este nuevo concepto.

Al ser el microteatro un género relativamente nuevo, todavía no podemos encontrar estudios sólidos o muy conocidos salvo por las personas que se encuentran más inmersas en el mundo del teatro. En conclusión, este trabajo se presenta como una combinación de experiencia personal e investigación que intenta descubrir a un público mayor este tipo de teatro, hasta ahora solo conocido por unos pocos, pero que en un futuro cobrará cada vez más importancia.

## Referencias

Lipovetsky, Gilles (1990): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Trad. Felipe Hernández y Carmen López. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. Trad. de *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard, 1987.

Orozco Vera, María Jesús: *Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década. El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Marina Sanfilippo. Madrid: Visor Libros.

Orozco Vera, María Jesús (2010) *Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine. Literatura y comunicación*. Coord. Miguel Nieto Nuño. Madrid: Editorial Castalia

Vargas Llosa, Mario (2012): *La civilización del espectáculo*, Penguin Random House Grupo Editorial, España

<https://microteatro.es/>



# El ensimismamiento social del Teatro de Títeres

“La función del artista ha sido siempre la de romper el límite de todo concepto, extender las fronteras más allá de las cuatro paredes que nos encierran en la costumbre, en las normas, los cánones; y plantear constantemente la existencia de vida más allá del logos”.

Mauricio Kartun

José Ramón Fernández  
profesor y dramaturgo. UCV  
titerescantalicio@gmail.com

El teatro de títeres como manifestación artística se encuentra constituido por elementos estéticos y vivenciales que reflejan una serie de hechos recurrentes que trastoca la aproximación existente entre lo real e imaginario. La visión del titiritero y su propósito frente al espectador son revelados sobre la escena mediante la implementación de un objeto (títere) que es dotado de un lenguaje directo, pleno de gestualidad, imágenes y matices cargadas de una argumentación reflexiva y distintiva, que logra edificar la trascendencia de un arte que de manera injustificada ha pretendido ser conceptualizado como un artilugio artístico de menor grado. Sin embargo, a través de la postura irrestricta y contestataria del titiritero (aquellos que concientizan el oficio más allá de un hecho meramente recreativo), se han encargado de reivindicar al títere librándolo de ataduras que menoscaban su integralidad, sumando así un reconocimiento valedero y justo.

Sebastián Gasch, en su introducción al libro *Títeres y Marionetas* (1949), describe con autenticidad lo que hay detrás de una “Gran Función de Títeres”, donde el espectador se deja cautivar por el maese titiritero quien a viva voz grita: “¡Pasen, señores, pasen!”, invitando acercarse para observar a: “¡La cabeza parlante!”. Cada espectador fija su atención en el tarantín de títeres con actitud expectante esperando ser cautivado por esa figura animada que desmitifica la tozudez de las emociones humanas mediante una buena dosis de humor proveniente de algún profano acto de la escena popular titiritera.

Sirva como ejemplo de lo anterior, un extracto tomado de la obra *Las Zorrerías* (2012) de Roberto Espina.

El Cabo (Milagro) inicia un sueñito, se le acerca el Zorro (Juancho) que oculta su figura bajo apariencias de una vieja curandera.

JUANCHO: ¡Ay qué susto! (Quien se lleva el susto es el Cabo ante el grito de la vieja) Perdone sargento, no lo había reconocido y me surgió de repente como un aparecido.

(...) Voy a echarme un trago para recuperar el ánimo.

MILAGRO: No me distraiga comadre, que estoy de servicio

JUANCHO: ¿Y por eso me ha de negar el saludo? ¿Qué misión es esa, lo pregunto...?

MILAGRO: Es una cuestión secreta, no se la puedo decir.

JUANCHO: ...Me está tratando e` chismosa. Yo pensaba convidarlo con un traguito, pero teniendo tan ingrata acogida... De seguro que han de estar por apresarle a Juancho. ¡Ah, esa sabandija! (pp. 160-161)

(Primera Jornada  
“Los fantasmas ladrones del gallinero”)

Con el propósito de trascender un poco más allá del hecho artístico, el presente escrito intenta convalidar mediante el intercambio de experiencias y saberes entre titiriteros provenientes de distintas latitudes, una tentativa por afianzar al títere en la producción de aportes sustanciales y cónsonos dentro de una realidad social



inmanente al titiritero. Al respecto, traemos a colación una serie de notas importantes discutidas durante la Videoconferencia *"El rol social del titiritero en Latinoamérica. Proceso en constante renovación cultural"*, llevada a cabo el 24 de noviembre, en el marco del X Festival Internacional de Títeres, Muñecommas, 2016, actividad cultural de carácter comunitario que se realiza anualmente en la ciudad de Comas - Perú.

A manera de agradecimiento público esta jornada de discusión y disertación virtual fue posible a una alianza trazada entre su principal gestor el Teatro y Títeres Cantalicio agrupación artística de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, conjuntamente con el Festival Internacional de Títeres, Muñecommas, bajo la tutela del titiritero y promotor cultural José Hernández y el apoyo técnico del profesor Fran Camargo, docente del Instituto de Educación Superior Privado Pedagógico (IESPP) "José Carlos Mariátegui", con sede en la ciudad de Comas.

Intervinieron en calidad de ponentes los titiriteros Lucia Acevedo y Antonio Escudero (Argentina), Sergio Murillo y Jonny Pardo (Colombia), Miguel Pérez Valdés (Cuba), Aurora Ayala y José Hernández (Perú), Silder Briceño y José David Monsalve (Venezuela), fungiendo en calidad de coordinador del evento José Ramón Fernández, director del Teatro y Títeres Cantalicio UCV. Este calificado panel de trashumantes de la escena tuvieron la oportunidad de exponer ante un nutrido auditorio conformado en su mayoría por estudiantes y docentes de Educación Preescolar, pertenecientes al IESPP "José Carlos Mariátegui", sus perspectivas y la modalidad de trabajo artístico que cada uno de ellos desarrolla en sus respectivos países de origen, partiendo del nexo social construido a partir del sostenimiento de una sólida oferta titiritera que no solo se centra en la acción propia de la representatividad de la obra de teatro de títeres, sino también en los procesos de formación e integración, pretendiendo involucrar a comunidades organizadas ávidas de ser parte esencial de propuestas que fomenten a través del arte de los muñecos, valores de convivencia, paz y resolución de conflictos.

La experiencia virtual que se desarrolló dentro del foro de discusión "*El rol social del titiritero en Latinoamérica: Proceso constante en renovación cultural*", se centró en reflexionar alrededor de tres preguntas fundamentales a saber:

- ¿Qué elementos deben predominar dentro del trabajo del titiritero para hacer efectiva la acción socializadora dentro de una determinada comunidad?
- ¿Cómo generar mecanismos efectivos para conducir a través del arte de los títeres, procesos sociales de alto impacto que fortifiquen la alianza titiritero/comunidad?
- ¿Qué acciones podrían estructurar un producto artístico que se encuentre en concordancia con las demandas de una comunidad?

Antes de continuar debemos aclarar que trataremos de realizar un análisis sensato de las exposiciones llevadas a cabo y los actos conclusivos alcanzados por el panel de expositores, como los objetivos trazados por sus respectivos organizadores.

Silder Briceño, director de la agrupación venezolana Teatro La Barca, como su homólogo titiritero José David Monsalve, director de la agrupación carabobeña Por Teatro Títeres, coincidieron en manifestar a partir de sus respectivas experiencias de trabajo, la necesidad de considerar tres aspectos esenciales que permitirían la interacción entre el titiritero y el títere, cumpliendo de esta manera una serie de parámetros esenciales del arte títeril. Briceño y Monsalve, unifican sus criterios para revelar la importancia de fomentar mecanismos estéticos que le permitan al titiritero elevar su producción teatral a un nivel alto de excelencia, mediante el descubrimiento y la implementación de nuevas formas de animación que provengan de una actualización permanente producto del análisis en materia de construcción, puesta en escena, dramaturgia y producción de teatro de títeres. Briceño por su parte destaca, que el titiritero debe estar abierto a enriquecer su propuesta a partir del contacto con la historiografía cultural local de una comunidad en particular, permitiendo que tanto el discurso dramático (texto) y

escénico, se impregnen de un contenido importante de elementos sociales, educativos, culturales, políticos y económicos que harán parte del sentido fundamental de la propuesta escénica y la representación, logrando de esta manera abarcar aspectos esenciales del arte que permitan visualizar entre quienes discurren dentro del hecho escénico la consolidación de “Una política teatral moderna y democrática -la cual- debe ocuparse del teatro no sólo por su dimensión espectacular (...) sino también por sus valores educativos, éticos y artísticos” (Vieites, 1985:93)

Continuando con su intervención, Silder Briceño y José David Monsalve, concuerdan que el títere dentro de su acción escénica puede esclarecer, redimir, e incluso hacer aportes importantes que refuercen el tejido social de una comunidad a partir de la manifestación de valores positivos de convivencia y entendimiento que se proyecten sobre la escena, permitiendo de esta manera perpetuar una conducta de reconciliación, paz y sana convivencia.

Por su parte el titiritero colombiano Jonny Pardo, director de la agrupación Teatro y Marionetas Punto y Coma, abogó por un respeto del oficio titeril, una necesidad tácita de concientizar entre titiriteros noveles y experimentados, quienes con el tiempo y los altibajos propios de todo ejercicio humano que trae consigo actitudes francas o inmaduras que pueden afianzar o mermar en función del compromiso con el oficio, que al no tomarse con la debida responsabilidad suele generar fuertes desarraigos y por ende, situarse en un segundo plano, desajustando el valor ético que debe poseer toda conducta humana y ejercicio profesional. Visto el caso, no resulta gratuito que este arte milenario de los títeres que se caracteriza por su alcance y trascendencia artística, logrando llegar a espacios donde otras manifestaciones artísticas se le dificulte su entrada, permanencia y desarrollo en tiempo y espacio, haya sido elevado en innumerables oportunidades a un estatus que corresponde a lo descrito por el investigador Sebastian Gasch quien no duda en afirmar que tanto “filósofos, dramaturgos y poetas no han titubeado en poner de manifiesto su simpatía por los títeres (...), y en distintas ocasiones les han dedicados encendidas loas.” (1949:18).

Debido al peso histórico que poseen los títeres, Pardo, testifica en favor del trabajo que realiza el titiritero el cual necesariamente debe consolidarse y trascender en el tiempo, buscando estar en sintonía con la realidad y sin perder el encanto que revela Gaston Baty, cuando declara "...que un teatro de marionetas es uno de los sitios del mundo de donde han volado mayor número de ensueños." (Ídem, 18).

Para que concurra una consonancia social y artística, debe estar presente una entrega compartida entre el titiritero y la comunidad, haciendo posible que esta última obtenga un beneficio armónico y sincero del trabajo que se genera a partir del títere. De allí, la afirmación del titiritero argentino Antonio Escudero, director de la agrupación Titiricuentos, quien durante su intervención apostó por una praxis que sensibilice la estética del teatro de títeres haciendo de ella una actividad plena que humanice a partir de la conexión que se produce entre el espectador y la obra titeril. Escudero se inscribe en favor de una labor artística que despoje al títere como fenómeno teatral de aquellos esquemas obsoletos y prácticas repetitivas que hunde en grandes abismos a esta forma de expresión artística.

La cercanía del titiritero en pos del cumplimiento de su rol social proviene inicialmente, tal como destaca en su intervención Escudero, de escuchar a las comunidades en la exposición de sus problemas corrientes. Por tanto, la producción estética que desarrolla el titiritero en consonancia con una mencionada comunidad debe ser transversal incluyendo la elaboración del títere, el descubrir el sentido simbólico y práctico del movimiento del títere sobre la escena, su consecuente dramaturgia y puesta en escena, revelando de esta manera todas aquellas inquietudes e interrogantes que tendrían como propósito confrontar al espectador con la plástica del títere y a su vez, dilucidar la capacidad del mismo como un instrumento eficaz expresión.

Por su parte la titiritera y profesora argentina Lucía Acevedo, directora de la agrupación Teatro de Filosofía en Títeres, durante

su intervención hizo un llamado de atención, previniendo al titiritero de evitar explorar terrenos áridos donde la propuesta artística en cuestión no logre la consignación de suficientes recursos estéticos para la interpretación dramática, haciendo de la escena un espacio para la escenificación de un sin número de superficialidades abstractas, producto de la inexperiencia y poca pericia del titiritero en ejercicio.

En relación a esta aseveración descrita por Acevedo, me permito traer a colación una importante reflexión publicada por la Revista española ADE Teatro (1985), en la monografía coordinada bajo la tutela de Carlos Herans, titulada Teatro Infantil y Juvenil, la cual apunta:

“...desgraciadamente, también es cierto, que existe mucho altruismo y oportunismo (en el peor sentido de la palabra) en este campo de creación artística. Así algunos profesionales se acercan al teatro para niños –y títeres- con fines puramente mercantilistas, pensando que con poco esfuerzo, poca creatividad (...) pueden subsistir en un momento de dificultad. Además algunos creadores, que fracasan en el mundo de los adultos (...) no sienten el menor reparo en crear un subproducto teatral pensando que los niños y jóvenes –comunidades donde no suele ser frecuente las representaciones de teatro- son público disminuido intelectualmente y para el que cualquier cosa vale.” (López, 1985: 100)

A fin de evitar estas incómodas circunstancias, las demostraciones prácticas y concisas del animador deben apuntar hacia un estudio sistemático de la línea de producción que implica la puesta en escena de una representación de teatro de títeres, y al mismo tiempo generar situaciones dramáticas determinadas para así confrontar su propuesta estética con la realidad del momento, lo que permitiría a criterio del titiritero bogotano Camilo de la Espriella, una semblanza donde se destaque que tanto el “Títere y el titiritero son dos almas comunicándose, a veces se agradan, a veces se desagravan...” (Martín, 2015:80). Es por ello, que la complejidad de esta

relación entre títere y titiritero, se encuentra en un terreno donde la dualidad del hecho artístico se consolida mediante la imagen que a usanza de lo descrito por Eduardo Calcaño (1942), se compenetra con la agilidad del artífice junto a su creación mediante la adecuación de "...la miseria de su alma y con sus brotes de belleza..." logrando dar vida a la "...tosca funda de tela que hace el cuerpo del pequeño cabezudo." (p.22).

Sergio Murillo, director de la agrupación colombiana de títeres El Baúl de la Fantasía, disertó a lo largo de su intervención sobre aspectos de trascendencia como la democratización y la formación del titiritero. Situando nuestra inquietud en el primer aspecto propuesto por Murillo, es necesario señalar la apertura que debe existir en el caso particular de Latinoamérica en el proceso de consolidación de políticas culturales estatales que permitan difundir con mayor vigor y precisión el disfrute del arte del teatro de títeres, hacia aquellas comunidades que por su localización resulta de difícil acceso para el oficio y el trashumante. A nuestro entender resulta propicia la llamada democratización de hecho artístico, expuesta por el titiritero Murillo, la cual abre una brecha considerable hacia nuevas fronteras del conocimiento en materia titiritera, dando la oportunidad para el hallazgo y el enriquecimiento de nuevas tendencias que logren ilustrar en el tiempo el testimonio de aquella figura animada que confabula en la ostentación de una representación que difícilmente resulta minimizada. Ante la tentación de algunos teóricos de equiparar al teatro de títeres con un acto grandilocuente, no debería resultar extraña la afirmación de Javier Montoya, quien argumenta que aparte de la energía dinamizadora entre títere y titiritero, existe "...esa habilidad de ver la vida del títere..." (Liliana Martín García, 2014:82). En otras palabras, la pormenorización de una metáfora que se torna creíble a pesar de su dualidad.

Esto implica un razonamiento lógico para el titiritero quien debe explorar sobre la base de conocimientos prácticos que fortalezcan la práctica titeril. Como ejemplo de lo anterior, Murillo exaltó la realización de los distintos diplomados de teatro de títeres que

han sido desarrollados en Colombia de la mano de instituciones culturales públicas y privadas como Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y la agrupación Hilos Mágicos, dirigida por Ciro Gómez, logrando así ampliar y consolidar la experiencia compartida entre destacados maestros titiriteros y alumnos pertenecientes a los diplomados, para así dar continuidad al empoderamiento del conocimiento y saberes. El titiritero cubano Miguel Valdez, director de Teatro de los Elementos, formaliza su discurso coincidiendo con su colega colombiano Sergio Murillo, en cuanto a la estructuración de amplias modalidades de formación centradas en talleres cuyo contenido avale y apunte hacia la profesionalización de quien pretende iniciarse formalmente dentro del oficio titiritero. Para Valdez, al igual que su colega argentino Escudero, el primero totaliza un interés por el respeto hacia las comunidades que constituyen pieza fundamental dentro del quehacer estético del teatro de títeres.

Cerrando en lo que ha sido una exposición bastante comprometida con la esencia descriptiva e interpretativa de lo expuesto en la Videoconferencia *El rol social del titiritero en Latinoamérica*: Proceso en constante renovación cultural, deseo finalizar destacando varios comentarios que al respecto hiciesen suyos los colegas titiriteros peruanos Profesora Aurora Ayala, docente de la Universidad Ricardo Palma, Perú y José Hernández, director del Festival Internacional de Títeres, Muñecomás, 2016. En principio resulta imperioso para ambos profesionales, el liderazgo que deben poseer las comunidades en la ejecución, desarrollo y continuidad de los procesos artísticos que se llevan a cabo en sus espacios de convivencia. Las inquietudes, confrontaciones y aportes de cada integrante comunitario para develar la problemática de su entorno se torna trascendental tanto para Ayala y Hernández. Aunado a lo anterior, se encuentra el estudio sistemático y el proceso de investigación que realiza el titiritero desde el momento en que opta por vincular su trabajo artístico y lo enmarca dentro de un propósito sociocultural. En consecuencia resultará perentorio que al colocar en discusión ambos puntos: lo proyectado a corto o mediano plazo por la comunidad y lo imaginario que se plasma sobre la escena

a través de la dupla títere-titiritero, permitirá inducir que el propósito y los objetivos trazados caminen por una senda igualitaria que en el tiempo mostrará frutos engendrados a partir de la mancomunidad de ideas y en la firme creencia en que a través del arte lo recogido será el producto que se transforma en valores fundamentales para la vida.

A consideración de Hernández, la diversidad de problemas que suelen hacerse presentes dentro de una comunidad determinada pudiera ser atendidos a partir de la resolución que nace del proceso estético constituido en este caso por la ejecución, abordaje y representación de teatro de títeres, permitiendo de esta manera mostrar posibles soluciones sustentables a las interrogantes surgidas, llegando a redundar en el apoyo y vinculación directa o indirecta, si así fuese el caso, de aquellos responsables que desde las instituciones públicas o privadas se avoquen desinteresadamente en la construcción de respuestas tangibles, considerables y objetivas al entorno comunitario.

La consonancia de todo lo antes expuesto a criterio de Ayala y Hernández, debe ser el resultado de un producto estético de calidad, de valor agregado desarrollado por el titiritero, quien tiene sobre sí una responsabilidad inmanente que confluye con los nuevos tiempos y requiere de un alto compromiso no solo con el oficio, su trabajo, sino con lo determinante de todo proceso artístico: el público y su idiosincrasia cultural. De nuestra parte, como impulsores de este espacio de reflexión creemos en la creación, mantenimiento y consolidación de espacios que sirvan para mostrar y al mismo discurrir de aquello que el espectador visibiliza a través de la obra de arte, en nuestro caso el teatro de títeres. Resulta esencial que el titiritero tenga un sentido y una conciencia que trasponga su individualidad, permitiendo que su trabajo como creador sea un fiel reflejo de aquella visual interpretativa y el contacto directo con el entorno inmediato.

En base a lo anterior, traemos a colación -con un propósito de ejemplo histórico- la esencia trazada por las *Misiones Culturales*, proyecto artístico que integraba a un número significativo de artistas



cubanos en la década de los años cincuenta, entre los que se encontraban el Teatro Guiñol de los Hermanos Camejo. A criterio de Salazar y Mendoza, (2014) el contenido conceptual sobre el cual se desarrollaban las *Misiones Culturales*, tenían un principio donde la cultura era vista como "... la flor más preciada del alma de los pueblos, sus frutos deben vigorizar y enriquecer la conciencia de las masas, liberándolas de sombras, prejuicios y supersticiones" (pág. 39). Consideramos que con esta afirmación hecha, es posible trazar una línea transversal entre la concepción social del titiritero y su función como creador de realidades diversas. Aclaramos que en Latinoamérica ha existido para la década de los años sesenta en adelante, un número importante de iniciativas culturales que por sus características han dejado una huella imprescindible en el inconsciente colectivo. Sin embargo, esto sería otro tema de conversación.

Para concluir, tengamos en cuenta que indistintamente de la rigurosidad y el compromiso con el oficio presentes en las diversas propuestas de trabajo aquí expuestas, creemos que la estética titiritera no debe perder ese toque particular y permisivo de sentimientos encontrados, humor desbordado y rebeldía picaresca, aspectos transversales en la propuesta dramática titiritera los cuales han marcado una distinción dentro de este noble pero fundamental oficio.

## Referencias

Calcaño, Eduardo C. (1942). *Títeres*. Educación, Revista para los maestros. Editada por el Ministerio de Educación Nacional. Caracas.

Dario Salazar, R. y Espinoza Mendoza, N. (2014). *"Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril"*. La Habana. Ediciones Unión.

Gasch, S. (1949). *"Títeres y Marionetas"*. Ediciones Argos. España.

García, Liliana M. (2014). "La relación entre Títere y su Animador". *En: Materia, forma y movimiento: la estética del teatro de títeres en Bogotá*. Editor Pablo Pardo Rodríguez. Ibagué. Caza de Libros Editores.

Lopez, P. (1985). *"Teatro Infantil, teatro y educación. Here we go again"*. ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid.

Kartún, M. (2011). *"Escrito sobre dramaturgia y teatro de títeres"*. Móin Móin, Revista de Estudios sobre teatro de formas animas. Brasil.

Roberto, E. (2012). *Obras Incompletas*. Republica Argentina. Ediciones Juancito y María.

Vietes, Manuel F. (1985). *"Teatro Infantil, teatro y educación. Here we go again"*. ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid.

# La adoración de los Reyes Magos

## Aporte para el estudio de la teatralidad en las fiestas tradicionales venezolanas<sup>1</sup>

Dra. Rosa Iralma Sulbarán Zambrano  
Área de Investigación de Artes Tradicionales,  
CREA Sartenejas. Unearte  
rosasulbaran@unearte.edu.ve

Los Pueblos del Sur del estado Mérida conforman una rica y variada región situada al sur de la Sierra Nevada. Según se pudo observar en los contactos iniciales, todos estos pueblos poseen un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas, ejemplo vivo de procesos rituales que afianzan una tradición. Sus comunidades comparten los mismos lazos históricos, geográficos, políticos, sociales, culturales y espirituales. Posadas del Niño Jesús, paradura del Niño, Seis de Reyes, cantos de romances, cantos de rosarios, cantos de trisagios, locainas de Santa Rita, en confluencia con géneros musicales instrumentales, hacen de ese rincón apartado del estado Mérida una reserva de manifestaciones culturales, conservadas y transmitidas durante varios siglos, cuyo interés para la investigación y valoración patrimonial es indiscutible.

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en las Jornadas de Investigación Sartenejas 2018. CREA Modesta Bor. UNEARTE.

Mito y rito, intrincados en un solo lazo indisoluble, muestran el existir y el vivir humano; el canto, los gestos y actitudes implicadas como mitos y ritos son considerados vía y origen de todo arte. Consideramos de gran importancia el análisis que nos permitió comprender, en la teoría y en la práctica de nuestro ejercicio profesional y de música, el simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida. Esta problemática ha sido abordada, en el presente estudio, bajo la perspectiva de la Antropología Crítica y el análisis de complejos y símbolos religiosos, con un programa de investigación en Antropología de la Música.

Por ser el catolicismo la religión oficial andina merideña, nos dedicamos a estudiar aquellas manifestaciones musicales relacionadas con esta religión, limitándonos a éstas, pero conscientes de la existencia de otras manifestaciones rituales de origen indígena.<sup>2</sup>

En este sentido, el largo período de colonización española vinculó a nuestro país con la cultura occidental, en cuyo origen se encuentran la cultura griega y romana y de diversos pueblos orientales que, movilizándose a través del Mediterráneo, contribuyeron a la formación de la cultura de los pueblos de la región. Además, España, principal vehículo del aporte cultural europeo a nuestro país, fue objeto de la marcada influencia de la civilización árabe.

El calendario litúrgico cristiano reúne sus principales conmemoraciones en torno a los ciclos estacionales de los solsticios de invierno y verano y los equinoccios de primavera y otoño. Esta asociación de actos rituales con los ciclos de la naturaleza es tan antigua como la humanidad misma y fue vinculada a la medición del tiempo. De tal manera que las conmemoraciones populares tradicionales de Venezuela corresponden, en esencia, al calendario impuesto por la iglesia católica durante el período de la colonización española en América.

---

<sup>2</sup> Cfr. Clarac de Briceño, Jacqueline. (1981 y 2003). *Dioses en exilio*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Entre el 22 y el 24 de diciembre se cumple el solsticio de invierno, regularmente la noche más corta del año. A partir de esa fecha, los días comienzan a ser cada vez más largos, hasta llegar al 22 y 24 de junio, cuando se produce el solsticio de verano, provocando un proceso inverso en relación con la duración de los días y las noches. Entre los dos solsticios se producen los equinoccios, ocasión en que los días y las noches tienen igual duración<sup>3</sup>. El equinoccio de primavera ocurre entre el 20 y el 21 de marzo, y el de otoño, el 22 y el 23 de septiembre. Al igual que durante los solsticios, en las fechas cercanas a los equinoccios se inició la práctica de ceremonias destinadas a festejar el resurgimiento de la naturaleza, a celebrar la abundancia de las cosechas y a propiciar los poderes responsables de proporcionar a los hombres estos favores, para asegurar la preservación de la subsistencia. Otros elementos característicos de la Edad Media fueron los mimos y juglares que narraban acontecimientos recogidos por tradición oral y los difundían por extensas regiones, empleando antiguas formas poéticas, sirviendo así de transmisores de información en poblaciones con alto índice de analfabetismo. Estos personajes también transmitieron, utilizando formas teatrales tradicionales, los elementos fundamentales de la religión cristiana. Todo lo que podía atraer público a las iglesias y contribuir a la formación religiosa cristiana se incorporó a los rituales. Entre nuestros campesinos andinos encontramos personajes con estas particularidades.

En el año 354 la iglesia cristiana, bajo la conducción del Papa Liberio (352-366), cooptó el día del nacimiento de Mitra declarando el 25 de diciembre como la fecha en que nació Jesucristo, cuyas representaciones tenían especial importancia y a las que se incorporaron los villancicos alusivos al acontecimiento con acompañamiento de instrumentos musicales. A partir del siglo XIII y por iniciativa de San Francisco de Asís, comenzaron a difundirse estas representaciones – llamadas pesebres – con figuras de los personajes principales, a los que se añadió una serie de elementos producto de la creatividad popular y con rasgos característicos, según la región. Esta costumbre se propagó por toda Europa y posteriormente en América.

---

<sup>3</sup> Fuentes, C. y Daría Hernández. (2005). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Tercera edición corregida. Caracas: Fundación Bigott.

Desde finales del siglo VI de nuestra era y viendo la dificultad de ir contra la tradición, el Papa Gregorio I El Grande estableció una política de utilización de las costumbres populares locales en función de expandir el cristianismo. Así, en algunas celebraciones católicas se podían utilizar los instrumentos musicales tradicionales, cantos y danzas. Por otra parte, los elementos culturales indígenas y africanos fueron integrándose a las conmemoraciones y celebraciones, en forma gradual y nada homogénea.

Esta investigación tiene como finalidad determinar los componentes rituales y simbólicos presentes en las manifestaciones musicales religiosas que se practican en los pueblos agrupados en nuestra experiencia de campo situados al sur del estado Mérida, teniendo en cuenta que "toda conducta humana tiene su componente ritual", el cual "es central y connatural a ella" como expresión de su identidad de grupo, individuo y sociedad. (López Sanz, 1992-1996)<sup>4</sup>

Rafael López Sanz (1992-1996), además, afirma que "por su estructura y carácter, el mito y el rito atienden a la experiencia en sí de la especie, a su renovación, memoria y afirmación. Y en la dimensión de esta experiencia son fuentes primarias de estética y placer".<sup>5</sup> La metodología de investigación utilizada es la de una etnología comparativa junto a la perspectiva analítica de los complejos de vida religiosos. En esta exposición presentaré la Adoración de los Reyes Magos como expresión religiosa relacionada con el proceso que reafirma el reconocimiento del 'Niño Dios' como 'Niño Rey y Dios Próximo'.

El calendario festivo ritual perteneciente a la tradición popular venezolana está profundamente signado por las creencias de la religiosidad católica y tiene sus raíces en aquél otro que trajeron los misioneros con la conquista española. En su afán catequizador la iglesia europea impuso ese calendario a indígenas y negros esclavos, pero éstos transformaron su significado introduciendo elementos

---

<sup>4</sup> López-Sanz, Rafael. (1992-1996). *El jazz y la ciudad*. Caracas: Monte Ávila Editores., pág. 11.

<sup>5</sup> *Id.*

propios de sus culturas originarias –africanas y autóctonas americanas– que ofrecen como resultado un tipo de fiesta absolutamente novedosa.

## La adoración de los Reyes Magos

El investigador agustino Fernando Campo del Pozo (2009), menciona que la fiesta de los reyes magos o día de la Epifanía es como una continuación de las misas de aguinaldos y la adoración de los pastores.<sup>6</sup> Consideramos que se trata de otra manifestación religiosa que reafirma el reconocimiento del Niño Dios como ‘Niño Rey y Dios Próximo’ y es uno de los ritos y prácticas que constituye la religión cristiana, transmitidos repetidamente de generación en generación, definiendo a Europa.

En este sentido, el maestro José Manuel Briceño Guerrero (1993), señala:

La tradición cristiana se quiere universal, tiende a garantizar identidad y comunidad a la humanidad toda, no se quiere limitada a una cultura, no se concibe como producto histórico etnocéntrico, (...) se siente destinada a todos los pueblos y todas las culturas no como una tradición más, sino como la Tradición Verdadera y Única Válida.<sup>7</sup>

Ese día se realizan celebraciones especiales con teatro. “Entre los días 4 y 7 de enero, en el estado Trujillo, se celebra la llegada de los reyes magos, con velorios que duran toda la noche. No faltan los cánticos y ofrendas al Niño Jesús.”<sup>8</sup>

6 Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela*, pág. 691.

7 Briceño Guerrero, José M. (1993). Europa y América en el pensar mantuano. En: *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana., pág. 99.

8 Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela*, pág. 678.

En cuanto al origen de esta manifestación, el mismo Campo del Pozo (2009), comenta:

Durante la época visigótica se tenían representaciones de pastoradas y adoración de los reyes magos, que se incrementaron durante la Edad Media con las Cantigas del siglo XIII y las pastoradas en los reinos de León, Castilla y Aragón, donde siguen aún celebrándose (pág. 678).<sup>9</sup>

Ramón y Rivera (1990), por otra parte, hace la siguiente apreciación de esta manifestación en Venezuela:

Dentro de las manifestaciones de Navidad en nuestro país, es necesario destacar en muchas de ellas el sentido teatral (...) Algunas de estas manifestaciones, no tienen música propia; otras se efectúan con música de aguinaldos, y otras carecen por completo de ella...<sup>10</sup>

Con respecto a los pueblos andinos de Venezuela, Campo del Pozo (2009), aclara:

En algunos pueblos andinos de Venezuela, evangelizados por los agustinos, el día 6 de enero se instala un templete o escenario para representar diversos pasajes bíblicos que narran la historia de los reyes magos con diálogos y poesías, que pasan de una generación a otra. Al finalizar la representación, grupos musicales y orquestas cantan aguinaldos recordando a los reyes de oriente.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> Ramón y Rivera, *La Música Folclórica de Venezuela*, pág. 121.

<sup>11</sup> Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela*, pág. 691.



## Seis de Reyes en Mucutuy

Mucutuy es un pueblo del sur del estado Mérida, Venezuela, región que pertenece a los andes venezolanos y ocupa una superficie de 11.300 km<sup>2</sup> en los que predomina el ambiente geográfico andino. Destaca la cordillera de Mérida, con 460 kms. de longitud, 100 kms. de ancho y una altura media de 4.000 m., que conforma el tramo final de la cordillera de los Andes. La zona denominada "Pueblos del Sur", está conformada por 18 pueblos que abarcan una vasta extensión de aproximadamente el 33% del territorio del estado. Sus comunidades comparten los mismos lazos históricos, geográficos, políticos, sociales, culturales y espirituales.<sup>12</sup>

Mucutuy es un pueblo situado a una altura de 1.405 metros sobre el nivel del mar y ubicado dentro de una vasta región de 297 kilómetros de superficie territorial. Dista aproximadamente tres horas de la capital del estado Mérida, 82 kilómetros en vehículo rústico por la troncal del sur: La González-Chichuy. Por esta vía se atraviesan diversos paisajes xerófilos, de selva húmeda y de páramo hasta superar la población de San José del Sur. Su población es de 3.000 habitantes aproximadamente, con un elevado porcentaje juvenil e infantil.

La festividad del Seis de Reyes en la parroquia Mucutuy, merece especial atención. Cada año le corresponde organizar esta festividad a una de las diez aldeas que la conforman, por lo que la comunidad correspondiente se esmera en dar lo mejor de sí para realizar dicho evento.

Así encontramos, dentro del marco religioso, actividades como cabalgatas, desarrolladas desde la comunidad anfitriona hasta el pueblo, expresiones teatrales donde se escenifica la llegada de los Reyes Magos a la visita del Niño Jesús, misas, participación de grupos musicales, riñas de gallos, campeonatos triangulares de fútbol y otros.

---

<sup>12</sup> Rivas, José Eustorgio. *El sur merideño canta a Venezuela*. Caracas: Sociedad de hijos y amigos de los pueblos del sur del Estado Mérida, 1976, pág. 1.

En Mucutuy se escenifica la representación teatral en la calle principal, sin música, frente a la Plaza Bolívar, donde se prepara un lugar sagrado y participan los jóvenes de la comunidad. Luego, los personajes van a la iglesia y forman parte especial de la misa, ubicados en el altar, junto al sacerdote y los monaguillos. Es dentro de la iglesia y como parte de la misa, que participan los músicos, interpretando interludios musicales con valsos, merengues y contradanzas.

Con respecto a las cabalgatas, éstas proceden de España, según Campo del Pozo (2009), quien señala: "Se sorprenden los procedentes de Hispanoamérica cuando ven las cabalgatas de los reyes magos en España. Allí existieron y han desaparecido en la mayoría de las naciones, por ser día laborable. Se seguía celebrando con mayor solemnidad si caía en domingo".<sup>13</sup>

En este sentido, no puedo dejar de referir una tradición andina que observamos en el Municipio Rangel del estado Mérida en ocasión de la adoración de los Reyes Magos y que se ha visto afectada por los días laborables: El Niño Jesús de Mocao.

## El Niño Jesús de Mocao

En el año 2003 nos encontrábamos en Mucuchíes el Día de Reyes, cuando observamos que a la iglesia fue trasladada, para que presenciara la misa del Día de Reyes, una imagen del Niño Jesús que reposa en el caserío Mocao, localidad distante 3.5 kilómetros de la capital del municipio Rangel (Mucuchíes), por la vía hacia Gavidia, después de la aldea La Mucumpate. Desde sus cercanías puede apreciarse una magnífica vista de Mucuchíes. Rodeado de montañas y a un lado del valle del río Chama, Mocao es un verdadero remanso de paz y tranquilidad.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela.*, pág. 676.

<sup>14</sup> Recuperado de: [www.pueblosdevenezuela.com/.../ME-Mocao.htm](http://www.pueblosdevenezuela.com/.../ME-Mocao.htm)

El Niño Jesús de Mocao, ataviado con un elegante trajecito azul marino y atado a una pequeña silla, fue trasladado en una carroza diseñada sobre un vehículo automotor tipo camioneta pick up, de cabina simple, el cual fue cubierto con papeles, decorados semejantes al entorno geográfico: las montañas que identifican el lugar.

La carroza transportaba en su caja posterior a los sagrados personajes: la Virgen María y San José, representados por una joven pareja del caserío, bellamente vestidos y escoltados por varios hombres a caballo, entre los que destacaban los tres Reyes Magos.

Todo el grupo de Mocao entró en procesión a la iglesia. La Virgen María portaba al Niño en sus brazos, sentado aún en su silla. Al Niño Jesús de Mocao se le asignó un lugar especial dentro del inmenso pesebre que como imitación del entorno, ese año cubría todo el altar de la Iglesia.

Después de presenciar la Misa de Reyes, la procesión regresó con el Niño a Mocao, a su lugar de origen, en su carroza. El día de Reyes del siguiente año, fuimos hasta Mocao con la intención de acompañar la carroza desde el caserío hasta Mucuchíes y poder observar la preparación de esta particular manifestación, pero un vecino nos comunicó que por ser un día laborable, el evento había sido cambiado para el domingo siguiente.

Originadas como una estrategia de evangelización y transculturación, estas prácticas se mantienen en algunas localidades del Estado Mérida, como en Mucutuy y Mucuchíes. Allí pudimos observar cómo estos rituales aún conservan el impulso de los comienzos y cómo no han perdido su finalidad inicial.

## Referencias

Briceño Guerrero, J. M. (1993). Europa y América en el pensar mantuano. En: *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Campo del Pozo, F. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Campo del Pozo, F. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela*. Zaragoza, España: Colegio San Agustín. En: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=3041012](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3041012)

Clarac de Briceño, J. (1981 y 2003). *Dioses en exilio*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Fuentes, C. y Daría Hernández. (2005). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Tercera edición corregida. Caracas: Fundación Bigott.

López-Sanz, R. (1992; 1996). *El jazz y la ciudad*. Caracas: Monte Ávila.

Ramón y RiverA, L. (1990). *La Música Folclórica de Venezuela*. 3° Ed. Monte Ávila. Caracas. Venezuela.

Rivas, J. (1976). *El sur merideño canta a Venezuela*. Caracas: Sociedad de hijos y amigos de los pueblos del sur del Estado Mérida.

Enfoques



Líneas Temáticas: Políticas culturales de estado y teatro:  
 ¿Inclusión o exclusión?  
 ¿Reorientación de recursos?  
 Perspectivas

# Economía y empleo en la cultura

Ana Sofía Afanador<sup>1</sup>  
 Profesora e investigadora. Unearte  
 anasofiaafanador@gmail.com

## Resumen

En la última década del siglo XX y principios del siglo XXI, se ha generado una creciente afirmación sobre la importancia que tienen las industrias culturales, creativas y de contenidos digitales como sectores emergentes claves del desarrollo cultural y económico de las regiones o países. No obstante, nos encontramos, en la mayoría de los países latinoamericanos –con particular acento en el caso venezolano– que no existen datos desagregados relativos a las características generales de la extensión así como el volumen de las actividades económicas relacionadas con los sectores culturales y creativos nacionales; sobre los agentes y

---

<sup>1</sup> Licenciada en Administración (2000). Magister UCV-Gestión y Políticas Públicas (2013), con formación en las áreas de Economía Social de Mercado (2017). Planificación para el Desarrollo. IESA (2016). Urban for Developing Countries. Ministry of Commerce. China (2015). Presupuesto Público. IESA (2015). Gobernabilidad y Gerencia Política. CAF-UCAB-George University Institute. (2008). Gerencia Social. Programa Avanzado-Universidad Católica Andrés Bello-FEGS – 2007-2008. Implementación de Políticas Públicas. Universidad de Rosario Argentina-UNESR (2005).Cooperación Socio-Cultural AECI-CEDEAL (España) (1997) se ha desempeñado, previa capacitación en Docencia Universitaria (USM-1998), en el Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE-2002...) y en el postgrado de Humanidades y Educación (UCV-2013...)

organizaciones que participan en la cadena de valor (creative chain) de cada sub-sector de las industrias culturales, creativas y de contenidos digitales así como su integración con los sectores productivos. Lo que implica que queda mucho por hacer para reafirmar el carácter estratégico-cultural que este distintivo sector productivo implica para las economías nacionales, por los bienes y servicios que generan. No se pretende demostrar “la rentabilidad” de los bienes creativos y culturales. La perspectiva de razonamiento es establecer algunas directrices del diseño institucional y de política pública recomendada para el desarrollo del sector cultural y su impacto en la economía creativa venezolana.

Descriptor: Economía, Cultura, Empleo.

## A noción de cultura y creación

En la última década del siglo XX y principios del siglo XXI, se ha generado una creciente afirmación sobre la importancia que tienen las industrias culturales, creativas y de contenidos digitales como sectores emergentes claves del desarrollo cultural y económico de las regiones o países. La notable e insoslayable contribución estratégica que las industrias de contenido cultural y creativo (concepto más extendido para el propósito de este trabajo de investigación) generan en el producto interno bruto (en adelante, PIB) de las economías nacionales así como en el comercio internacional, en la promoción y creación de nuevas iniciativas empresariales, originales modelos de negocios, incubación de empleos y diversidad cultural (preservación y reproducción de las culturas locales), es señalada y expuesta cada vez con mayor notoriedad por diferentes expertos en materia de economía y cultura, medios de comunicación y dirigentes políticos de todo el mundo.



A su vez, como consecuencia del impacto económico de las industrias culturales y comunicacionales, y en la medida en que nos señalaban algunos estudios pioneros en Latinoamérica que estamos frente a un sector solvente y productivo, comenzó a ser examinada la economía de la cultura y la creación, según el marco conceptual que lo oriente, por organismos de cooperación multilateral, bilateral, regional y en diversos espacios nacionales y académicos. No obstante, hay una necesidad de disponer de numerosos estudios y de amplia difusión sobre las industrias y actividades protegidas por el derecho de autor y los derechos conexos en general (copyright industries), las industrias culturales y comunicacionales y, en particular, sobre las industrias de la creación (creative industries), desconocidas e infraexplotadas, que faciliten la toma de decisiones, tanto a los poderes públicos como a los agentes privados que intervienen en el campo cultural y comunicacional y, de igual forma, colaboren a diseñar las políticas de innovación que coadyuven a la generación de riqueza y calidad de vida, en el marco del proceso de globalización económica y mundialización cultural.

Adicional, nos encontramos, en la mayoría de los países latinoamericanos –con particular acento en el caso venezolano– que no existen datos desagregados relativos a las características generales de la extensión así como el volumen de las actividades económicas relacionadas con los sectores culturales y creativos nacionales; sobre los agentes y organizaciones que participan en la cadena de valor (creative chain) de cada sub-sector de las industrias culturales, creativas y de contenidos digitales así como su integración con los sectores productivos de cada país; referentes a los canales alternativos de distribución y circulación que incorporen y valoren la creación y la producción local y, faciliten su acceso a mercados locales, regionales y mundiales, lo cual, en definitiva, dificulta trazar acciones concretas de fortalecimiento y modernización proclive al desarrollo de dichas industrias.

La falta de investigaciones y análisis, con cierta prolongación en el tiempo de una manera diacrónica, sobre las ramas de actividades, los subsectores (tales como audiovisual, fonográfico, editorial, multimedia, entre otros) y sus cadenas productivas de manera que se puedan identificar obstáculos y oportunidades para el desarrollo de sus eslabones, organizaciones y agentes –en particular relativo a los creadores, productores, gestores e intermediarios- se debe, en buena parte, a la escasez de estadísticas e indicadores que dificultan la evaluación pormenorizada del funcionamiento y actuación de los agentes que las componen. Esta parquedad de diagnósticos socioeconómicos es más apremiante, sobre todo, cuando es necesario posicionar la cultura y la creatividad como sectores de apalancamiento para el desarrollo sostenible según los objetivos de cada país.

## La perspectiva económica de la cultura

Así pues, a pesar de su escasez en los países latinoamericanos, los datos disponibles sugieren fuertemente que las industrias de contenido cultural y creativo constituyen un elemento importante de los sistemas económicos contemporáneos. El estudio de KEA (2006) sobre la economía de la cultura en Europa, encargado por la Comisión Europea, ha puesto en evidencia cifras importantes sobre la contribución de la cultura al crecimiento económico y su impacto sobre el empleo. Por ejemplo, el estudio muestra que en 2003 el sector cultural-creativo contribuyó en aproximadamente un 2.6 % al PIB de la UE de 30 estados miembros y ha conocido un crecimiento más elevado desde 1990 al 2003 (12.3%) que el de la economía en general. Además, en 2004, más de cinco millones de personas, es decir, el 3.1 % de la población activa de la UE de 25 estados miembros, trabajaban en este sector. Aparte de su contribución directa a la economía, el sector cultural-creativo tiene un impacto indirecto en el entorno socioeconómico europeo, ya que promueve la innovación en otros sectores de la economía.

Cabe notar, que el “impacto productivo” del sector cultural-creativo es una noción objetiva cuantificable, basada en el valor agregado según el sector de actividad de que se trate, generado por el uso de factores productivos participantes en los procesos de producción y distribución y, su relación con la producción nacional bruta. El aporte del sector cultural-creativo al PIB de una Nación (APIBc) es la participación del valor agregado del sector (PIBc) en el valor agregado total (PIB.) El valor agregado del sector cultural-creativo es la sumatoria de todos los valores agregados generados por el total de las actividades productivas culturales dentro del territorio nacional en un período. La estimación del comportamiento productivo cultural y creativo en Venezuela, tanto público como privado, puede lograrse mediante la cuantificación de un indicador global como el Producto Interno Bruto –que refiere al aporte del sector productivo cultural-, y varios indicadores sectoriales, tales como: índice de producción, facturación (ventas), empleo, pago por derechos de autor, exportaciones, importaciones, piratería, inversión, gasto público, consumo de bienes culturales, etc.

También, señala el estudio de KEA, que el sector creativo contribuye de manera significativa al desarrollo de las tecnologías de la información y de comunicación (en adelante, TIC) ya que desempeña un importante papel a escala local, regional y urbana, por lo que resulta fundamental para garantizar el desarrollo sostenible. En los últimos decenios, poco a poco se ha ido tomando conciencia de la dimensión económica de la cultura y de su función en la creación de empleo y el desarrollo rural y urbano. El reto de la industria emergente de la cultura es responder a la aparición de nuevos productos y servicios en los mercados globalizados.

Otros estudios estiman que las industrias culturales y creativas representan en los países desarrollados o más ricos del mundo entre un 4% y 6% del PIB y, el 7% del PIB mundial (Quartesan, Romis y Lanzafame, 2007: 6). También es posible considerar, con amplitud de criterios, al conjunto de actividades de producción y comercialización que

tienen como materia prima una creación protegida por el derecho de autor. En este caso, se estaría acotando el campo de estudio a las denominadas Industrias de Derechos de Autor (en inglés, copyright-based industries, CBI).

Según el estudio realizado por Leenheer, Bremer y Theeuwes (2008), con base a 17 países que han utilizaron la OMPI Guía, se valora que las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor (en lo sucesivo, IPDA) representaron el 5.4% del PIB y el 5.8% del total de empleos, en términos consolidados generales de los países estudiados para el 2005; siendo los Estados Unidos líder en dicho campo con 11.1% del PIB y 8.5% de la fuerza laboral.

Este tipo de estudios se basa en la identificación de las industrias “del derecho de autor” y en el cálculo de su valor agregado. El conjunto de actividades económicas que se relacionan con los derechos de autor y conexos es más abarcativo que lo que se conoce por industrias culturales y creativas. La realización de investigaciones sobre el impacto económico de los derechos intelectuales (derecho de autor y derechos conexos) en el mundo contemporáneo, como fuente de riqueza para los países donde se crean, producen, difunden o utilizan las obras protegidas nos han permitido aproximarnos al conjunto de industrias implicadas en el flujo nacional e internacional de bienes culturales y creativos. Estos análisis se han caracterizado por examinar la producción y el comercio de las principales categorías de bienes intelectuales, con la finalidad de contribuir a lograr un mejor conocimiento de la importancia de proteger eficazmente los derechos de autor y derechos conexos con miras a la expansión de las industrias culturales y comunicacionales, así como registrar el impacto que están ejerciendo las TIC sobre ese campo.

Desde el punto de vista conceptual es conveniente clasificar las diferentes actividades englobadas como IPDA en grupos caracterizados por una mayor homogeneidad, en cuanto a la importancia que tienen los derechos intelectuales como factor económico. Estas industrias comprenden empresas que contribuyen a la producción y

comercialización de obras protegidas por el derecho de autor en distintos puntos de la “cadena de valor”. En primer lugar, se ubican las industrias “primarias” (core copyright industries), que dependen principalmente del derecho de autor, es decir, aquellas cuya existencia misma depende de las obras autorales. Estas industrias se consideran “primarias” en tanto tienen en común la actividad de fijación, en diversos medios, de obras autorales. “Las industrias que dependen principalmente del derecho de autor son aquellas que se dedican íntegramente a la creación, producción y fabricación, interpretación o ejecución, radiodifusión, comunicación y exhibición, o distribución y venta de obras y otro material protegido” (OMPI. 2003<sup>a</sup>: 32).

En segundo lugar, los estudios sobre la contribución económica del derecho de autor contabilizan el valor agregado por industrias “secundarias” o “industrias interdependientes del derecho de autor” (interdependent industries), representadas por las proveedoras de equipos e insumos de las industrias primarias. Estas últimas incluyen las que suministran equipos e insumos utilizados para la fijación y reproducción de obras autorales.

“Las industrias interdependientes del derecho de autor son industrias que se dedican a la producción y venta de equipos cuya función consiste, total o principalmente, en facilitar la creación, la producción o la utilización de obras y otro material protegido” (OMPI. 2003<sup>a</sup>: 35).

Un tercer grupo de actividades es el que se refiere a las “industrias que dependen parcialmente del derecho de autor” (partial industries).

“Las industrias que dependen parcialmente del derecho de autor son industrias en las cuales una parte de las actividades está relacionada con las obras y otro material protegido y puede consistir en la creación, producción y fabricación, la interpretación o ejecución, la radiodifusión, la comunicación y la exhibición o la distribución y venta” (OMPI. 2003<sup>a</sup>: 36).

Un cuarto grupo de “industrias de apoyo” (non-dedicatedsupport industries) –generalmente llamadas en la literatura como “auxiliares”– participan en el proceso de producción de obras protegidas por el derecho de autor mediante la prestación de servicios de diverso tipo.

“Las industrias de apoyo son industrias en las cuales una parte de las actividades consiste en facilitar la radiodifusión, la comunicación, la distribución o la venta de obras y otro material protegido, y cuyas actividades no han sido incluidas en las industrias que dependen principalmente del derecho de autor” (OMPI. 2003<sup>a</sup>: 37).

Según los estudios realizados por el economista mexicano (Ernesto Piedras, 2005: 7-8)

(...) la evidencia empírica internacional ilustra el hecho de que aquellos países considerados como desarrollados o industrializados, suelen tener un peso importante de su sector cultural en la economía, que no es de extrañar en presencia de políticas integrales para la cultura de países como Inglaterra (8.2% del PIB), Francia e Italia, incluso en los Estados Unidos (8.2%), con su propia caracterización de la cultura que se aproxima demasiado a la noción del entertainment. Ahí llama la atención la inserción de México y Brasil en el grupo de países con alta participación de sus industrias culturales, y vale interpretarlo como que cuentan con un alto potencial económico. En otras palabras, *son una potencia económico-cultural* (cursivas del autor).

En el caso de los países de Latinoamérica y el Caribe, de ingreso medio y bajo, la contribución económica generada es mucho menor que la aportada por las transnacionales de las principales economías, ubicándose entre el 1.5% y 4% del PIB, con una marcada disparidad entre los países, dependiendo de la metodología utilizada para el levantamiento de la información. A manera de ejemplo, en el nivel promedio inferior se ubican Bolivia (0,22%), Paraguay (1.0%), Perú (1.02%), Venezuela (1.70%), Chile (1.80%) Colombia (2.12%) , Uruguay (3.30%). Por el otro lado, Brasil, Argentina y México superan al 6%.

Véase, PIEDRAS FERIA, Ernesto y Gonzalo ROJÓN (2005) *Metodologías mundiales para la medición de las industrias protegidas por los Derechos de Autor*. Serie de Documentos de Análisis del Mercado y Regulación de las Telecomunicaciones. D.F., México. TheCompetitiveIntelligenceUnit.

Véase, LÓPEZ Z., Eduardo; Erick TORRICO V. y Alejandra BALDIVIDIA R. (2005) *Dinámica económica de la cultura en Bolivia*. Colección Economía y Cultura N° 12. 1ra. Edición. Bogotá, Colombia. Viceministerio de Cultura de Bolivia. Convenio Andrés Bello.

Por su parte, las llamadas industrias creativas se han convertido en un sector líder para las economías de numerosos países con índices de crecimiento anual que se sitúan entre el 5% y el 20%. Según el Banco Mundial, en 2003 el conjunto de las industrias creativas presentaban tasas de crecimiento promedio cercanas al 10% anual. Se apreciaba que el valor de las industrias creativas en el mercado mundial pasó de 831.000 millones de dólares en el año 2000 a 1,3 billones de dólares en 2005. Luego parece ser, cada vez mayor, que el futuro de muchas de las economías “emergentes” se va a sustentar en generar e impulsar su capacidad de creación e innovación a través de sus industrias culturales, creativas y de contenidos digitales. Es claro que los países “desarrollados” aún dominan el mercado mundial de productos creativos. No obstante, cabe señalar, como asienta el Ministerio de Cultura de la República de Colombia (Compendio de Políticas Culturales. 2009: 152),

(...) también se ha reconocido en estos ámbitos de política cultural internacional que el despliegue de las actividades creativas, y en particular las culturales y artísticas, como motores del crecimiento económico enfrentan fuertes obstáculos, que tienen un mayor grado de incidencia en las economías en desarrollo. Las actividades culturales aún manifiestan altos grados de informalidad en sus procesos de creación, producción, circulación y consumo; permanecen asociadas a precarias formas de explotación del trabajo, presentan limitados niveles de exportación, los bienes y servicios culturales aún no hacen parte significativa de la canasta de consumo de las familias, los presupuestos públicos dirigidos a estos sectores aún son muy limitados, y a esto hay que agregar que las tendencias de la globalización económica han mostrado favorecer la concentración del poder competitivo y de dominio de mercados en las empresas más grandes, y en las economías con mayor grado de desarrollo económico.

Ver, UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN DE PORRES (2005) *El impacto económico de la cultura en Perú*. (Colección Economía y Cultura). Bogotá, Colombia. Convenio Andrés Bello / Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad de San Martín de Porres.

Consultar, GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos Enrique (2005b) *La dinámica de la cultura en Venezuela y su contribución al PIB*. Colección Economía y Cultura N° 10. 1ra. Edición. Bogotá, Colombia. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de Venezuela, Viceministerio de Cultura, CONAC, Convenio Andrés Bello. GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos Enrique; Yesenia MEDINA y Yolanda QUINTERO AGUILAR (2005) “El valor agregado cultural y su efecto expansivo en la economía venezolana. Seis escenarios para el análisis cultural.” En: *Revista Comunicación. Estudios Venezolanos de Comunicación*. Caracas, Venezuela. Centro Gumilla. N° 132, Cuarto Trimestre. Pp. 76-87.

Ver, CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CHILE (2003) *Impacto de la cultura en la economía chilena: participación de algunas actividades culturales en el PBI y evaluación de las fuentes estadísticas disponibles*. (Colección Economía y Cultura). Bogotá, Colombia. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile / Universidad ARCIS / Convenio Andrés Bello (CAB).

La gran mayoría de los países del espacio geográfico cultural latinoamericano, con particular atención a nuestro caso de estudio como lo es Venezuela, aún no han logrado realmente aprovechar sus extensiones creativas para fomentar, a través de políticas públicas, principalmente culturales y comunicacionales, su desarrollo.

En consecuencia, si bien economías emergentes,

(..), tienen importantes recursos potenciales en términos de creatividad, talento y diversidad cultural, ellos sólo se podrán concretar como motores del crecimiento económico a partir del despliegue de políticas tendientes a fortalecer sus organizaciones productivas, garantizarles marcos de regulación apropiados y condiciones adecuadas para su sostenibilidad, elevar los niveles de formación y producción de conocimiento en el sector y facilitar el acceso a las herramientas tecnológicas Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (Compendio De Políticas Culturales. 2009: 152).

Ver, MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA / CONVENIO ANDRÉS BELLO (2003) *Impacto económico de las Industrias Culturales en Colombia*. (Colección Economía y Cultura). Bogotá, Colombia. Ministerio de Cultura de Colombia. Convenio Andrés Bello (CAB). Consultar, MACHICADO, Javier (2000) "Economía y cultura. Un estudio sobre el impacto económico del sector cultural en la Comunidad Andina." En: *Serie Cuadernos de trabajo*. Colombia. Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia. N° 22. Pp. 25-41. NIÑO MORALES, Santiago (2000) "El sector cultural y del esparcimiento en Colombia. Actividades de la industria cultural y del esparcimiento y su contribución al PIB". En: *Reportes Filosofía y Humanidades*. Colombia. Colección General. Universidad del Rosario. Marzo. Reporte N° 19. Pp. 1-41.

Ver, STOLOVICH, Luis; Graciela LESCANO y José MOURELLE (1997) *La Cultura da Trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*. Uruguay; Editorial Fin de Siglo.

Consultar, GETINO, Octavio (2003) "Las industrias culturales del MERCOSUR". En: *Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires* (OIC). (2001) "Aproximación a un estudio de las Industrias Culturales en el MERCOSUR. (Incidencia económica, social y cultural para la integración regional). En: *INFODAC. Directores Argentinos Cinematográficos*. Argentina. Suplemento Especial. N° 17. Septiembre. ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL (OMPI) (2002) *Estudio sobre la importancia económica de las industrias y actividades protegidas por el derecho de autor y los derechos conexos en los países de MERCOSUR y Chile*. Coordinación del Prof. Antônio Márcio Buainain. OMPI y Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Ver, ABRAMOVSKY, Laura; Daniel CHUDNOVSKY y Andrés LÓPEZ (2001) *Las Industrias Protegidas por los Derechos de Autor y Conexos en la Argentina*. Estudio preparado por el Centro de Investigaciones para la Transformación (CENIT) para el proyecto "Copyrightsrelatedeconomicactivities in the Mercosur countries + Chile". DT 26 / Abril 2001. WorldIntellectualPropertyOrganization (WIPO). MASTRINI, Guillermo y Martín BECERRA (directores) (2006) *Periodistas y Magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*. 1ra. Edición. Buenos Aires, Argentina. Prometeo Libros / Instituto Prensa y Sociedad. Consultar, GETINO, Octavio (1995) *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones COLIHUE S.R.L.

Ver,PIEDRAS FERIA, Ernesto (2004) *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*. 1ra. Edición. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Sociedad de Autores y Compositores de Música / Sociedad General de Escritores de México.



## Empleo Cultural

Aceptamos que las industrias culturales y creativas generan externalidades positivas como las derivadas del beneficio social producido por disfrute individual de los bienes culturales y creativos, o las debidas a la conservación de la herencia cultural para las generaciones futuras, o las que tienen que ver con la teoría del bienestar y se apoyan en la existencia de amplios sectores de la población sin ingresos adecuados. El mensaje primordial es que las industrias culturales y creativas efectivamente generan recursos significativos a la economía, ofrece una valor agregado esencial en el mundo moderno (creatividad), cuantificable en términos económicos hasta cierto punto, genera empleo. Igualmente la actuación de algunas actividades creativas, y en particular las culturales, demuestran que los recursos destinados puede ser inversión económica y que muchos agentes tienen el potencial de entrar en dinámicas de mercado. En esta moderna visión del desarrollo se han detectado una serie de elementos, principalmente de índole cultural, que contribuyen en forma importante a la superación de la pobreza y al desarrollo sustentable en los países. Estos elementos constituyen lo que se ha denominado capital social.

Las tendencias actuales apuntan hacia la comprensión de la cultura como una parte central del capital social. En términos generales puede afirmarse que el capital social lo constituyen valores, actitudes y patrones conductuales compartidos por una población, lo cual asegura la cohesión social, facilita la interrelación y cooperación de los hombres entre sí y con las instituciones que conforman la sociedad. Se trata de actitudes que contribuyen a que las personas trasciendan las relaciones conflictivas y competitivas para lograr una cooperación y ayuda mutua, donde los esfuerzos se unan para lograr fines compartidos. De hecho, se evidencia que los países que han sabido apoyarse en los sectores culturales y creativos han generado a partir de los mismos modelos organizacionales inéditos, conocimientos nuevos, redes de cooperación interna, creación de fuentes directas de empleo y numerosas industrias, entre otros beneficios.

Lo cierto, es que todavía queda mucho por hacer y numerosos estudios permiten reafirmar el carácter estratégico-cultural que este distintivo sector productivo implica para las economías nacionales, por los bienes y servicios que genera. La tesis central de esta declaración es que (...) “la creatividad, el conocimiento y el acceso a la información son cada vez más reconocidos como potentes motores del crecimiento económico y de la promoción del desarrollo en un mundo que se globaliza” (UNCTAD, 2008: 61).

Por ende, Venezuela, necesitará interpretar el cambio paradigmático que se viene gestando en el modo de innovar y a su vez consolidar su capital creativo. En este contexto, se puede apreciar entonces, que la creatividad económica y tecnológica se descubren acercándose e interactuando con la creatividad artística y cultural. Asimismo, es indiscutible la interacción entre ocio y negocio o arte y negocio. Esta situación está dando pie a la aparición y al desarrollo de las denominadas industrias creativas. La variedad de empresas creadas es inmensa tanto en cuanto a actividades como tamaño, mercados de actuación, etc. La idea central del capital creativo (la creatividad y la innovación como noción para crear valor en las empresas y en la sociedad), a través de sus diversas acepciones: nuevos sectores emergentes, industrias creativas, contenidos digitales creativos, trabajos del futuro y creatividad, cultura innovadora, clases creativas, territorios y comunidades creativas, empieza a tejer las redes y los flujos de lo que hemos venido denominando como nueva economía o economía creativa, dónde el código genético de cualquier actividad sea empresarial, social, científica, tecnológica o artística, se está viendo alterada por la importancia que adquiere la creatividad humana en toda su extensión.

El reto entonces es aprovechar al máximo este potencial económico de crecimiento y desarrollo en un marco de respeto de nuestra identidad y de nuestra diversidad cultural que contribuya a la consolidación del nuevos empleos culturales y al desarrollo integral del ser humano y la superación de la pobreza (Carta Cultural Iberoamericana, 2006). Para ello, es necesario diseñar políticas

públicas de fomento dirigidas también a las industrias culturales y creativas, por su aporte a la economía y, especialmente por su contribución a la promoción y divulgación de las más diversas expresiones de la cultura entendidas en una perspectiva amplia. No se pretende demostrar “la rentabilidad” de los bienes creativos y culturales. La perspectiva de razonamiento es establecer algunas directrices del diseño institucional y de política pública recomendada para el desarrollo del sector cultural y su impacto en la economía creativa venezolana.

## Referencias

Abramovsky, Laura, CHUDNOVSKY Daniel y LÓPEZ, Andrés. (2001) *Las Industrias Protegidas por los Derechos de Autor y Conexos en la Argentina*. Estudio preparado por el Centro de Investigaciones para la Transformación (CENIT) para el proyecto "Copyrightsrelated economic activities in the Mercosur countries + Chile". DT 26 / Abril 2001. World Intellectual Property Organization (WIPO).

Achugar, Hugo. (2000) "Desafíos económico-culturales de América Latina (cultura 'tradicional' e industrias culturales)". En: KLIKSBURG, Bernardo y Luciano TOMASSINI (compiladores) *Capital Social y Cultura: claves estratégicas para el desarrollo. Argentina*. Banco Interamericano de Desarrollo. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Primera Edición.

Avila Alvarez, Antonio M<sup>a</sup> y Díaz Mier, Miguel Ángel. (2001) "La Economía de la Cultura: ¿Una construcción reciente?". En: ICE. *Información Comercial Española*. Revista de Economía. España. N° 792, junio-julio. Pp. 9-29.

Bonet Agustí, Lluís. (2001) *Economía y cultura: una reflexión en clave latinoamericana*. Barcelona, España. Oficina para Europa del Banco Interamericano de Desarrollo.

Bop Consulting. (2010) *Guía Práctica para mapear las Industrias Creativas*. Serie Economía Creativa y Cultural 2. London. Reino Unido. British Council / ODAI.

British Council. (2002) *Mapeo de las Industrias Creativas Bogotá y Soacha*. Bogotá, Colombia. British Council / Centro de Estudios de Desarrollo Económico CEDE / Universidad de Los Andes.

Cacciamali Mc, José-Silva MF. (2005). *Empleo y seguridad social: otra década perdida en el mercado de trabajo de América Latina*. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales 2005; 11115-125. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=17731107>. Consultado el: 04/12/ 2011.

CALCAGNO, Natalia y Torterola, Emiliano. (2006) *La medición de la economía cultural de la Argentina*. Argentina. Laboratorio de Industrias Culturales.

Castellanos Valenzuela, Gonzalo. (2003) *Sistema Jurídico de incentivos económicos a la cultura en los países del Convenio Andrés Bello*. Bogotá, Colombia. Convenio Andrés Bello (CAB). Colección Economía y Cultura.

Caves, Richard E. (2000) *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*.

Coelho, Teixeira. (1997) *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e Imaginario*. SaoPaulo –SP, Brasil. Editora Iluminuras Ltda. 383 Págs.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). (2001) *Programa Nacional de Cultura 2001-2006. La Cultura en tus manos*. Síntesis Ejecutiva. México. Plan Nacional de Desarrollo PND. CONACULTA.

Convenio Andrés Bello. (2001) *Economía y cultura: la tercera cara de la moneda. Memorias*. Colombia, Bogotá. Convenio Andrés Bello.

Corporación Andina de Fomento (CAF). (2005) *Ensayos sobre Políticas Públicas Culturales para la Región Andina*. Venezuela, Fundación BIGOTT / CAF. 1ra. Edición.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (s.f.) *Metodología de la Cuenta Satélite de Cultura (CSC)*. Colombia. DANE / Dirección de Síntesis y Cuentas Nacionales. Colección Documentos N° 43.

Fernández Blanco, Víctor. (2010). *El Empleo Cultural y la Economía de la Cultura en tiempos de crisis. España*: Universidad de Oviedo. Departamento de Economía. Disponible en: <http://www.kulturklik.euskadi.net/wp-content/uploads/2010/06/Victor-Fz-El-empleo-cultural-cast.pdf>. Consultado el 18/11/2011.

Fesel, Bernd y SÖNDERMANN, Michael. (2007) *Culture and Creative Industries in Germany*. Bonn. German Commission for UNESCO.

Fondo Nacional de las Artes. (1999) *Seminario Internacional sobre Economía de la Cultura*. Mecenazgo. Buenos Aires, Argentina. Fondo Nacional de las Artes. 19 y 20 de Agosto de 1998.

Fonseca Reis, Ana Carla y Kátia de MARCO (organizadoras). (2009) *Economía da Cultura. Ideias e vivência*. Rio de Janeiro. Publit Soluções Editoriais.

Frey, Bruno. (2000) *La Economía del Arte*. Barcelona, España. Editorial La Caixa. Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona. Colección Estudios Económicos N° 18.

Galeano, María. (2004). Diseño de proyectos en a investigación cualitativa. Fondo Editorial Universidad EAFIT. Medellín. Primera Edición.

García Canclini, Néstor. (1987). *"Las Políticas Culturales en América Latina"*. México: Grijalbo. Pp 213.

García Canclini, Néstor y Piedras Fera, Ernesto. (2006) *Las Industrias culturales y el desarrollo de México*. México, Siglo XXI Editores/FLACSO.

GOBIERNO DE CHILE. (2001) *"Impacto de la Cultura en la Economía Chilena"*. Santiago de Chile, Chile. Gobierno de Chile, Ministerio de Educación, División de Cultura, enero. 111 Págs. Mimeografiado.

Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique. (2009) "Explorando las Industrias creativas, de la experiencia y culturales". En: *Anuario ININCO*. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. Facultad de Humanidades y Educación. Volumen 21. N° 1, junio. Pp. 117-173. (2008).

Hartley, John (editor). (2005) *Creative Industries*. United Kingdom. Blackwell Publishing Ltd.

Harvey, Edwin R. (1990) *Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo. Aspectos Institucionales*. Madrid, España. Editorial TECNOS S.A., Sociedad Estatal Quinto Centenario. (1990a) *Derechos Culturales en Iberoamérica y el Mundo*. Madrid, España. Editorial TECNOS S.A., Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Hernández Pavón, Enrique (coordinación). (2010) *Economía y empleo en la cultura*. España. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Howkins, John. (2001). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London. Allen Lane.

Katz, Jorge. (2006) *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva latinoamericana*. Santiago de Chile, Chile. Naciones Unidas.

Kea. (2006) *The Economy of Culture in Europe*. Study prepared for the European Commission. Directorate-General for Education and Culture. Brussels. KEA European Affairs.

Kliksberg, Bernardo. (2000). *Capital Social y cultura; claves olvidadas para el Desarrollo*. Banco Interamericano de Desarrollo-Instituto para la Integración e América Latina y el Caribe (INTAL). Documento de Divulgación 7. Argentina: Buenos Aires.

Latoeira, Cristina. (2007) *Indústrias Criativas: Mapeamento, Organização e Estudos de Caso*. Prospectiva e Planeamento, N° 14–2007. Brasil. Departamento de Prospectiva e Planeamento e Relações Internacionais.

Leenheer, Jorna. Bremer, Simon y Theeuwes, Jules. (2008) *The Economic Contribution of Copyright-Based Industries in Netherlands*. A study based on the WIPO Guide. Amsterdam. SEO Economic Research

López Z, Eduardo. Torrico V. Erick. y Baldividia R. Alejandra. (2005) *Dinámica económica de la cultura en Bolivia*. Bogotá, Colombia. Viceministerio de Cultura de Bolivia. Convenio Andrés Bello. Colección Economía y Cultura N° 12. 1ra. Edición.

Marcus, Carmen. (2005) *Future of Creative Industries. Implications for Research Policy*. Foresight Working Documents Series. EUR 21471. Belgium. EuropeanCommission.

Márquez-Mess, Ruiz Funes, Victoria; Mariano y Yaber, Berenice. (2006) *The Economic Contribution of Copyright-Based Industries in Mexico*. México. WorldIntellectualPropertyOrganization (WIPO).

Martín-Barbero, Jesús. (2000) "Las Industrias Culturales". En: *Serie Cuadernos de trabajo*. Colombia. Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia. N° 22. Pp. 11-24.

Martinell, Alfons. (1999). *Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural*. Disponible en: <http://www.rieoei.org/rie20a09.htm>. Consultado el 16/11/2011.

Martinell, Alfons. (2008). *Una visión sobre desarrollo desde la cultura*. Gestión Cultural y Cooperación Al Desarrollo Disponible en: [http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminseminario/documentos/arquivo/Gestion\\_cooperacion.pdf](http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminseminario/documentos/arquivo/Gestion_cooperacion.pdf). Consultado el 16/11/2011.

Miguez, Paulo. (2006) *Repertório de fontes sobre Economia Criativa*. Brasil. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.



Miller, Toby y YÚDICE, George. (2004) *Política Cultural*. Barcelona, España. Editorial Gedisa, S.A. 1ra. Edición. Serie Culturas.

Ministerio de Cultura de Colombia / Convenio Andrés Bello. (2003) *Impacto económico de las Industrias Culturales en Colombia. Bogotá, Colombia*. Ministerio de Cultura de Colombia. Convenio Andrés Bello (CAB). Colección Economía y Cultura.

Ministerio de Planificación y Desarrollo (2007). *Plan Nacional Simón Bolívar*. Disponible en: <http://www.mpd.gob.ve/Nuevo-plan/PROYECTO-NACIONAL-SIMON-BOLIVAR.pdf>. Consultado el 15/03/2011.

Montoya Mora, Sheila Milena. (2011) *Panorama de la Seguridad Social de los autores, artistas, intérpretes y ejecutantes en Iberoamérica*. Colombia. Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC.

Morse, Janice. (Ed.) (2006). *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa*. Editorial Universidad de Antioquia.

Newbiggin, John. (2010) *La Economía Creativa. Una Guía Introductoria*. Serie Economía Creativa y Cultural 1. London. Reino Unido. British Council / ODAI.

Obuljen, Nina. (2009). El desarrollo mediante la cultura: ¿cómo lograrlo? De las ideas a las políticas y a las iniciativas. Ponencia presentada en el Simposio Cultura y desarrollo: ¿una respuesta a los desafíos del futuro?; organizado en el marco de la 35ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO., París, 10 de octubre de 2009. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001876/187629s.pdf>. Consultado: 07/03/2011.

Observatorio Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires (OIC). (2004) *Dossier Economía y Cultura 1*. Buenos Aires, Argentina. Secretaría de Cultura. Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

O'Connor, Justin. (2007) *The cultural and creative industries: a review of the literature*. London. CreativePartnership Series. Arts Council England.

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). (2003) *Guía para determinar la contribución económica de las industrias relacionadas con el Derecho de Autor*. Ginebra. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. OMPI. (2002) *Estudio sobre la importancia económica de las industrias y actividades protegidas por el derecho de autor y los derechos conexos en los países de MERCOSUR y Chile*. Coordinación del Prof. Antônio Márcio Buainain. OMPI y Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Oropeza González, Alejandro. (2005) *Política Pública y Demanda Cultural en Venezuela*. (Serie Mención Publicación). Caracas, Venezuela. CENDES, UCV.

Picard, Robert G., Timo E. Toivonen y Mikko Grönlund. (2003) *The Contribution of Copyright and Related Rights to the European Economy. Final Report*. Finland. Business Research and Development Centre. Media Group.

Piedras Fera, Ernesto. (2005) "¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México.". En: *Anuario ININCO*. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. Facultad de Humanidades y Educación. Volumen 17. N° 2, diciembre. Pp. 163-189. (2004) *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*. Ira. Edición. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Sociedad de Autores y Compositores de Música / Sociedad General de Escritores de México.

Piedras Fera, Ernesto y ROJÓN, Gonzalo. (2005) *Metodologías mundiales para la medición de las industrias protegidas por los Derecho de Autor*. Serie de Documentos de Análisis del Mercado y Regulación de las Telecomunicaciones. D.F., México. TheCompetitiveIntelligenceUnit.

Prieto de Pedro, Jesús. (2004). Derechos Culturales y Desarrollo Humano. *Pensar Iberoamérica*. Revista de Cultura Número 7 – Septiembre-Diciembre 2004. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm>. Consultado el 04/12/2011.

Programa de las Naciones Unidas Para El Desarrollo. (2004). Informe sobre el Desarrollo Humano 2004. La libertad cultural en el mundo diverso de hoy. Mundi-Prensa Libros, S.A. México. Pp. 5-9.

Quartesan, Alessandra; Romis, Monica y Lanzaíame, Francesco. (2007) *Las Industrias Culturales en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades*. Departamento de Capacidad Institucional y Finanzas. Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

Rey, Germán. (2009). *Industrias Culturales, creatividad y desarrollo*. N° 10. Madrid, España. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

Romero, Romero. (2005) *¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura?* Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Perú. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001440/144076s.pdf>. Consultado el 07/03/2011.

Sánchez Ruiz, Enrique y Gómez García, Rodrigo. (2011). *La Economía Política de la Comunicación y la Cultura. Tradiciones y Conceptos*. Barcelona, España. Portal de la Comunicación InCom-UAB. (2009) "La Economía Política de la Comunicación y la Cultura. Un abordaje indispensable para el estudio de las industrias y las políticas culturales y de comunicación". En: VEGA MONTIEL, Aimée (coordinadora) *La Comunicación en México. Una agenda de investigación*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. 1ra. Edición. Pp. 53-58.

Schargorodsky, Héctor Esteban y otros. (2007). *Economía de la Cultura*. Buenos Aires, Argentina. Observatorio Cultural. Postgrado en Administración de Artes del Espectáculo. 1ra. Edición.

Schussman, Alan y HEALY, Kieran. (2002). *Culture, Creativity and the Economy: An Annotated Bibliography of Selected Sources*. USA. Department of Sociology, Social Sciences. University of Arizona.

Sistema de Información Cultural de la Argentina. (2005). *Cuenta Satélite de Cultura: primeros pasos hacia su construcción en el Mercosur cultural*. Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación. Argentina 2005. Disponible en: <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/csc.php>. Consultado el 11/11/2011. (2005). El Aporte de la cultura a la generación de empleo en el país. Disponible en: <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/estadisticas/recdatos/results.php?idCategoria=2>. Consultado el 11/11/2011. (2005). Empleo cultural. Aporte de la cultura a la generación de empleo (en porcentaje). América Latina y del Norte en diferentes años. Disponible en: <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/estadisticas/recdatos/estadisticas.php>. Consultado el 11/11/2011.

Söndermann, Michael. BACKES Christoph. Arndt, Olaf y Brünink, Daniel. (2009) *Culture and Creative Industries of the German. Final Report*. Cologne, Bremen, Berlin. Federal Ministry of Economics and Technology and Federal Government Commissioner for Culture and the Media.

Stapleton, Jaime. (2007). *Study on the Economic, Social and Cultural Impact of Intellectual Property in the Creative Industries*. Final Report. OMPI.

Stolovich, Luis. (2005a) "*La cultura entre la creación y el negocio. Pero ¿negocio para quién?*". En: Anuario ININCO. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. Facultad de Humanidades y Educación. Volumen 17. N° 2, diciembre. Pp. 59-86.

Stolovich, Luis. LESCANO, Graciela. MOURELLE, José y PESSANO, R. (2002) *La Cultura es Capital*. Uruguay, Montevideo. Editorial Fin de Siglo.

Stolovich, Luis. LESCANO, Graciela y Mourelle, José. (1997). *La Cultura da Trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*. Uruguay. Editorial Fin de Siglo.

The Conference Board of Canada. (2008) *Valuing Culture: Measuring and Understanding Canada's Creative Economy*. Canada. The Conference Board of Canada.

Throsby, David. (2008). *Creative Australia: The arts and culture in Australian Work and Leisure. Occasional Paper 3/2008*. Census Series #1. Canberra. The Academy of the Social Sciences in Australia. (2003) "El Capital Cultural". En: TOWSE, Ruth. Manual de Economía de la Cultura. Madrid, España. Fundación Autor /SGAE. Capítulo IX. Pp. 131-136. (2003a) "*La Sostenibilidad Cultural*". En: TOWSE, Ruth. Manual de Economía de la Cultura. Madrid, España. Fundación Autor /SGAE. Capítulo LV. Pp. 717-722. (2002) "*The Cultural Workforce: Issues of Definition and Measurement*". En: International Symposium on Cultural Statistics. Montréal. UNESCO Institute for Statistics, 21-23 October 2002. 18 Págs. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge, UK. Cambridge University Press.

Tenorio, María. (2009). *Desarrollo Humano y dinámicas económicas locales: Contribución de la Economía de la Cultura*. San Salvador, El Salvador. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Cuadernos sobre Desarrollo Humano. N° 9.

Towse, Ruth. (2003). Manual de Economía de la Cultura. Madrid, España. Fundación Autor /SGAE.

United Nations Conference on Trade and Development, (UNCTAD). (2008) Creative Economy Report 2008. The challenge of assessing the creative economy: towards informed policy-making. United Nations. UNCTAD. (2008a) Pre-conference event. Outcome of the Secretary-General's high-level panel on the creative economy and industries for development. TD/423. 14-15 January. Geneva.

Universidad de San Martín de Porres. (2005) El impacto económico de la cultura en Perú. Bogotá, Colombia. Convenio Andrés Bello / Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad de San Martín de Porres. Colección Economía y Cultura.

Vellegia, Susana. (2009). *La relación cultura-desarrollo. Del mito del progreso a la exclusión social*. Cuadernos del Instituto de Políticas Culturales Patricio Loizaga de la UNTREF. Disponible en: [http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores\\_culturales/Relacion%20-%20Susana%20Velleggia.pdf](http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores_culturales/Relacion%20-%20Susana%20Velleggia.pdf): Consultado el 2/12/2011.

Wiesand, Andreas y SÖNDERMANN, Michael.(2005) *The Creative Sector: an engine for diversity, grow and jobs in Europe*. European Cultural Foundation.

Wyszomirski, Margaret J. (2004) "*Cultural Industries/Creative Sector: Definitional Approaches*". En: WIWIPOL/FOCUS. Workshop: Creative Industries. A measure for urban development?. Vienna, Austria. WienKultur. Pp. 25-57.

Zallo, Ramón. (2007) "*La Economía de la Cultura (y de la Comunicación) como objeto de estudio*". En: Revista ZER. Vol. 12. N°22. pp. 215-234.

Entrevista





# La Compañía Nacional de Teatro Hoy

## Entrevista a Carlos Arroyo

Carlota Martínez B.  
Profesora, investigadora y dramaturga. Unearte  
carlotainvest@yahoo.com

Carlos Arroyo es un reconocido director y productor de teatro. Nacido en el estado Portuguesa, estudió en Caracas en la Escuela de Teatro Porfirio Rodríguez. Con más de 35 años de carrera artística ha dirigido unas 70 obras de teatro que han recorrido países como Italia, Grecia, España, Chipre, México, República Dominicana, Cuba, Colombia, Argentina, Perú y Ecuador. Fundador del Teatro Estable de Portuguesa en 1987 desde allí promueve con ejemplar esfuerzo y dedicación año tras año el Festival de Teatro de Occidente (FTO). Fundador, director general y productor de la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa creada en 1992 en Guanare. A partir del 10 de enero de 2018, figura como director general de la Compañía Nacional de Teatro.

**CM: Desde sus inicios hasta la actualidad la Compañía Nacional de Teatro ha tenido como meta el desarrollo de una programación en el esfuerzo por enriquecer el teatro venezolano y convertirse en un punto de referencia. ¿Qué aspectos se fortalecen de la gestión anterior?**

**CA:** La Compañía Nacional de Teatro nace con la inquietud de lograr un repertorio de teatro venezolano, ése ha sido el gran reto en su programación desde los tiempos de su primer director general, Isaac Chocrón, hasta nuestros días. De la gestión de mi antecesor, Alfredo Caldera,

se debe apreciar la continuidad de importantes proyectos iniciados por el maestro Eduardo Gil en relación al teatro comunitario al que llegó a calificar como una "escuela de la mirada" para ver-nos, abriéndose el campo de la investigación con la creación del Centro de Documentación Teatral de la CNT, el Proyecto de Teatro de Construcción Comunitaria y las innumerables coproducciones teatrales en todo el territorio nacional. Por su parte Caldera hace énfasis en implementar invalorable programas de estímulos a la creación e investigación artísticas tales como el Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional, el Concurso de Ensayos sobre Teatro y la Muestra de Valoración del Patrimonio Teatral Venezolano; además de la presentación de un repertorio que inclinó la balanza hacia la representación de los autores nacionales a partir de un nuevo montaje de *El pez que fuma*, de Román Chalbaud dirigida por Ibrahim Guerra mediante la convocatoria para la conformación de un elenco estable con el que se inició, sin lugar a dudas, una nueva etapa de la Compañía Nacional de Teatro que deseamos fortalecer.

**CM: ¿Carlos en la gestión que hoy te toca emprender que te propones fortalecer y renovar?**

**CA:** La nueva gestión asume como objetivo estratégico la indagación de la teatralidad venezolana, esa zona misteriosa dada por la mirada del otro donde fluye el espíritu de la cultura, remitiéndonos a un sujeto y a un contexto en concreto con los que reflexionar los aspectos de nuestra identidad como criterio que nos permita la revisión exhaustiva de todos los campos de nuestro arte escénico.

**CM: ¿De cara a este objetivo estratégico tan importante en estos momentos para nuestro teatro con qué elementos cuentan para alcanzarlo?**

**CA:** Esto nos coloca frente al reto de reconfigurar la plataforma organizativa, abriendo espacio en primera instancia a la reestructuración de la Coordinación de Investigaciones. Esta coordinación nos permitiría sustentar de manera institucional otras instancias organizativas que son las que conducen a la producción del hecho teatral, como son la Coordinación de Estrategias y la Coordinación de Operaciones,

apuntaladas a su vez con la creación de la Coordinación de Relaciones Interinstitucionales y la Coordinación de Relaciones Internacionales.

**CM: ¿Más allá de estos aspectos organizativos que otros desafíos se proponen?**

**CA:** De esta nueva plataforma que deseamos implementar se desprenden los desafíos en el empeño de lograr una sede administrativa y artística permanente y apropiada para la Compañía Nacional de Teatro; la operatividad del Centro de Documentación e Información Teatral; y la suma al estímulo creativo con el lanzamiento de un Concurso de Investigación Teatral.

**CM: ¿Estas iniciativas se sumarían al Premio Apacuana y al Concurso de Ensayos sobre Teatro que se vienen realizando?**

**CA:** Por supuesto, se trata de sumar esfuerzos en este sentido.

**CM: Las transformaciones históricas experimentadas en nuestro país en los últimos veinte años colocan la problemática del público en un lugar prioritario ¿Qué se están planteando ustedes en este sentido?**

**CA:** En primer lugar nos planteamos la creación de la Escuela de Espectadores de la CNT. Y pensando en el público también nos proponemos el lanzamiento de los programas de Radioteatro y Teleteatro como espacios creativos y de difusión del hecho teatral con mayor alcance. Por otra parte esto se convertiría en fuentes de trabajo para el sector y otra alternativa de financiamiento para la institución.

**CM: Arribamos a un punto interesante, las formas de financiamiento ¿Cómo piensa enfrentar la compañía este tema tan espinoso en los momentos actuales?**

**CA:** En primera instancia más allá del presupuesto regular con el que cuenta la compañía están todos los esfuerzos que podamos hacer en la creación de alianzas estratégicas con otros sectores y entes públicos y privados.

**CM: Actualmente el sector teatral demanda la satisfacción de múltiples necesidades tanto en Caracas como en el interior de la república ¿Cómo comenzar a satisfacer esto?**

**CA:** Por una parte, nos hemos planteado la creación de la Oficina de Atención al Creador. También los talleres de formación que nos permitirán atender las expectativas de los grupos y comunidades tanto en Caracas como en el interior. Este programa ya se ha venido desarrollando con éxito en muchas comunidades. Y lógicamente continuar con el fortalecimiento de la extensión de núcleos de la Compañía en todo el país. Así como un programa de publicaciones como apoyo a la dramaturgia y a la investigación teatral. Todos estos desafíos se constituyen en el marco de las líneas de acción del Plan Reverón 2018 de ofensiva cultural que desarrolla el Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

**CM: Carlos te referiste anteriormente a la indagación en la teatralidad venezolana como una línea maestra de tu gestión ¿Cómo se expresa esto en la selección de los repertorios para la compañía?**

**CA:** Estamos llevando a cabo la creación de un Sistema de Selección del Repertorio para las temporadas teatrales. La teatralidad venezolana aparece como línea de construcción filosófica, ideológica, estética y práctica, con el fin de establecer un lenguaje discursivo que permita configurar un repertorio que refleje la forma de ser y hacer del venezolano para la representación del país en el ámbito nacional e internacional. Este año 2018, lo inauguramos con una mirada renovada a la obra *Baño de damas*, de Rodolfo Santana, dirigida por Aníbal Grunn; asistimos al estreno de la obra *Develario*, escrita y dirigida por Rodolfo Porrás, veremos en las tablas el *Popul Vuh* y a la obra ganadora del Premio Apacuana 2017 *Oscuro, de noche*, de Pablo García Gámez. Así mismo, se subirá a escena la CNT/Núcleo-Miranda con el *Proyecto García*, dirigido por Moisés Mireles; la CNT/Núcleo-Portuguesa con la obra *El vecino del frente*, escrita y dirigida por Manuel Manzanilla; y la CNT/Núcleo-Sucre con el montaje *La furia de Dios*, obra ganadora del Premio Apacuana del año 2016. Además de las reposiciones de *Troyanas Nuestras*, de Costa Palamides; los tres montajes de *El Rompimiento*, en homenaje a Rafael Guinand a cargo

de Luis Domingo González, Livia Méndez y Arturo Santoyo; la obra *Zamora... por aquí pasó*, de Aníbal Grunn bajo mi dirección; las coproducciones *La Chicharra*, dirigida por Gabriel Torres y la *Cantata del Rey Miguel*, con el Teatro Negro de Barlovento; así como los Proyectos de Construcción Comunitaria como *Las esquinas de Caracas*, conducido por José Luis León; *Volcanes sobre el Mapocho*, de César Rengifo, bajo la dirección del maestro Alberto Ravara (Proyecto Peco), *Tecoven* de Petare; y el *Teatro Negro Infantil de Barlovento*.

**CM: ¿De qué manera piensan ustedes que se favorece a los hacedores del teatro venezolano la conformación de elencos para la compañía? ¿Están abiertos a renovaciones en este sentido?**

**CA:** La Compañía convoca a audiciones a final de cada año para conformar las filas del elenco estable y sumar en el repertorio a grandes figuras del teatro del país, como: Aura Rivas, Francis Rueda, Livia Méndez, María Brito, Ludwig Pineda, Luis Domingo González, Gustavo Meléndez y Andy Pérez; además de un nutrido grupo de talentos jóvenes que representan la nueva generación, sumados a los talentosos elencos de los núcleos regionales de Miranda, Sucre y Portuguesa. La meta es crear una red de núcleos de la CNT en todas las capitales del territorio nacional que construya un tejido orgánico de relaciones no solamente de actores sino de todos los profesionales del teatro (directores, dramaturgos, productores, diseñadores, técnicos, investigadores, docentes, etc.) Además de crear un Laboratorio de Formación Teatral que dé cuenta de una juventud interesada en la CNT y asuma los retos en todos los campos del oficio, abordando las nuevas tendencias teatrales en intercambio con maestros nacionales e internacionales.

**CM: Han venido ustedes realizando un ciclo de conversatorios denominados “Encuentros con la Compañía Nacional de Teatro” ¿En qué consiste esta experiencia?**

**CA:** A partir de nuestro primer estreno del año comenzamos un ciclo de conversatorios denominados *Encuentros con la Compañía Nacional de Teatro* para acompañar desde el análisis y la discusión los procesos creativos. Es un espacio para la reflexión de la entidad cultural con la gente. Para ello realizamos alianzas con el Diplomado de

Escritura de Textos Teatrales, a cargo de los profesores César Rojas y Carlota Martínez y la Cátedra Libre de Crítica para las Artes “Carlos Herrera”, ambas impartidas en la Unearte. También hemos concertado algunos esfuerzos de este tipo con la Escuela Nacional de Artes Escénicas “César Rengifo” y el Proyecto Ciudad Canción con el que realizamos la obra *Estampas de Caracas: la ciudad que vivió Aquiles Nazon* a cargo del maestro Franklin Tovar. Y para el venidero año 2019 esperamos reflejar en la programación las líneas de investigación planteadas por la nueva estructura de la institución.

**CM: Carlos queremos dar nuestro especial agradecimiento a la Compañía Nacional de Teatro por la disposición que han tenido en apoyar los esfuerzos que la Unearte viene realizando para hacer posible la edición de la Revista THEATRON. Es pues esto parte del esfuerzo conjunto que las instituciones culturales se proponen hoy en día. Quisiera que me dieras tu especial apreciación sobre esta maravillosa iniciativa.**

**CA:** Theatron constituye una tradición en el ámbito académico. Es un bastión en la divulgación del teatro venezolano, latinoamericano y universal. Una revista de la Unearte esperada, de gran calidad y méritos que contiene el análisis especializado pero presentado de forma sencilla y amena pensando en un lector no necesariamente especializado. Por lo tanto es capaz de atrapar la curiosidad del lector aficionado que se extiende ahora al formato virtual. Todo órgano divulgativo que presente documentación histórica, contemporánea y atienda a la investigación y a la reflexión es de vital importancia para el desarrollo conceptual del teatro. Reconocemos el valor de Theatron y asumimos la ausencia de más iniciativas como éstas, y lamentamos la no continuidad de otras experiencias similares en el país. Theatron está obligada a ser una voz contundente de la teatralidad venezolana en el mundo, de construir lazos de difusión que la empoderen como órgano divulgativo de nuestro teatro en el ámbito académico, de la crítica y de eventos teatrales de carácter internacional.

**CM: ¿Qué opinión te merece la situación actual del teatro venezolano?**

**CA:** El teatro venezolano ha ganado a pulso su lugar en la historia del teatro latinoamericano con proyección mundial. Su mayor fortaleza está presente en el campo de la formación y la creación artística y su mayor debilidad es el pequeño número de plataformas institucionales propias del sector que proyecten el enorme potencial del talento cultivado y emergente. Esta nueva gestión de la Compañía Nacional de Teatro desea servir como una plataforma sólida para el desarrollo del teatro nacional. Trabajamos para el teatro venezolano de hoy pensando en el teatro venezolano del mañana, aquel que dé cuenta de nuestro proceso político, aquel que decante una estética, una mirada social y una revisión del compromiso que le corresponde al teatro nacional con nuestra revolución.

**CM: Gracias Carlos y éxitos en tu nueva gestión.**





Testimonios



Al Maestro y Amigo  
**Humberto Orsini**

In Memoriam  
Mayo 1926 - Octubre 2017



# Humberto Orsini en fragmentos

José Gabriel Núñez  
Profesor y dramaturgo. Unearte  
johagabrie@hotmail.com

La reciente desaparición física de Humberto Orsini (1926-2017) nos obliga inexorablemente a enfrentar la situación actual en que se encuentra la investigación teatral en Venezuela y sus ramificaciones y consecuencias para el futuro inmediato de la misma. Orsini la asumió desde sus inicios en la actividad teatral y transitó por estos territorios de una manera, si se quiere, magistral, pues fue acumulando conocimientos, saberes y vivencias, que lo convertirían en una referencia obligatoria para cualquier tarea relacionada con nuestro pasado histórico teatral, o con los acontecimientos más recientes, con la obra de nuestros más conspicuos creadores, y sobre todo, con la historia y el legado de nuestra dramaturgia. Humberto se convierte así en un nombre imprescindible a la hora del análisis o de la búsqueda de referencias de la escena nacional. Este dominio se irá convirtiendo en un patrimonio casi exclusivo de su persona, pues de manera lamentable y casi inexplicable, no aparecen en los años recientes figuras de su talla y con la profundidad de conocimientos que llegó a poseer.

Por otro lado, hay que considerar algunos aspectos de la situación en que se encuentran los procesos investigativos sobre el teatro nacional, para darnos cuenta de la magnitud de la pérdida que enfrentamos al desaparecer Orsini de nuestro panorama teatral. Lentamente, pero de manera firme y progresiva, la investigación ha ido mermando. Las causas son múltiples: Falta de presupuesto en

la Universidades y otras casas de estudio teatral, escaso interés por parte del estudiantado hacia las tareas investigativas, progresivo deterioro de los estímulos tanto de los docentes como de los cuerpos directivos de las academias de estudio teatral hacia el área investigativa, ausencia de publicaciones y reducción en los pen-sum de estudios de los proyectos de investigación. El deterioro se acelera, cuando el alumno encargado de cualquier tarea relacionada con el área, se limita a buscar a través del internet, alguna información que no conlleva elemento crítico alguno, y se limita a copiar lo que las enciclopedias allí existentes le suministran, pero no hay análisis ni profundidad, sólo información que al poco tiempo, no ha sido asimilada y por tanto no llega a formar parte de su proceso educativo ni enriquece sus conocimientos. El inmenso vacío se siente, cuando con simples preguntas o conversaciones, nos encontramos con un alumnado carente de criterios sólidos sobre nuestro teatro y exhiben un desconocimiento absoluto acerca del mismo. Alumnos que no leen ni los textos dramáticos, la literatura dramática y mucho menos los que hablan de la historia, diferentes estéticas, propuestas innovadoras o vanguardistas y de los grandes momentos y movimientos que cambiaron el rumbo de los escenarios universales. Este panorama desalentador, nos aproxima a una palabra que bien delimita sus contornos: crisis. Crisis profunda y esta vez deberíamos encender las alarmas de inmediato para enfrentarla pues desde ahora ya no podemos contar con Humberto.

Orsini era un hombre inteligente, reflexivo. Profundizaba en las ideas en su tránsito hacia los caminos de la sabiduría. Perteneció al grupo de intelectuales cuya imagen se ha borrado definitivamente de nuestro panorama cultural: la figura del humanista. Del conocedor de todas las disciplinas del arte que se universalizaban por sus conocimientos. Talentoso, estudioso. "En los surcos de su piel, se vive y se cuenta la evolución del teatro venezolano" (Yurubí Castro) Formó parte de esa generación de artistas que asumió el teatro como una forma de arte (no de simple divertimento) y por tanto precisaba tener un compromiso social. Su trato era amable, sin perder la rigurosidad. Disciplinado, buen conversador. Agradable

en la forma de exponer sus ideas. Resultaba, a la larga o a la corta, un hombre simpático, amistoso, una persona accesible que no ponía distancias con quienes lo rodeaban o se acercaban buscando su parecer o por la simple curiosidad de establecer un diálogo que los aproximara. No anteponía distancias, nunca se le identificó con la prepotencia que distinguía a muchos de sus compañeros de teatro y que tenían un lugar igualmente importante en el mismo. Tenía esa parte jovial del venezolano de puertas abiertas a la calle, por algo procedía del interior y conservaba esa afabilidad. Humberto no hacía alarde de su sapiencia, de sus conocimientos, de la vastedad de su cultura. No se adornó con poses ni con las ínfulas de esa casta de pretenciosos intelectuales... que a veces no lo eran tanto. Humberto era un hombre sereno, equilibrado, respetuoso. No se alteraba frente a la polémica aunque esta surgiera de opiniones fuertemente encontradas. Nunca impuso su criterio de manera destemplada o violenta. Siempre fue un factor de equilibrio. Como hombre público, a través de sus conferencias, encuentros, conversatorios, mesas redondas, congresos o en las reuniones de distintos cuerpos directivos, prevaleció siempre su equidad, jamás tuvo una postura conflictiva a pesar de que tuvo que enfrentar posiciones muy comprometidas y disímiles. Prefirió la salida del diálogo y escuchar a quienes tuvieron una posición diferente a la suya. Nunca fue problemático ni injusto. No pecó de radicalista y jamás creó conflictos de graves proporciones por asumir una terca defensa de su posición. Superó hábil y humanamente obstáculos y diferencias deponiendo sus observaciones, siempre que se marchase hacia adelante con los proyectos en discusión y que beneficiaran al teatro. Porque el teatro fue siempre su primera opción. Su objetivo. Su meta en la vida.

Su relación con las artes escénicas se inició a muy temprana edad. Comienza a escribir desde los trece años y hasta el momento de su despedida, no abandonó su lucha como creador, docente, director, investigador y promotor del teatro venezolano. El ejercicio de estas funciones, nos lleva inevitablemente al punto de partida de estas notas: la investigación. Fue, tal vez, uno de los territorios

más fructíferos y fértiles que trabajó, gran parte de su vida la dedicó a ella, especialmente lo relacionado a la búsqueda de las fuentes, orígenes e historia de nuestra dramaturgia y de las artes escénicas en general. Se remitía a los documentos originales, actas de siglos pasados y la información oral que podía recabar, creando así un archivo particular e inmensamente rico. La divulgación de estas informaciones era vital y se valió de todos los medios posibles para hacerla, organizando y clasificando estos invaluable datos, no sólo en su archivo particular, sino creando registros en instituciones tanto estatales como privadas. Las fuentes del teatro venezolano tuvieron así asentamiento donde ir a buscarlas; elaboró proyectos en instituciones donde se fortalecieran las mismas y bastaría con citar la creación y el pensum de estudios del Bachillerato de Teatro, y la abierta en el Instituto Universitario de Teatro (IUDET), donde crea el Centro de Documentación e Información Teatral que él mismo manejó y que llevó su nombre, en donde hizo un importante registro del teatro nacional. Cada día llegaba con nuevas informaciones y nuevas ideas para ampliar los alcances de dicho centro e impulsar otras investigaciones basadas en el teatro latinoamericano y universal.

En el mismo sentido, hay que señalar el aporte que dio a nuestras artes escénicas desde el Instituto Internacional de Teatro (ITI) sección Venezuela, creado por la UNESCO, en donde, entre tantas otras maravillas, logró publicar una invaluable serie de cuadernos de investigación, 27 en total, donde se resumió gran parte de la historia del teatro nacional y de otros países. Lamentablemente, la misma ha desaparecido sin que se sepa dónde fue a parar el material recogido y editado. Habría que añadir también ocho publicaciones similares que produjo en la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, igualmente relacionadas con la misma materia. Esto es sólo una pequeña muestra de la inmensa labor realizada por Humberto en el campo de la investigación, sin contar con los innumerables trabajos, crónicas y ensayos publicados en revistas y en la prensa nacional.

Es pertinente, a estas alturas, mencionar el texto del veredicto que emitió el jurado cuando se le concedió el Premio Nacional de Teatro en 1995 y que resulta esclarecedor y a pesar de su brevedad, resume de manera contundente la vida teatral de Orsini de forma magistral pues recoge toda su labor, su presencia en nuestros escenarios y su proyección internacional, así el jurado apuntó lo siguiente al otorgar este galardón: "Por su dilatada trayectoria como protagonista activo del teatro venezolano, su concepción amplia como investigador, constituyéndose en agente de intercambio de experiencias entre nuestro país y el mundo. Humberto Orsini representa y resume en sí lo que fueron las raíces y vertientes fundamentales de la historia del teatro contemporáneo. Creador, director, autor, animador, pedagogo, y absolutamente comprometido con las nuevas generaciones teatrales del país"

Su labor como docente, en este veredicto subrayada, puede equipararse con su trabajo de investigación, aunque, lamentablemente los resultados de la misma no sean tangibles como las evidencias de sus investigaciones, ya que los mismos quedan sometidos a la formación interna de quienes fueron sus alumnos, sin embargo, la medida está en la labor que generaciones recientes vienen desarrollando desde las aulas muchos de estos que estuvieron bajo su tutela. Humberto vislumbró claramente que sin una formación pedagógica y académica, no tendríamos un teatro consistente y transformador, no existiría el teatro como expresión de arte. Comenzó bajo esta premisa su trabajo docente, apoderándose de cada uno de sus alumnos y haciendo un trabajo individual con cada uno de ellos, que los motivaba a investigar nuestro pasado teatral, nuestra dramaturgia, nuestra historia: conocer desde las raíces hasta la vanguardia. Despertar la pasión y el interés para llegar a la formación de actores y directores con una visión integral y orgánica que partía del conocimiento profundo de nuestro teatro, hasta llegar a hermanarse con los grandes momentos y autores de la escena universal. Humberto se convertía en una suerte de mago motivador que inducía a sus alumnos a apasionarse con el hecho teatral. Maestro por vocación, se ganó la admiración de todos ellos

y les sirvió de faro orientador, creyó en la planificación pedagógica y exploró desde las aulas nuevas dinámicas de enseñanza. Sus clases eran realmente magistrales y mezclaban el conocimiento con su experiencia creativa y las anécdotas que nunca faltaban e ilustraban de forma luminosa el tema que sometía a descubrimiento y discusión. No solamente fue loable el trabajo con los estudiantes, sino que participaba activamente en la elaboración de los programas, el pensum de estudios, su revisión permanente para mantenerlos actualizados y la incorporación de nuevos proyectos innovadores, materias electivas y talleres de formación paralela o adicional. El aula fue así una de sus obsesiones y de sus mayores preocupaciones: enseñar, divulgar nuestro teatro, conocer sus protagonistas, valorarlos, dar a conocer nuestra historia, nuestra dramaturgia, nuestras raíces, el pasado de nuestras artes escénicas y terminar construyendo hombres y mujeres capaces de entender y divulgar el verdadero sentido de lo que es el teatro. Lo hizo a dedicación exclusiva y se movió y avanzó enseñando a despertar la verdadera pasión creativa por nuestros escenarios. Fue, en este sentido, una de las escasas memorias vivas que hemos tenido y cuyo vacío resultará difícil de llenar.

Su trabajo como director teatral alcanza más de 150 obras llevadas a escena. Cuantitativamente, pocos registas han llegado a aproximarse a esta cifra, pero importa más el aspecto cualitativo, lo medular, lo sustancial y al hacer una revisión de su trabajo, este resulta sorprendente: particularmente habría que revisar los concernientes a los años sesenta y setenta, pues dictaron pauta y produjeron profundos cambios que obligaron a la reflexión por parte de los creadores más afamados de esa era. Orsini trabajó con nuevas visiones del teatro realista, se sumó a las diferentes estéticas de las vanguardias europeas y las trasladó eficazmente a nuestro contexto. Muchos de sus trabajos produjeron verdadera conmoción e impactaron a un público que pedía una renovación en nuestras artes escénicas. Orsini respondió a cabalidad con esta exigencia cuando se incorpora a los grandes cambios que se produjeron en el campo de la dirección teatral (léase Antoine, Barrault, Craig,



Weiss, Vilar, Strehler y una larga etcétera) los absorbió y los manejó exitosamente como pocos directores en América Latina lo hicieran. Con todo, él mismo confesó reiteradamente que no asumía una metodología única o determinada como correspondía al movimiento teatral que se trocó en una verdadera revolución en las tablas y que crecía con las nuevas propuestas estéticas que aparecían cada momento casi milagrosamente. Confesó que se enamoraba de un texto, lo estudiaba, lo asimilaba y luego de profundas reflexiones lo adecuaba a la línea estética de trabajo que consideraba más pertinente para expresar la propuesta del autor y la suya propia. "No tengo una manera de hacer las cosas, no abandono el realismo e igual lo trabajo como tal cuando sea necesario. Hoy incluso, no tengo una metodología única ni un método único. La manera como trabajo una obra depende de la obra misma, del grupo o conjunto con el cual trabajo y a quien va dirigido el montaje... No me considero stanislavskiano, ni brechtiano ni artaudiano ni meyerholdiano, aunque en un montaje determinado, consciente o inconscientemente aparezcan algunos elementos de contenido o forma que recuerden algunas de las estéticas de la veintena de teóricos más importantes del siglo XX" Es así como aparecen trabajos espectaculares y emblemáticos en esa larga lista de montajes, como lo fueron "El Diario de Ana Frank", de corte realista, pero con un manejo del texto y una dirección actoral impecable, "Soga de Niebla" de Rengifo en 1959 donde la propuesta daba otro salto hacia adelante pues partiendo de un texto realista lo lleva a escena con un apasionante trabajo a base de volúmenes y una iluminación que marcaban los diferentes espacios y atmósferas. Inolvidable también "Lo que Dejó la Tempestad" por su propuesta y el ritmo que le imprimió al texto de César y la escenografía en donde se mezclaban elementos realistas con espacios neutros, "El Zoológico de Cristal", "Bodas de Sangre" y un montaje innovador, de rupturas, como lo fue "Una Libra de Carne" en donde el protagonista era un mimo que si pronunciar una sola palabra, mantenía el peso de la historia y la tensión de la misma, mezclado con un equipo actoral de primera línea y una puesta en escena absolutamente innovadora que terminó siendo uno de sus trabajos mejor logrados. No

podría omitirse, por lo atractivo e innovador un espectáculo que realizó bajo el título de "Bla-bla-bla" basado en textos de Ionesco y uno de su autoría ("La Convención) en una propuesta memorable en la cual el absurdo se exponía de una manera clara y disparatada para asombro del espectador. Capítulo aparte la propuesta de "La Otra Historia de Hamlet" escenificada en el Tercer Festival de Teatro Venezolano (de los cuales fue impulsor y organizador) en 1967, un montaje que sacudió el panorama teatral, donde el trabajo actoral era en colectivo y se fusionaba de manera habilidosa lo corporal con un texto bien articulado y expresado correctamente en medio del avasallante movimiento escénico. Orsini introdujo elementos de danza, lo corporal al ritmo de una música estruendosa que sacudía la escena de manera pocas veces vista. El manejo del cuerpo en paralelo con la palabra, los actores confundiendo con el público mientras desde el escenario se disparaban en diferentes áreas y a ritmo acelerado, imágenes que reforzaban de forma alucinante un espectáculo pocas veces visto en nuestros escenarios. Lo audiovisual aparecía de manera inusual y con una teatralidad que asombró a la crítica y a los espectadores. La planta de movimiento trepidante, el texto utilizado para generar una acción teatral a ritmo agresivo y el original aprovechamiento del espacio escénico, marcaba pautas y rompía con el sopor que copaba a veces nuestros escenarios. Era un complejo espectáculo multimedia lleno de teatralidad donde realmente no había un texto acabado ni pulido, sino más bien una suerte de boceto que generaba una estremecedora acción teatral a partir de la cual se iba hilvanando una historia: por eso se dice, y él mismo lo reconoció, que más que un texto bien articulado, llevó a escena un experimento de lo que se llamó teatro total, similar a las experiencias que hacía Polieri en Francia y otros directores en el resto de Europa. Fue todo absolutamente innovador y se adelantaba de esa manera a las propuestas que luego coparían nuestra escena años más tarde.

Pese a este inconmensurable trabajo y el dominio de las diferentes facetas del mismo y la escuela que creó como director, Orsini no ocupa, injustamente, el sitio que le corresponde en la lista de los

directores venezolanos más importantes y creativos. Tal vez porque no quiso ni supo publicitarse y mucho menos elaborar proyectos de propaganda sobre su obra y su maestría, como hicieron algunos de sus colegas con una obra menos trascendente. Humberto, fiel a su ética, prefirió emplear ese tiempo haciendo nuevos aportes a la educación, la investigación y la divulgación de nuestro teatro y seguir siendo el artista integral y comprometido que no precisó de carteles que le ofertaran en venta o subasta pública. Simplemente, él no era un hombre de pedestales ni aclamaciones.

Capítulo aparte ocupa la faceta de Humberto como dramaturgo. Como pensador hay que destacar que ideológicamente se inscribió en los movimientos de izquierda, se suma al partido comunista y se define como positivista. El contenido de su dramaturgia se ve signado por esta posición y en ella se observa el notable énfasis que pone hacia los planteamientos sociales a través de las mismas, alguna de sus piezas pueden ubicarse dentro del llamado realismo socialista. Escribió dramas, comedias, espectáculos multimedia y el final de esta experiencia, trabajó el sainete, actualizándolo. Algunas de sus obras se acercan a experiencia teatrales absolutamente modernas e innovadoras. “El Conde Luna” constituyó su primera inclusión como escritor, una obra dividida en trece actos de 1940 cuando sólo contaba con trece años. Posteriormente vienen textos como “La Ruta” donde lo innovador consiste en presentar teatro dentro del teatro y que ya asoma las rupturas que hará más adelante en cuanto a estructura y temática, completan la lista títulos como “Precipicio”, “Vidas de Madera”, “Colmenas de Barro” y “Tempestad sobre los Llanos”, todas escritas y llevadas a escena para el Grupo Máscaras en los años 50. Cambiaría el tono de dramas sociales cuando escribe “La Pava número 13”, “La Convención” y “Don Quijote” en versión infantil en 1967, Cerrará su ciclo como dramaturgo con una serie de Sainetes en los que cabe mencionar “El Mal Paso” y “La familia Verruga” verdaderas joya de este género. Sus dramas están ligados a este espacio, respira ese aire a lo venezolano, se acerca y habla del país, están unidos a nuestro espacio, a Venezuela, a sus realidades sociales y políticas y de

manera directa lo refleja. Lamentablemente, su obra no ha sido difundida como corresponde y es poco conocida. La publicación de los sainetes hizo ver a los mismos como lo más importante de su dramaturgia pues con ellos recuperó el sabor de lo venezolano y nos aproxima, como lo hicieran Guinand, Otazo, Leoncio Martínez y tantos otros a nuestra actualidad, conservando ese sabor criollo con sus personajes populares e historias con divertido sabor criollo, sin contar con las malas intenciones, alusiones políticas y el doble sentido que los caracteriza.

Maestro de verbo sencillo, elocuente, figura fundamental en el teatro venezolano del siglo XX y buena parte del presente. Hombre de lucha comprometido con el teatro como expresión social del arte, paladín de las mejores batallas y triunfos alcanzados en cada una de sus disciplinas, generoso y abierto a la palabra, a la lucha por una educación firme y rigurosa de las artes escénicas por lo que despertaba en sus alumnos el interés, el rigor y la pasión por la tablas y los convertía en protagonistas disciplinados del hecho escénico. Se inscribió en el contado ejército de investigadores para luchar por el rescate de nuestra dramaturgia y por mantener viva la historia del teatro venezolano en la memoria de sus protagonistas actuales y en los espectadores del presente, Escogió como proyecto de vida el camino de los sueños más difíciles de realizar y de la utopías, pues su encomiable trabajo en la educación y la investigación es casi intangible al no quedar escrito como sucede con la obra del dramaturgo, no por ello se amilanó ni se extravió por esos vericuetos no materializados, sino que como una suerte de reto, los asumió como un proyecto de vida y su vida se la dedicó entera a ellos, a hacer del hombre de las tablas un ser pensante, riguroso, con el criterio, el compromiso y la responsabilidad que debe asumir el creador, el artista. Para ello, se convirtió en uno de sus mejores ejemplos. Su legado nos ilumina y nos honra. A nosotros nos corresponde defenderlo y continuarlo con la misma honestidad con que él lo construyó. Orsini, el hombre maravilloso, el maestro, el humanista y el de la amable sonrisa, queda inscrito entre los grandes creadores y su eco y relevancia ya se proyectan en la historia de nuestro teatro , al que dedicó existencia.

# Breve y sentido relato: Humberto Orsini, el hombre de Santa Cruz del Orinoco que habita en mi memoria.

Julia Carolina Ojeda  
Jc21ojeda@gmail.com  
Profesora e investigadora. Unearte

"Hoy te busqué  
En la rima que duerme  
Con todas las palabras..."  
Gustavo Cerati.  
Puente

Iniciar este relato me compromete con los recuerdos de mi propia iniciación en el mundo de la docencia teatral en el extinto Instituto Universitario de Teatro al cual tuve la posibilidad de ingresar en el año 1992. Creado por José Antonio Abreu y Carlos Giménez y ubicado entre las esquinas de San Pedro a San Francisquito, calle Oeste 18 Edif. Cantaclaro, Parroquia San Juan en Caracas. Yo venía de estudiar y trabajar en la Fundación Rajatabla como músico y

cantante, mi primera motivación artística y de la mano del M° Juan Carlos Núñez llegué al montaje “Bolívar” con textos de José Antonio Rial, música del maestro y dirigido por Carlos Giménez.

En el momento de aceptar mi participación en este proyecto no sabía el viraje vital que iba a ocurrir en mi vida futura, pasar de ser una cantante en formación a una especie de ser híbrido entre la música y el teatro. Es así como después de muchos ensayos y montajes en contacto con extraordinarios artistas de este grupo a quienes debí orientar en los aspectos musicales y vocales hizo que Pilar Romero, directora del IUDET en ese entonces, me propusiera conformar el cuerpo docente de esa institución.

Al principio me sentí intimidada por la propuesta y no entendía muy bien de qué se trataba pero el día de mi primer encuentro con ella en el instituto, me explicó que quería reforzar la formación de los y las egresadas con una visión integral que incluían el canto como herramienta. Me sentí más tranquila pues esa orientación hacia la enseñanza ya se estaba manifestando gracias a las distintas experiencias que había tenido hasta ese momento con los distintos profesores con los cuales me había formado tanto en el área musical como teatral. Surgían cada vez más preguntas y ensayos de cómo explicar, hacer evidente lo técnico y lo expresivo musical en los espacios de construcción y creación teatral.

Mi primera asignación fue apoyar el montaje de egreso con la obra “La Boda” de Bertold Brecht dirigida por Humberto Orsini. Mi vinculación con Brecht surgió a partir de un taller-montaje que se realizó en la Universidad Católica Andrés Bello de la mano de Domino Delgado, la obra Galileo Galilei: 1633 y apareció un creador que abrió mi pensamiento y percepciones acerca de la música y el teatro: Kurt Veill. Es así como me adentré en la estética, postulados y visión política de Brecht. Con pasión me puse a investigar sobre sus propuestas musicales para las obras del dramaturgo alemán y así, imperceptiblemente primero y luego de forma contundente me fui configurando como un híbrido musical-teatral. Gracias a esto

cuando me encontré con Orsini para el primer ensayo, la relación estaba sellada por este interés común que sigue operando hasta hoy además de unirnos en muchos sueños y proyectos.

Pilar Romero me informó que este “maestro” era de gran importancia a nivel nacional e internacional y con su acostumbrada rapidez pues siempre estaba como electrizada, me dio el libreto y concertó la cita con Humberto “el maestro”. Como vengo de la esfera musical, esta palabra es asociada a los directores de orquesta y reconocidos profesores de técnicas instrumentales y teóricas. El performance asociado al concierto cuando el director entra y todos los músicos se ponen de pie y a un gesto de este se sientan al unísono esperando la señal, estaba firmemente arraigado en mi imaginario y por otra parte la imagen de Carlos Giménez entrando en un ensayo como en trance, me hacían esperar que este director no se alejaría mucho de esta estampa heroica y romántica.

Precisamos encontrarnos en “El Infierno” lugar así descrito por la conseja popular del IUDET que colocaba en cada piso del instituto, un sitio de poder. Así, el primer piso donde estaba la dirección y las oficinas administrativas era “El Cielo”, los salones y las salas “El Purgatorio” y el sótano donde estaba el comedor y las oficinas menos llamativas como la del Departamento de Investigación (¿?) donde la vida bullía incontrolable le llamaron “El Infierno”. A manera de la Divina Comedia de Dante imaginé en su entrada un cartel *“Lasciate ogni speranza voi che entrate”* y así fue como me adentré en mi nueva vida expectante y curiosa.

Llegué puntual esperando encontrar a esa eminencia del teatro venezolano; se me acerca un señor bajito, de edad imposible de precisar vestido con una chaqueta beige, un pantalón de vestir y una camisa a rayas. Me invita a sentarme entre risas, saludos afectuosos y piropos muy a la usanza antigua caraqueña. Recuerdo su risa pícaro y un ligero énfasis en las “s” como de oriental. Era Humberto Orsini. Me habló muy rápido de la obra y de lo que quería que fuera el proceso de ensayos “no quiero clases, ya han tenido

suficientes. Quiero que estés conmigo en los ensayos y que desde esa realidad se resuelvan los problemas; Si los actores y actrices requieren orientación particular, los atiendes aparte". En ese momento quedé fascinada por esta visión del ensayo como laboratorio de creación y no como un espacio de construcción solo estética sino de contenidos que iban más allá de la "puesta en escena".

Fueron días de trabajo muy intensos y la presión del momento hizo que ante muchas situaciones que se presentaron pude percatarme del respeto absoluto de aquel hombre por cada uno de los integrantes del equipo y su rigurosidad ante cualquier circunstancia que no fuera manejada desde el respeto por los estudiantes y su proceso.

A lo largo de esos meses de trabajo terminamos teniendo una relación de cariño y amistad que se fortaleció por el tiempo que dedicaba a hablar conmigo de Brecht, del Berliner Ensemble, de sus incansables viajes en busca de nuevas propuestas y sobre todo de política. Como el teatro debía ser y hacer, de César Rengifo su gran amigo y compañero fundador del Grupo Máscaras, de Gilberto Pinto y Luis Márquez Páez y por sobre todo de su labor política con este grupo que montaba obras en pueblos, escuelas y otros espacios no convencionales que no formaban parte de los teatros establecidos. Se reía mucho y le encantaba contar alguna que otra intimidad o anécdota interesante del grupo, de su paso por infinidad de países de Europa Oriental y de los infinitos proyectos que soñaba y realizaba.

No recuerdo mucho de los resultados de ese montaje en especial y lo dejaré como tarea pendiente para uno de los coloquios biográficos que realizaré a los fines de este trabajo, en torno a la vida y obra de este querido y admirado amigo. Es a partir de ese encuentro que permitió conocer ese volcán de pasión teatral, social y cultural, siempre a punto de hacer erupción para enunciar, denunciar, señalar y aportar para el fortalecimiento del sector teatral del país que la relación se hizo frecuente y cercana.



Su afirmación “Yo nací en Santa Cruz del Orinoco en 1926 y solo estudié hasta tercer grado” sentencia humilde pero orgullosa de su proceso de formación voluntaria, señala su impulso autodidacta como hombre multifacético y ser teatral. Se mostraba como docente inquieto por las formas y los contenidos de la enseñanza teatral. Eran recurrentes sus críticas y propuestas en torno a lo que consideraba importante al “enseñar teatro” y sus diferencias en torno a las escuelas enfocadas solo en el saber técnico y no ahondar en la dinámica formativa y la función de los hacedores de teatro en la sociedad.

Sus ideas eran escuchadas con atención por las autoridades pero no siempre fueron puestas en práctica de lo cual conversábamos en los pasillos y el aula X, el conocido y sencillo restaurant “La Flor de Portugal” lugar de encuentro donde servían almuerzos económicos a mediodía y cervezas frías por la tarde. Estudiantes y docentes nos juntábamos en disertaciones sobre lo teatral, los amores y despechos, los sueños y realidades en una suerte de Torre de Babel criolla muy al estilo venezolano. En la mesa de Humberto siempre había espacio para la pregunta, sus respuestas eran largas, reflexivas y con mucho humor. La historia teatral, los montajes y la dirección, la música y todas las artes en la escena teatral regadas con sus anécdotas en su recorrido por el mundo, eran la temática obligada de esos encuentros tan estimulantes.

En un video realizado por la Fundación Casa del Artista en el marco del Registro Nacional Voz de los Creadores, Orsini relata su primer contacto con el teatro:

“Tenía trece años en 1941 creo que fue... En Ciudad Bolívar había una cosa muy importante era que hacían teatro en las calles en aquella época en lo que llamaban “dramas”... Tú los veías en Carnaval debajo de un balcón y representaban estos dramas de capa y espadas...a lo mejor tomaban los temas de alguna de las obras que vieron; no memorizaban ni nada, ellos inventaban los textos, se repartían los papeles y empezaban a actuar allí. Eso me apasionó y entonces decidí escribir una obra de teatro para ellos pues... Y escribí una obra que se llamaba “El Conde de Luna” una obra en trece actos, eran ciento cincuenta páginas (se ríe)... Yo le mostré el texto al equipo de

gente que hacía eso... ¿Cómo nos vamos a aprender esto? Total que perdí esa obra, se la di a un profesor para que la leyera. El tema era la familia de los Borbones en España, los reyes de España... Yo llegué a la conclusión que es posible que yo hay oído por radio "El Trovador" porque después relacioné un poco con lo que pasa en "El Trovador". "

Es interesante destacar que este documento audiovisual dedicado a dar a conocer a los creadores venezolanos se hace posible a través de la gestión de una egresada y exalumna de esa primera generación de graduandos, Lisett Torres Olmos, quien liderizó este proyecto como presidenta de la Fundación Casa del Artista. En el mismo se reconoce especialmente a los galardonados con el Premio Nacional de Cultura, reconocimiento otorgado a Orsini por su intensa labor en la vida teatral venezolana en el año 1996.

Resalta en éste, que construyo de forma autodidacta un aparato de radio, un telégrafo, fue trece años de pulpero, escritor de cuentos (Caura) despachador de barcos de la explotación de la sarrapia elemento para la fabricación de perfumes, que lo puso en contacto con la explotación de los recolectores esta semilla. Al mencionar estos eventos su voz se transforma de alegre y pícara hacia un tono más serio y severo al narrar como la desigualdad se reproducía como a través de la prostitución, el juego y el alcohol se reproducían los espacios de dominación. Al recordar esos momentos su convicción se revela transformada en acción concreta cuando de inmediato replica "voy a hacer un relato más extenso sobre esto". ¿Una novela quizá?

Cuenta Orsini que en el año 1947 ocurre un episodio que cambiaría el rumbo y horizontes en su vida. En un encuentro con Jesús Gómez Obregón, actor mexicano que estaba de visita en Venezuela, el M<sup>o</sup> Luis Beltrán Prieto Figueroa, Ministro de Educación, le propuso la creación de un espacio para la formación teatral. Este artista estudiaba aún en la Escuela de Arte Dramático y dirigida por Seki Sano, director y docente japonés, comunista formado en Moscú

con Stanislavski y con Meyerhold. Es entonces cuando inicia esta escuela donde se aplicaba el método de Stanislavski en la formación de los actores e incluía dentro de su plan de estudios cursos de maquillaje, escenografía, historia del teatro, historia del arte, literatura, francés entre otras. (Centro de Documentación Virtual del Teatro Venezolano, 2017)

Es así en 1950, Humberto quien trabajaba en la Creole Petroleum Corporation, decidió entrar al Curso de Capacitación Teatral del Ministerio de Educación. Humberto la describe como un centro de ideas avanzadas donde descubrió junto a sus compañeros y compañeras la responsabilidad social del teatro de la mano de sus profesores en especial de Obregón a quien describe como hombre culto y dedicado quien potenció la pasión teatral a través del estudio. (Fundación Casa del Artista, 2012)

Allí se comprende a sí mismo y se dedica con todo su empeño. Después de tres años esta escuela cerró pues se decía que los responsables eran "comunistas" (lo cual era cierto) y muchos de sus estudiantes iniciaron su vida teatral formando agrupaciones teatrales. (Fundación Casa del Artista, 2012)

A partir de ese momento que los estudiantes de esta institución se dedican a crear agrupaciones y nace 1953 el Grupo Teatral Máscaras fundada de la mano de César Rengifo, "el padre de todos nosotros" según Orsini. Daniel Izquierdo, María García, Alejandro Tovar, Malú del Carmen entre otros conformaron este grupo popular, que duró diez años y dedicaba sus esfuerzos en montar obras venezolanas, fundamentalmente obras en colegios, liceos, universidades, sanatorios, hospitales, cuarteles, cárceles, manicomios sin dejar de presentarse en espacios como el Teatro, Nacional, Municipal entre otros. En este espacio se gestó una camada de directores, dramaturgos, actores y promotores teatrales quienes se comprometieron "políticamente" con su entorno social. (Centro de Documentación Virtual del Teatro Venezolano, 2017)

Es interesante precisar que la sede de este grupo, ubicada en el centro de Caracas fue un espacio que perteneció a la Asociación Cultural Femenina, grupo revolucionario de antes del gobierno de Pérez Jiménez y con la llegada de este al poder tuvieron que “enconcharse” y cedieron el local para el funcionamiento del grupo.

Cuenta Orsini que en 1955 pasa a ser director del grupo pues Rengifo se fué a realizar el mural *Amalivaca* en el Centro Simón Bolívar. Allí dirigió sus primeras obras y describe ese momento como “una experiencia popular, democrática muy avanzada” pues si bien era cierto el fungió como responsable, había un grupo directivo rotativo de tres personas quienes a partir de esta experiencia de dirección cooperativa produjeron un teatro revolucionario.

Tuve el privilegio de hablar con Humberto de todo esto sin la prosopeya que a veces acompaña los reconocimientos y los premios. Me encanta recordarlo sencillo, alegre, enérgico y amable. Siempre con el tiempo necesario para la consulta, el cuento sabroso y la reflexión.

Toda esa vorágine de pensamiento siempre atento a lo que ocurría en las clases en el Instituto Universitario de Teatro, la Escuela César Rengifo y muchos otros espacios de formación teatral afirmaban su pasión por la formación de actores, actrices, directoras y directores. Recorría los espacios de enseñanza con la mirada crítica sobre el trabajo que hacíamos e intercalaba propuestas en las que señalaba no solo la orientación marcada hacia lo técnico-estético sino también por el mensaje. Solía comentar que a la escuela de Obregón le había faltado la formación crítica de los actores y actrices.

Una de las materias que impartía era Historia del Teatro y yo me metía en sus clases para enterarme de cosas que seguramente había mencionado en nuestras conversaciones. Era como ver a un abuelo contando una historia a sus nietos. Colocaba acentos especiales, se reía, daba su opinión. Cuando terminaba la clase yo tenía mil preguntas más y eso le encantaba. De alguna forma fui

su alumna no declarada y lo valoro como parte de mi despertar a nuevas formas de entender el arte teatral.

Hablábamos mucho y sobre todo nos reíamos. En ese ambiente jocoso sabía entretejer la reflexión necesaria para cambiar lo que fuera necesario a fin de lograr un “teatrero” consciente y crítico. Los largos diálogos me permitieron conocerlo y quererlo.

Recuerdo una tarde donde me trajo de regalo la partitura de la obra *Historia de un Soldado* de Igor Stravinski no sé si con la idea de hacer un espectáculo. Creo que su faceta de director siempre estaba viva y sus circunstancias de vida lo fueron conduciendo a la docencia y la investigación teatral como una forma de aportar a la configuración de “ser teatral” al que siempre apuntaba.

En así como Eduardo Gil, entonces director del IUDET le encomendó la creación del Centro de Documentación de Teatro. Parecía un muchacho con juguete nuevo. Para acompañarlo en esta tarea convocó a estudiantes, poniendo de manifiesto una vez más su posición como maestro generoso al incluir a jóvenes curiosas que acompañaron su sueño. Seguramente hubiera podido llamar a cualquiera de los interesados en el tema pero apostó otra vez por la juventud. Es así como las entonces estudiantes Mailing Peña e Carolina Zambrano hoy productora del Teatro Teresa Carreño, comenzaron a formar parte de su equipo de trabajo.

Yo solía decir que era el profesor más joven del IUDET pues su energía y compromiso con la tarea era incesante. Si le planteabas algo inmediatamente se involucraba y comenzaba a dar ideas, reflexiones y propuestas.

Recuerdo una tarde cuando reunidos en la oficina de coordinaciones de la planta baja del Edificio Cantaclaro; un lugar donde entraba y salía gente todo el tiempo pero los personajes fijos eran Lina Olmos, Rafael Sequera, Consuelo Trum, Diana Peñalver, Luis Domingo González y yo pues asumíamos responsabilidades

asignadas o no para impulsar nuevas experiencias formativas para los y las estudiantes.

Es así como llegamos al diseño y puesta en marcha del Ciclo de Muestras "Creación y Formación en proceso" una propuesta motorizada por mi cuando estuve a cargo de la coordinación de actuación. Estábamos conversando y proponiendo con el especial tono de urgencia que usábamos para todo cuanto nos apasionaba. Humberto escuchó la algarabía y de inmediato se sumó a la conversación con el mismo tono y terminamos creando y haciendo este ciclo que nos permitió mirarnos desde las propuestas creativas de final de semestre de docentes y estudiantes. Siempre acompañó esta iniciativa participando en los foros después de cada muestra, dando ideas para los programas de mano y la participación estudiantil.

Inicia el proceso de creación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes y José Gabriel Núñez, nuevo director de instituto nos plantea la necesidad de hacer mesas de trabajo para el diseño del pensum de teatro. Siempre deseamos ser una universidad pues sentíamos de forma intuitiva que ser un instituto universitario que otorgaba título de licenciatura era un contrasentido legal y organizativo. Recuerdo que Pilar orientaba a las recepcionistas a responder las llamadas diciendo "Universidad del Teatro, Buenos días..."

Hasta la desaparición del IUDET, estuvimos en mesas de trabajo repensando materias, organigramas y todo lo inherente a la nueva etapa que se iniciaba. No todo lo pensado fue incluido en la malla curricular y esto generó algunas fricciones entre las autoridades de la nueva universidad y docentes que habíamos participado en este proceso. Humberto se acercó con su sencillez de siempre a la nueva rectora Enma Elinor Cessin y se inició un acercamiento que derivó después en la realización mesas técnicas disciplinares y transdisciplinares que arrojó el cambio de pensum de 2010 al 2013.

La presencia de Humberto en la vida teatral del IUDET y la Unearte ha sido indiscutible, siempre proponiendo y rescatando cosas que eran importantes y que no se podían quedar en el tintero.

Un ejemplo de ello es la revista de divulgación teatral *Theatron* nacida en el instituto, de periodicidad semestral que logró mantenerse como publicación estable de la Unearte hasta fecha reciente. Esperemos que podamos conservarla pues es un espacio de investigación que ha brindado a las y los teatrístas información, espacios de reflexión e intercambio de saberes.

Recuerda Carlota Martínez, dramaturga, docente-investigadora y primera decana de teatro, miembro del primer consejo directivo de la Unearte "que es invaluable la labor que llevó adelante (Orsini) junto a José Gabriel Núñez para que la Revista *Theatron* pudiera continuar su publicación a pesar de las dificultades". Esta iniciativa reseñaba, presentaba investigaciones y reflexiones de los más diversos autores y temas y reconocía a los jóvenes investigadores. Conocí al compañero Carlos Herrera en Fundarte en la década del 90 en la gestión de Aristóbulo Istúriz como alcalde de la ciudad de Caracas y como gente de teatro pero es a partir de sus reflexiones en la revista cuando noté su preocupación por el país teatral.

Ya en Unearte pude acompañar otro de sus proyectos como fue la Cátedra Libre "Aquiles Nazoa". Para la inauguración nos invitó a docentes y estudiantes a hacer lectura de textos de este artista venezolano. Fue una ocasión divertida compartida con Carlota Martínez, Alexander Rivera, Luis Domingo González, Nair Borges entre otros. Es imposible olvidar la participación del maravilloso actor Alfredo Sandoval quien por esa época estaba dando clase de actuación en la universidad. Humberto refirió anécdotas e historias de su amigo Aquiles quien entre otros actos de amistad dedicó la elegía en un acto Byron a Missolonghi a su hermano Oswaldo, talentoso actor y director quien dejó todo y se incorporó a la guerrilla de los años sesenta donde murió. (Torres, 1998)

Como se aprecia en este relato, la vida de Humberto Orsini es fundamental a la hora de mirar la historia teatral contemporánea de Venezuela no solo por sus logros en el tiempo, sino por la fuerza con la que aún hasta hace poco seguía promoviendo ideas revolucionarias para atender el llamado a la transformación social que defendía con pasión y coraje en todos los espacios sociales e institucionales en los que se ha prodigado de forma generosa.

Puedo destacar una dimensión profundamente humana en la relación que se produjo con Humberto Orsini como mi maestro orientador. El recibimiento a mi como novedad, con la alegría que supone un nacimiento, integrada a un mundo docente y de creación teatral donde siempre contaba con el baquiano, conocedor de los caminos formales y también las veredas sinuosas donde esperaban las preguntas.

Dice Valera Villegas

La acción educativa es acogida en tanto y en cuanto sea respuesta a la voz del otro, y responsabilidad para con él. Ese otro, en su singularidad humana irrepetible, exilia al educador –padre, madre, maestro– en un lugar de alteridad asimétrica, al ser exigencia de responsabilidad. Y así queda establecida una relación de hospitalidad con él, relación desinteresada, gratuita, de donación y acogida. En este sentido la educación es un hacerse cargo del otro y cuidar de él, en y desde el momento cuando se presta atención a su biografía y a su pasado, cuando surge la inquietud al formular la pregunta ¿quién eres tú? (Valera, 2003)

Todavía resuena esa pregunta en mí cuando enfrento un trabajo teatral o me planteo una interrogante en torno a lo hecho y por hacer. Surgen los momentos compartidos y la actitud generosa y de fiesta con la que Humberto nos recibía a todos sin distinciones para ayudarnos en la indagación y apoyar los logros de docentes y estudiantes alentándonos a continuar la búsqueda.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mientras estaba realizando este trabajo recibí la noticia de la muerte de Humberto Orsini y este hecho dio aún más sentido a esta travesía en la cual estoy definiendo asuntos que van más allá de lo que inicialmente me había planteado. Estaba en medio de la Escuela Descolonial realizada en la Unearte y sentí que me hubiera encantado una conversación con él sobre el giro descolonial. Quien sabe que cosas se habrían planteado...



Este espacio personal e íntimo inicia un camino de la vida y obra de este amigo, compañero de mi vida teatral con el que he compartido momentos muy especiales que han reforzado mi compromiso de hacer teatro para la gente y no para los críticos ni la empresa teatral sino como forma de evidenciar realidades y a partir de ellas, presentar una mirada crítica de la sociedad que me ha tocado vivir como pasajera en tránsito hacia mundos desconocidos.



# Breve semblanza de Humberto Orsini

a poco tiempo de su partida\*

Carlota Martínez B.  
Profesora, investigadora y dramaturga. Unearte  
carlotainvest@yahoo.com

Son sólo notas sueltas ¿Y que es acaso la memoria? Fragmentos. Intentaré pues, reconstruir lo vivido. Será como el que recoge los pasos, a eso se refiere la creencia popular para ilustrar ese tránsito que realiza el alma antes de partir definitivamente de esta vida en un afán por vivir nuevamente lo vivido. Haré un ejercicio para el re-encuentro con este personaje llamado Humberto Orsini. A pesar de sus detractores ¿Quién no los tiene? Imposible quitarle lo bailado. Que a mi modo de ver es bastante. Recogeré pues los pasos, intentaré reconstruirlo desde la vivencia. Iré nuevamente a su encuentro como tantas veces por los pasillos de la universidad donde compartimos tantos momentos juntos.

Humberto estaba en todas partes, se diría que ha tenido la capacidad de poblar múltiples espacios. Mis primeros recuerdos de este ser multifacético se remontan al *Centro venezolano del Instituto internacional de teatro* (ITI). Eran los años 80. La sede de este importante centro, para ese momento, se encontraba en Chacaíto. Para ser más precisos en el Centro Comercial Libertador vecino a *Frisco*, una famosa tienda de delicatesses, realmente inolvidable, que ofrecía a su clientela una variedad de productos de la charcutería y pastelería alemana. Un poco más allá en un espacio a dos niveles con piso de madera y lleno de libros e invalorable documentos de

teatro, encontrabas a Orsini quien se desplazaba entre ellos como pez en el agua. Nelly garzón era la Secretaria general del Centro y Humberto el Vicepresidente para América Latina. Más abajo, en el segundo nivel había un espacio que fungía de teatrino donde yo llegué a impartir tempranos talleres de dramaturgia entre alumnos del Laboratorio teatral Ana Julia Rojas bajo la dirección de Horacio Peterson. Desde el ITI y como parte del equipo que allí trabajaba, Humberto impulsó interesantes proyectos. Entre ellos cabe recordar en 1987 un boletín que lleva por título *La docencia teatral hoy, reflexiones para una reflexión* donde algunas figuras de renombre internacional plasmaron sus interesantes ideas en torno al tema y que estimo necesario tenerlas presente cuando se hable de educación teatral para nuestro país. Humberto desarrolló posteriormente sus ideas sobre este tema que siempre lo apasionó y del que hablamos en variadas oportunidades. También, por otra parte, a la docente e investigadora Carmen Mannarino, hoy ya desaparecida, le propone la realización de un libro sobre la historia de la dramaturgia venezolana del siglo XX que se lleva a cabo con la participación de Alba Lía Barrios y Enrique Izaguirre, este último desaparecido también. El libro representa un excelente aporte a los estudios del texto teatral en nuestro país. Y es el resultado de un esfuerzo inconmensurable, si tomamos en cuenta lógicamente, las dificultades que enfrentan los investigadores en nuestro medio. Pero, es que Humberto fue un hombre de grandes retos. Creo que siempre lo movió la pasión por el teatro. No puede ser de otra manera, lo imagino tal y como me lo relató en alguna oportunidad, transitando contra viento y marea desde Santa Cruz del Orinoco al sur del estado Anzoátegui donde nace hasta Caracas en un periplo de al menos veinte años donde comienza a estudiar en el Curso de capacitación teatral bajo la conducción de Jesús Gómez Obregón por allá en los inicios de los años 50 del siglo pasado. Pero primero fue pulpero, y también empleado de las petroleras, y aprendiz del idioma inglés y siempre, siempre actor y escritor de alguna obra temprana que nunca se pudo representar por lo extensa, en los actos culturales que alimentaron tempranamente en su lugar de origen y al amparo de sus afectos y su afición por el arte de la representación.

Cuando decía que Humberto pobló numerosos espacios, no es meramente una figura retórica. Me lo vuelvo a encontrar en la Escuela César Rengifo, allí en la esquina del Cuño. Yo escuchaba por los pasillos Orsini, Orsini, el profesor Orsini. Junto a otro profesor y hombre de teatro de gran ascendencia entre nosotros, su amigo y compañero Orlando Rodríguez formaba parte de la planta profesoral de la escuela. Pero, no meramente por su actividad en aula sino por su activa participación en la elaboración de los programas que luego pasaron a formar parte de los pensa del recién creado IUDET en los tempranos noventa. Tomaba parte de variadas iniciativas, asistía a las reuniones de curso, y nunca faltaba a las fiestas donde compartí con él desde bailes hasta el consumo de bebidas espirituosas y riquísimos manjares en las de fin de curso o en las navidades (risas). Humberto fue siempre un hombre muy simpático, muy dispuesto y con una risa muy particular que nunca abandonaba. Y estaba siempre allí presente.

Y así lo fui conociendo, ya en el IUDET representaba como una especie de memoria viviente. Era consultado por los estudiantes para las tesis de grado, por los profesores cuando se trataba de llevar a adelante algunos eventos, y por la directiva quien también encontraba en él un punto de referencia. De tal manera que es invalorable la labor que llevo adelante junto a José Gabriel Núñez para que la Revista Theatron pudiera continuar su publicación a pesar de las dificultades. Cuando le tocó a Eduardo Gil desempeñarse como director del IUDET creo que hizo un acto de justicia encomendar a Orsini la creación del Centro de documentación de teatro ¿Quién mejor que él que tenía una mirada extensa del teatro venezolano del siglo XX y la inquietud por los cambios que venía trayéndonos el siglo XXI que recién comenzaba? Orsini a pesar de sus innumerables viajes por el extranjero donde desde el año 58 se dispone a completar su formación teatral como director a través del contacto con grandes directores en Londres, París, Milán, Alemania o Moscú. Me refiero a directores de la talla de Vilar, Jean-Louis Barrault o Giorgio Strehler nunca perdió la perspectiva: su interés por el teatro venezolano. Y si bien como director montó numerosos autores de otras latitudes, siempre montó autores venezolanos.

Creo que si algo puede caracterizar a Humberto Orsini es su arraigo a nuestra tierra. Un arraigo que se perdió mucho en el venezolano víctima de los embates de la cultura del petróleo en nuestro país. Y eso lo puedes ver en muchos directores nuestros que permanentemente dan la espalda a la dramaturgia nacional y prefieren montar en su mayoría autores extranjeros. Humberto de alguna manera continuó siempre siendo el muchacho nacido en Santa Cruz del Orinoco, que participaba en actos culturales y que tenía una madre que le gustaba la opera y tenía una particular sensibilidad hacia las artes. Pero, que se hace internacional y logra luego un equilibrio entre el afuera y el adentro. Entre lo nacional y lo internacional. Creo que esto es propio de espíritus abiertos, plurales y receptivos. Porque aunque Humberto al igual que César Rengifo al que siempre consideró su maestro y amigo tenían una posición ideológica marxista, de izquierda, no puede considerarse un individuo radical o fundamentalista. De allí que muchas de sus obras continúan ahondando el sainete, un género muy venezolano y de gran influencia en otros países como Chile o Argentina con una dramaturgia nacional bastante desarrollada y que no corta con el género sino que lo desarrollan al amparo de nuevas influencias y nuevas realidades. Un aporte muy interesante que creo que hay que resaltar en su caso es el apoyo que dio Orsini al excelente estudio preliminar y selección de un grupo de sainetes venezolanos realizado por la profesora Alba Lía Barrios para una publicación de la editorial El perro y la rana y la Universidad experimental de las Artes en el año 2009.

Desde aquellos días en que le conocí en la década del ochenta hasta hoy, tuve la oportunidad de compartir en variadas ocasiones con Humberto. Pero, hubo una experiencia que creo que lo describe a cabalidad: eran los días en que Eduardo Gil le había encomendado en el IUDET el Centro de documentación para el rescate de la memoria del teatro venezolano. Pero, el maestro había comenzado a presentar una marcada deficiencia cardíaca que ponía en peligro su vida. Caminaba con dificultad. Subir las escaleras del instituto era una ardua tarea incapaz de realizar con mediana facilidad. Nos

preguntábamos con pesar si no habría llegado la hora de hacer mutis a Humberto y dejarnos así, definitivamente esta vez, en un viaje sin retorno. El diagnóstico médico fue definitivo. Debía someterse a una operación de corazón abierto. Y el problema era su edad para una intervención tan delicada. Pero, más allá de cualquier pronóstico decidió apostar y ganarle la partida a la muerte. Fui al Hospital Universitario y doné sangre para él. Y ganó, y ha sobrevivido quince años más. Y regresó a su centro de documentación más vital que nunca, y siguió haciendo discursos, preparando ciclos de lecturas de obras venezolanas en El CELARG, y participando en eventos sobre César Rengifo, y recibiendo reconocimientos y moviéndose en el metro y por las calles de Caracas como un muchacho. Y algo lo movió siempre: su espíritu jovial y emprendedor con el que siempre dio forma a sus sueños y aspiraciones de ver crecer al teatro venezolano.

\*Notas para un trabajo de grado de la profesora y amiga  
Julia Carolina Ojeda





Separata



# La primera temporada en 1784 y otras noticias inéditas del Coliseo de Caracas

Oscar Acosta  
Profesor e investigador  
os5555@hotmail.com

Aún resta mucho por descubrir del pasado teatral venezolano, en el cual el Coliseo de Caracas cumplió un papel estelar. Entre sus paredes, la escena alcanzó su mayoría de edad y el público entrevistó, mientras escuchaba los versos de importantes dramaturgos castellanos, que una patria era posible. *La historia es émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*, dijo Miguel de Cervantes. Debemos seguir mirando atrás, rebuscando en los tiempos ignorados, reencontrándonos con una memoria que hemos descuidado. No se trata de alimentar una curiosidad que a muchos pudiera parecer inútil, sino de encontrar la génesis de nuestra identidad actual, confrontando los quehaceres presentes con lo que alguna vez fuimos y, en la síntesis, dar nuevos saltos en el futuro.

Los párrafos a continuación son producto de una larga indagatoria durante años en repositorios digitales extranjeros en línea, el Archivo Histórico Municipal de Caracas y la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, interrumpida varias veces por mi labor como director y

docente teatral, como también por las limitaciones metodológicas propias, por cuanto no soy un investigador de oficio con la pericia que proveen las academias. He procurado no obstante, todo el rigor comprobatorio posible con el fin de llenar vacíos, aclarar dudas y corregir equívocos que se siguen repitiendo en los centros de enseñanza teatral, como resultado del incipiente estudio que hasta ahora ha tenido la historia escénica nacional.

El tema, como toda pesquisa histórica, dista mucho de estar concluido, por lo que sigue siendo una invitación a recorrer el pasado, en la tarea de develar lo que el manto del olvido y el tiempo siguen ocultando sobre nuestros más remotos escenarios.

## Antecedentes

Los primeros registros documentales que se conservan en nuestro país relacionados con las dramatizaciones, nos indican que se realizaban eventualmente para celebrar a la autoridad monárquica o por algunas efemérides religiosas. Así, las actas conservadas con data de 1595<sup>1</sup> y 1600<sup>2</sup> que reposan en el Archivo Histórico Municipal de Caracas, nos remiten a actividades escénicas relativas a las festividades del Corpus (siguiente jueves al octavo domingo después del Domingo de Resurrección) y el día de Santiago apóstol, patrono de la ciudad (25 de julio). Posiblemente, no fueron estas las primeras ocasiones que se realizaron escenificaciones en lo que hoy es el territorio venezolano<sup>3</sup>, dado que en España se desarrollaba el llamado Siglo de Oro (1492-1681), período de gran esplendor intelectual y artístico, durante el cual el teatro constituyó una actividad de gran arraigo, a la cual asistían todas las clases sociales y que, sin duda, tuvo a los conquistadores como público. Sumado a lo anterior, por su intrínseca potencia visual y capacidad de

1 Actas del Cabildo de Caracas. 1573-1600, tomo I, Caracas, Editorial Elite, Acta del 12 de mayo y del 21 de agosto, pp. 413, 414 y 418 respectivamente.

2 Actas del Cabildo de Caracas. 1600-1605, tomo II, Caracas, Editorial Elite, Acta del 28 de junio, p. 17

3 Nos referimos al teatro venido de Europa, puesto que hay prueba fehaciente de que los pueblos indígenas también lo practicaban, como lo demuestra un estudio inédito del historiador Carlos Edsel, con base en la "Relación de Nuestra Señora de Caraballeda y Santiago de León", informe que el conquistador Juan de Pimentel, Gobernador de la recién creada provincia, envió al rey Felipe II, en 1580

empatía, el arte de las tablas se erigió como una eficaz arma de la colonización. Junto a las misas y procesiones, el teatro funcionó como una encantadora y auténtica vanguardia ideológica, acompañante de la religión y la espada, para erradicar a las culturas originarias. Con la espada doblegaron la resistencia militar; con las misas y el teatro, rindieron las trincheras de la conciencia y los valores indígenas ancestrales.

Importante es hacer notar que en la primera etapa, correspondiente a la introducción y asentamiento de la tradición cultural europea, todavía no se practicaba el teatro como un entretenimiento autónomo, sino que era un agregado espectacular que le daba mayor variedad y atractivo a las celebraciones del calendario religioso o a los actos emergentes de relevante significación política. No obstante, estas festividades iniciales fueron un punto de partida fundamental para el ingente desarrollo escénico posterior, como lo indica Hugo Hernán Ramírez en un notable estudio sobre el hecho teatral durante la conquista de México:

“... La fiesta de Corpus está asociada a música, máscara, bailes, disfraces, juegos señoriales, corridas de toros, etc. Si bien en estricto sentido, ninguna de esas actividades es teatral, todas muestran la preocupación de la administración de la ciudad por la organización de fiestas y espectáculos paralelos a las ceremonias religiosas e incluso suponen la difusa formación de un público interesado en eventos que fusionan liturgia, fiesta y representación. (...) se dispone de abundantes datos sobre procesiones, desfiles, banquetes, bufones, músicos, juegos señoriales, poetas, arquitectos, disfraces, arquitectura efímera y una amplia gama de espectáculos públicos que (...) se constituyeron en el punto de apoyo para el posterior desarrollo de la actividad teatral...”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Hugo Hernán Ramírez. *Fiesta, espectáculo y teatralidad de los conquistadores en México*. Bonilla Artigas Editores, México, 2009. pag. 37.

A las intervenciones teatrales, ejecutadas frente al portal de las iglesias y/o en la plaza principal, debemos sumarle los teatrillos que armaban las familias notables de la naciente oligarquía colonial que, imitando con modestia los recursos escénicos de la tradición europea, acondicionaban los patios de las casonas coloniales para representar obras traídas de la metrópoli. El teatro era una manifestación cultural que reafirmaba los valores y la hegemonía cultural de la clase dominante. A decir de Enrique Bernardo Núñez,

“El entusiasmo por el teatro se extendía, y teatricos de carácter privado levantados en los corrales de algunas casas, con el objeto de conmemorar acontecimientos de familia, contribuían a desarrollar el espíritu público. Estos primeros templos de Talía, improvisados ya en la plaza, ya en dilatados corrales de la primera Caracas, no carecían de mérito original, pues que los actores eran los principales conquistadores, con sus esposas e hijos; centro de sociabilidad que contribuyó en alto grado al entronamiento de la familia y al desarrollo de la población.”<sup>5</sup>

Es de suponer que esas primeras dramatizaciones, consistían en montajes con argumento elemental y apoyaturas escénicas mínimas (vestuario sencillo, escasa utilería, escenografía de pequeños telones, etc.), puesto que sus ejercitantes no estaban formados ni se dedicaban a tal profesión, sino que eran pobladores aficionados en el afán de reafirmar el gusto de una incipiente aristocracia y, en el caso de los conquistadores ya convertidos en terratenientes, preservar las costumbres y tradiciones heredadas de su tierra natal. Aunque queda la incógnita de la fuente de donde extrajo el dato, como indicio de lo anterior tenemos la información de Guillermo Meneses, Cronista de la Ciudad de Caracas (1965-78), cuando refiriéndose a Garci González de Silva -primer “amo del valle” y quien selló la conquista de la zona central venezolana- afirmó: “Se

<sup>5</sup> Enrique Bernardo Núñez, “El Teatro del Coliseo” Crónica de Caracas. Caracas No. 19, agosto-diciembre de 1954. p. 576 .

tiene por cierto que era amigo de poesías, danzas y comedietas y las representaba en la Plaza Mayor.”<sup>6</sup>

Una vez sojuzgada la resistencia indígena y radicados los principales asentamientos urbanos, las manifestaciones escénicas se constituyeron para la administración gubernamental colonial en materia de primer orden en las fiestas y ceremoniales públicos, muy especialmente en los efectuados para enaltecer la autoridad monárquica. Ya entrado el siglo XVII, calcando las costumbres ceremoniales de la península, se construyeron tabladros a expensas del erario, lo que supuso una inversión, preparación y supervisión oficial de mucho mayor rigor que el contrato ordenado por el ayuntamiento a Melchor Machado en 1595. Hay testimonio documental de representaciones con gran aparataje y tramoya, durante el transcurso del siglo XVIII en ciudades como Caracas, Barinas, Barquisimeto, El Tocuyo, San Felipe, San Sebastián de los Reyes, Carora y Coro. Las obras montadas eran las propias del repertorio del Siglo de Oro, que requerían de una puesta en escena de regular complejidad en la composición escenográfica y el acompañamiento musical infaltable, característicos de la escena ibérica<sup>7</sup>.

Aunque el teatro colonial, lejos de ser una actividad regular y permanente, mantuvo la intermitencia de los acontecimientos políticos de principal relevancia y/o la ocasional periodicidad de las celebraciones del santoral, se fue forjando a lo largo de dos siglos una cultivada e importante tradición que lo colocó en un

---

6 Guillermo Meneses. *Libro de Caracas*. Dossier Garci-González de Silva. Editorial Fundarte, 1995. p. 18. A la aseveración de Meneses sobre la afición del conquistador, debemos agregarle como respaldo el que González de Silva fue uno de los cabildantes que, el 8 de mayo de 1575, ordenaron se hiciera “algún regocijo de alguna danza y comedia” para el día de Corpus Christi, mismos que ordenan, en la sesión del 21 de agosto, el pago al artista Melchor Machado por el cumplimiento de la tarea, como consta en las actas del Cabildo anteriormente citadas. Muy pertinente es señalar la acendrada tradición en toda España de la conmemoración del Corpus, tema sobre el cual hay abundante literatura. Para muestra tenemos *Recopilación en metro / del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz* (Sevilla, 1554), un compendio de la producción dramática de este autor y actor, párroco de Talavera la Real (Extremadura), que incluye doce piezas para la Navidad, doce para representar en el Corpus, dos sobre santos y cuatro de otras temáticas, todas muy influenciadas por la tradición farsesca medieval. Aunque muy niño cuando murió el cura teatrero Sánchez, es irresistible la tentación de imaginar a González de Silva, también extremeño y nativo de Mérida (a escasos 40 kilómetros de Talavera la Real), como uno de los espectadores de sus obras.

7 Ver *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Leonardo Azparren Jiménez. Caracas, Monte Avila Editores, 1996, p. 333. Texto imprescindible con recopilación documental para abordar el teatro colonial en Venezuela. En algunos casos, el teatro formó parte de fastuosas fiestas, como la efectuada a propósito de la Aclamación y Jura de Fernando VI, en 1747. Como ejemplo de los señalado, notamos que en San Felipe, fueron montadas las siguientes piezas: *Los amantes de Teruel* de Juan de Montalbán; *Primero es la honra que el gusto e Industrias contra finezas* de Agustín de Moreto; *Afectos de odio y de amor, El postrer duelo de España y La viña del señor* de Pedro Calderón de la Barca; *Amparar al enemigo* de Antonio Solís; Quien es quien premia al amor de Francisco de Bances Candamo y; *La bandolera de Italia* de autor anónimo. p. 75

lugar predominante en las fiestas públicas, haciendo posible que los espectadores se familiarizaran con los autores castellanos en boga, a la vez que se establecía una afición que demandó el salto cualitativo hacia una edificación teatral permanente, propia de una sociedad definitivamente ordenada según los patrones de la cultura dominante.

En la segunda mitad del siglo XVIII, comienzan una serie de transformaciones económicas, culturales y políticas en el mundo ibérico. La ascensión al trono de Carlos III en 1759 significó el establecimiento de la Ilustración en España, lo que, bajo los auspicios de la Casa Real, marcó el inicio de una serie de avances importantes en el ámbito teatral. Fue casi inmediata la repercusión de los cambios estéticos de España -y Europa- en las posesiones ultramarinas. El despotismo ilustrado asumido por el nuevo Rey tuvo una traducción ostensible en el teatro hispanoamericano. La incidencia de este factor en la evolución del teatro colonial subcontinental -y venezolano- no ha sido suficientemente profundizada y queda pendiente para futuras investigaciones.

Lo cierto es que, en el devenir de la segunda mitad del siglo XVIII, se construyen coliseos a lo largo de la América hispana: en Puebla (1761); La Habana (1776); Caracas y Buenos Aires (1783); Bogotá y Montevideo (1793); Guatemala (1794); La Paz (1796) y, tardíamente, en Santiago de Chile (1802). A decir del investigador cubano José Juan Arrom, fue la llamada "Era de los Coliseos", que marchó de manera paralela al despuntar de las ideas independentistas, producto del resquebrajamiento paulatino del régimen colonial. Nos dice Arrom:

"El impacto de los tiempos se manifiesta en el ambiente teatral de múltiples y novedosos modos. Produce, en primer término, dos fenómenos concomitantes: uno, la construcción de amplios y elegantes coliseos en las ciudades importantes, y otro, la pugna ideológica en torno a esas construcciones".<sup>8</sup>

<sup>8</sup> José Juan Arrom *El teatro de hispanoamérica en la época colonial* Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956. p. 179



Si bien no relacionadas directamente con el Coliseo caraqueño, hay constancia documental suficiente sobre las contradicciones causadas por el teatro que surgieron entre las autoridades civiles y eclesiásticas en la Capitanía venezolana, como hace ver Aristides Rojas cuando rememora el oficio remitido en 1772 por el vicario de La Guayra al Capitán General, reclamando el derecho para “dar permiso a las representaciones teatrales, después de examinar las obras impresas o manuscritas.”<sup>9</sup> El incidente cobró tales dimensiones que debió ser resuelto por el monarca, quien dictaminó que salvo las obras ya censuradas publicadas en España, “las nuevas quedaban en todas partes sometidas a la censura del Ordinario Eclesiástico y a lo que este dispusiera.”<sup>10</sup>

## El Coliseo de Caracas

En el año 1784, entre las hoy esquinas Conde y Carmelitas de Caracas, es inaugurado el Coliseo, primer edificio teatral construido en el país. La iniciativa se debió al brigadier Manuel González Torres de Navarra, Gobernador y Capitán General de Venezuela, quien costeó de su propio peculio la construcción del recinto, que posteriormente pasaría a ser propiedad del cabildo caraqueño. El terreno de su ubicación fue arrendado por Fernando Ignacio de Ascanio (1754-1814), uno de los alcaldes ordinarios para cuando se inaugura el Coliseo y IV Conde de La Granja desde que le fuera otorgado el título nobiliario por la Corona en 1796. Vale aclarar que, en el ángulo noreste de la esquina del Conde, quedaba la residencia del conde de San Javier, desde 1732, razón por lo cual la *vox populi* da el nombre a la esquina, mucho antes de que el título fuese concedido a Ascanio.

El diseño del coso de espectáculos, de construcción sencilla y poco resistente, siguió la línea de los edificadas contemporáneamente en España, una mixtura del llamado corral de comedias sin techo en el patio y el escenario a la italiana que surgió en el

<sup>9</sup> Aristides Rojas “Orígenes del Teatro en Caracas” Crónica de Caracas. Caracas, No. 19, agosto-diciembre de 1954. p. 580

<sup>10</sup> Ob. Citada. Ibid.

Renacimiento, con cortinajes laterales, telón de boca y tramoya que posibilitaba el cambio de decorados en telas y otros aparatos escenográficos.

La ubicación exacta del lugar, se la debemos a Manuel Landaeta Rosales, quien en una descripción de la antigua Calle del Comercio, enumera en dirección norte a sur de la ciudad (lado oeste), los inmuebles existentes de las esquinas Carmelitas a Conde:

“Sigue la casa que se llamó de los hijos del general Guzmán Blanco en que estuvo en un tiempo la imprenta del señor Melquiades Soriano; donde en 1876 se hospedó el Nuncio Apostólico Monseñor Roque Cochia, cuando vino a arreglar la cuestión del Arzobispado de Caracas y Venezuela y donde hubo casa de huéspedes en 1898 y 1899 y vivieron muchos hombres notables.

Continua la cochera que fue del general Guzmán Blanco, *en cuyo sitio y en el de la casa anterior, estuvo el teatro construido a fines del siglo XVIII por el Gobernador y Capitán General de Venezuela, General Don Manuel González Torres de Navarra*, en el cual estuvieron los sabios Alejandro de Humboldt, Aimé Bompland y Francisco de Pons y en cuyo teatro se cantó en 1810 en una ópera por la compañía «La Faucompre.” (las cursivas son nuestras)<sup>11</sup>

La ubicación del Coliseo, a sólo una cuadra de la plaza Mayor (hoy plaza Bolívar), nos indica la relevancia que quiso dársele a la edificación. La plaza Mayor, la más céntrica e importante de la ciudad, además de ser el eje fundacional, fue el epicentro político, social y religioso de Caracas durante casi 300 años. En sus adyacencias está situada la Catedral, así como la sede del Cabildo. No fue por casualidad que sirvió de escenario para el prolegómeno e inicio de la gesta independentista.

<sup>11</sup> Manuel Landaeta Rosales. *La antigua calle del Comercio de Caracas*. Tip. Herrera Irigoyen. Caracas, 1907. p. 8 No sabemos por cual razón hasta ahora los que han abordado el tema no han determinado la ubicación exacta del lugar, tarea fácil si se siguen las indicaciones dadas en este breve texto de Landaeta Rosales. Actualmente, el solar donde estuvo situado el Coliseo, casi intacto en su dimensión original, está ocupado por unos 30 o 40 puestos de mercachiflerías de construcción perecedera, que alguna entidad oficial bien pudiera sustituir con una reconstrucción de nuestro primer edificio teatral.

La contribución del gobernador Manuel González al disponer de sus finanzas personales para obsequiarle a los caraqueños un teatro estable, además de una intención progresista acorde con los vientos de la Ilustración que llegaban de Europa, denota un especial gusto por el arte teatral, en tanto que apenas tardó poco más de un año en lograr la construcción del edificio, habiendo asumido su investidura en noviembre de 1782. También gracias a la audacia del Brigadier gobernante, en enero de 1785, la asombrada población caraqueña pudo observar, la ascensión de un globo aerostático en la ciudad, el primero en el territorio y el tercero en el continente americano. Le debemos a González los primeros sueños sobre las tablas de un edificio teatral y también en el firmamento, mientras se gestaban ya los sueños de la independencia. Diez años después estallaba la rebelión de José Leonardo Chirino.

## Un error de más de 200 años: la capacidad del teatro

El plano original que se conserva, datado en 1800, muestra de manera bastante aproximada como debió ser la edificación. Fue realizado con miras a una refacción que permitió agregar más palcos en la planta baja, a la vez que dotó de techo al patio del recinto. Ocho años tardó en ejecutarse la proyectada mejora del edificio hasta que, en 1808, es efectuada por José Gabriel García a cambio de la contrata para administrar la sala de espectáculos.

Todos los textos, tesis y artículos que se refieren a este teatro, le atribuyen una capacidad entre 1500 y 1800 espectadores, cifra irreal si tomamos en cuenta que, para la fecha de su inauguración, la ciudad de Caracas rondaba los 30.000 habitantes. La exagerada cifra, es repetida una y otra vez con base en lo escrito por diversos autores, desde Arístides Rojas<sup>12</sup> hasta, más recientemente, Leonardo Azparren<sup>13</sup>,

12 "Cabían como dos mil espectadores." Arístides Rojas. Ob. Cit., p. 583

13 "De manera que no exagera la apreciación de Humboldt sobre su capacidad, sino que deja constancia de la importancia del teatro para los caraqueños." Leonardo Azparren. *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas, Alfadil Ediciones, 1997, pp. 51. Tal afirmación contradice la cantidad posible de espectadores que podían albergar los 43 palcos y 400 asientos contabilizados para 1792 por este mismo autor en su estudio, algo extraño en un investigador que se caracteriza por el rigor. Ni siquiera en el caso improbable que hubiesen espectadores de pie pudo llegar la capacidad a 1500, pues de haber sido así el patio debió contener la imposible cifra de 1000.

quienes obviamente no contrastaron con detallada atención las evidencias documentales con lo escrito por Humboldt, quien fue el primero que sostuvo, “Hay en Caracas ocho iglesias, cinco conventos y un Teatro que puede contener de 1500 a 1800 personas”.<sup>14</sup>

Los dos balcones contenían una hilera de palcos que sumaban cerca de 40, destinados a los notables y familias pudientes que costeaban un abono anual, a los que se sumaban unos 6 palcos más, destinados a las autoridades de la ciudad. El patio tenía una capacidad para 400 personas. Es la cifra que encontramos en una relación que se conserva de 1792, dando cuenta de 400 asientos, 200 para blancos e igual número para pardos. Si estimamos a los 37 palcos incluidos en el informe más los 6 destinados a los funcionarios, 6 personas por cada uno como se desprende del cálculo contabilizado, el total es de 658. La cantidad ascendió a unos 700 al serle agregados, en 1808, otra hilera de aposentos en la planta baja. El anterior cálculo lo hicimos con base en un documento,<sup>15</sup> datado en 1792, existente en el Archivo Histórico Municipal de Caracas, y en el plano de 1801 conservado, que no dejan lugar a dudas sobre nuestra estimación.

El equívoco en el cálculo del aforo es mucho más evidente si comparamos la cifra dada por Humboldt con la capacidad de 2000 mil espectadores que podía albergar el teatro la Cruz, uno de los más importantes de Madrid durante los mismos años.<sup>16</sup> Para aclarar definitivamente este error sostenido durante más de dos siglos, vale la comparación con el Coliseo Ramírez de Bogotá, con capacidad para 1200 espectadores (incluyendo los balcones) y cuya platea o patio era de unos 22 mts. de largo por 15 mts. de ancho,<sup>17</sup> según recientes estudios efectuados. La platea del coso caraqueño -en forma de óvalo truncado por la línea recta del proscenio, al igual que el Coliseo bogotano- era de 20 mts de largo por 11,50 mts., lo que significa un área notablemente menor que la de su homólogo neogradino.

14 Alejandro Von Humboldt. *Viaje a las regiones Equinociales del nuevo continente*. 1826, Casa de Rosa, Paris. pp. 213

15 Archivo Histórico Municipal de Caracas. *Coliseo*, Tomo I, Archivo histórico de Caracas, s/f.

16 “El aforo total del teatro sale así a 1974: en cifras redondas, 2000 personas.” Phillip Brian Thomason. *El Coliseo de la Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*. Ed. Tamesis, Nueva York, 2005. Pag. 50

17 Marina Lamus Obregón, Juan Carlos Cancino. *En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano*. Ministerio de la Cultura, Bogotá, 2012. 251 p.

## La temporada inaugural

Por su especial valor histórico para el teatro venezolano, nos permitimos transcribir de manera íntegra el Acta de Cabildo hallada en el Archivo Histórico Municipal caraqueño que enumera la fecha de 36 funciones y 19 piezas teatrales representadas en 1784, año de inauguración del Coliseo de Caracas.

Actualizamos la transcripción del acta en cuestión, inédita hasta el presente trabajo, conservando parcialmente la ortografía original, para facilitar la lectura y comprensión de su contenido.

### Folio 31

*Razon que yo, Juan Ygnacio Betancurt, Portero del Muy Ilustre Ayuntamiento de esta ciudad formo de las comedias, que en el Teatro publico de ella se han representado en las noches de los días que van nombrados, en todas las cuales he asistido a iluminar el Palque que en dicho Teatro tiene el Muy Ilustre Ayuntamiento con el costo de medio real en cada noche que por dispocion del Ylustre Ayuntamiento me ha satisfecho el Mayordomo y es como sigue:*

- *Mayo*
  - 2: Primeramente. En dos de Mayo se represento la comedia Darlo todo y no dar nada*
  - 3: Item: en tres del mismo No puede ser guardada una mujer*
  - 9: Item: en nueve del mismo El Principe tonto*
  - 16: Item: En diez y seis del mismo Amar es saber vencer y el arte contra el Poder*
  - 30: Item: En treinta del mismo repeticion de la del El Principe tonto*
- *Junio*
  - 20: Item: En veinte de dicho Primero es la honra*
  - 27: Item: En Veinte y siete de dicho Repeticion de esta*

- *Julio*
  - 12: Item: En doce de dicho El Duelo contra su Dama*
  - 18: Item: En diez, y ocho de dicho Repeticion de esta*
  - 26: Item: En Veinte, y seis de dicho No siempre lo peor es cierto*
- *Agosto*
  - 2: Item: En dos de dicho El Puente de Mantible*
  - 12: Item: En doce de dicho Repeticion de esta*
  - 15: Item: En quince de dicho- Para conquistar desprecios mas pueden zelos que amor*
  - 22: Item: En Veinte y dos de dicho El Puente de Mantible Repeticion*
  - 25: Item: En Veinte, y cinco de dicho El Rayo de Andalucia*
  - 30: Item: En treinta de dicho El Puente de Mantible Repeticion*

## Folio 31v.

- *Septiembre*
  - 8: Item: En ocho de dicho Amado, y aborrecido*
  - 13: Item: En trece de dicho Para conquistar desprecios mas valen zelos que amor Repeticion*
  - 21: Item: En veinte y uno de dicho Amado, y aborrecido Repeticion*
  - 24: Item: En Veinte y cuatro de dicho un Auto sacramental titulado El Mayor Dia de los días*
  - 26: Item: En Veinte y seis de dicho repeticion de dicho*
- *Octubre*
  - 3: Item: En tres de dicho El mayor encanto amor*
  - 4: Item: En quatro de dicho repeticion de la dicho*
  - 10: Item: En diez de dicho- El Demofontes*
  - 17: Item: En diez, y siete de dicho repeticion de la dicha*
  - 24: Item: En Veinte y cuatro de dicho No puede ser guardada una Mujer Repeticion*
  - 29: Item: En Veinte, y nueve de dicho- El Genizaro de Hungria*
  - 31: Item: En treinta, y uno de dicho. Repeticion de la dicha*
- *Noviembre*
  - 4: Item: En cuatro de dicho Hado, y Divisa de Leonido, y Marfisa*
  - 7: Item: En siete de dicho El Mayor Encanto Amor.*

*Repetición*

*16: Ítem: En diez, y seis de dicho La gran Cenovia*

*30: Ítem: En treinta de dicho El Genizaro de Hungría.*

*Repetición*

- *Diciembre*

*5: Ítem: En cinco de dicho La Gran Cenovia*

*Repetición*

*8: Ítem: En ocho de dicho Hector, y Aquiles*

*24: Ítem: En veinte y cuatro de dicho El Hechizado por fuerza*

*27: Ítem: En veinte y siete de dicho La Puente Mantible*

*Repetición*

*28: Ítem: En Veinte y ocho de dicho: La gran Cenovia*

*Repetición*

*Cuyo gasto en dichas Comedias asciende a la cantidad de Diez y ocho Reales, y medio los mismos*

Folio 32

*que me ha contribuido dicho Señor Mayordomo, y para que conste doy la presente.*

*En Caracas en 30 de Diciembre de 1784 años*

*Juan Ygnacio Betancurt (Rúbrica)*

Son 2,, pesos 2, ½ ,, Reales

(Transcripción actualizada por el autor)<sup>18</sup>

El valioso documento se lo debemos a la minuciosidad de Juan Ignacio Betancurt, quien se desempeñó como portero del Ayuntamiento desde 1781 hasta pasada la etapa de la Guerra de Independencia,<sup>19</sup> estando encargado de acondicionar el palco cedido por el gobernador González Torres de Navarra a los miembros del Consejo Municipal caraqueño. El acta es un acuse de recibo,

<sup>18</sup> Archivo Histórico Municipal de Caracas. Acta de Cabildo, *Propios* 1784-1787, folios 31,32 y 33, Inv.4353.

<sup>19</sup> "... Juan Ignacio Betancourt (sic) y Marcelino Hernández Bello, presencian con el resto del vecindario la entrada de Bolívar. El primero tenía cuarenta años en el ejercicio de sus funciones..." Enrique Bernardo Nuñez, "Un cambio de régimen" *Crónica de Caracas*. Caracas, No. 22-23, abril-junio de 1955. pp. 216. Nótese que Nuñez agrega una o al apellido del portero Juan Ignacio; hemos preferido no hacerlo para corresponder de manera fiel con la rúbrica que asentó el funcionario con su propia mano en el documento.

expedido al Mayordomo<sup>20</sup> de propios por el portero haciendo constar el pago por sus deberes durante la asistencia a las dramatizaciones. Los días de función de los que da "razón" Betancourt, no debieron ser todos los de ese año; a muchas otras no debieron asistir los dignatarios municipales, como se deduce del número dispar de representaciones por mes, así como de la irregularidad de los días de la semana informados en la constancia. De acuerdo a lo anterior, nos atrevemos a especular que si se hicieron funciones todos los domingos a partir de estrenado el escenario el mes de mayo, podríamos contabilizar unas 23 más. Agregando en el cálculo unas veinte funciones por cada uno del resto de los días relacionados, la cifra supera largamente el centenar de representaciones. No nos parece excesiva esta conclusión a tenor del impacto social que debió tener el suceso, en una sociedad en la que no existían lugares públicos ni diversiones colectivas para socializar, más allá de las ocasionales corridas de toros y peleas de gallos. A pesar de las diferencias en cuanto a la trascendencia política y cultural en comparación con la modesta Caracas del siglo XVII, vale la comparación con lo que sucedía en el México virreinal:

"La compañía de comediantes del Nuevo Coliseo dio un promedio de veintiuna o veintidós representaciones al mes durante la temporada de 1792 (...) Los actores, por lo tanto, se vieron obligados a trabajar cinco o seis días a la semana, representando siempre distintas comedias en cada función, aunque de vez en cuando se repetía la misma pieza en días sucesivos o durante la misma temporada. Era esta la rutina en todos los teatros de la época y apenas variaba de temporada en temporada..."<sup>21</sup>

En la lista de las obras, correspondientes a 36 funciones de mayo a diciembre, notamos un predominio casi absoluto de los autores del ciclo calderoniano, es decir, obras escritas por Pedro Calderón de la Barca o sus epígonos. La excepción la constituyen dos piezas: *El Demofonte*, versión teatral de una ópera de Pietro

<sup>20</sup> El Mayordomo era el tesorero o encargado de llevar las finanzas del Ayuntamiento; se ocupaba de cancelar los haberes que se adeudaban.

<sup>21</sup> Irving A. Leonard. *La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México*. Nueva Revista de Filología Hispánica, Ed. El colegio de México, México, Año 5, No. 4 (Oct. - Dec., 1951), pp. 397-398



Mestastacio, de Ramiro Díaz Sirigo, autor del cual no poseemos mayores datos y, *Para conquistar desprecios, mas pueden zelos, que amor*, impresa en la segunda mitad del siglo XVIII, sin autor conocido y a cuya edición, la única que se conserva, podemos leerle en la portada, luego del título, "Comedia Americana." Sabemos que esta última obra se intentó montar en 1775, por solicitud de Antonio Gonzalo González, Corregidor de Santa Rita, en las adyacencias de Maracaibo, quien se dirigió al obispo Mariano Martí que se hallaba en la región realizando su visita pastoral. La solicitud fue rechazada.<sup>22</sup>

El predominio del teatro calderoniano fue un rasgo común en la América hispana, tal como lo apunta el hispanista Irving Albert Leonard en su estudio sobre las obras representadas en el Coliseo de México en 1792:

"Del Siglo de Oro subsiste Calderón de la Barca, como la deidad titular, siendo el maestro más venerado y casi sin rival, pues gran parte del repertorio de la compañía del Nuevo Coliseo se compone de sus obras y la de sus numerosos discípulos. En la temporada de 1792 descuella su nombre en los carteles que anuncian unas veinte comedias suyas..."<sup>23</sup>

No es de extrañar la inexistencia de dramas criollos. La ausencia o escasa dramaturgia autóctona es una característica común en todo el continente. En referencia a los grandes autores del Siglo de Oro y los que no existieron en nuestras tierras, acertadamente Arrom nos dice:

22 "En 1775, Gonzalo Antonio González solicitaría permiso al obispo Mariano Martí, de visita por la diócesis, *para representar la comedia Para conquistar desprecios, más pueden celos que amor*, en honor al Teniente Coronel Francisco de Santa Cruz, Gobernador de la Provincia, pero negado el permiso por sugerencias de Fray Pedro Tapia, parece ser que la obra se representó en privado, en la Fortaleza de la Isla de San Carlos, empezando así la historia teatral de la provincia maracaibera..." Luis Guillermo Hernández *Primeras huellas literarias en la provincia de Maracaibo* en revista De palabra Año II Nos. 3 y 4, noviembre, Universidad del Zulia, 2009. pp. 307

23 Irving A. Leonard. Ob. cit., p. 398

“¿Cómo podría un distante autor colonial competir con aquellos colosos? En esos ochenta años España produciría para todos, y hubiera sido puro desatino lidiar con armas tan desiguales por el dominio de la escena americana. Sólo pudieron atreverse los vates locales (...) a componer alguna que otra obra, casi siempre de carácter religioso, para representar en su propia parroquia y ante el grupo de sus amigos y feligreses.”<sup>24</sup>

Por otro lado, para explicar la persistencia del teatro barroco en Venezuela mientras en otras regiones del continente ya florecían con éxito los dramaturgos neoclásicos, bien vale la afirmación de Carlos Miguel Suarez Radillo, a propósito de la construcción de los coliseos que,

“coincide, en términos generales con el auge de un nuevo estilo, el Neoclasicismo, a cuya sombra florecen las primeras muestras del teatro costumbrista a finales del siglo XVIII y principios del XIX. A pesar de ello el teatro barroco mantiene su vigencia en el gusto del público. Esa vigencia se explica porque (...) el barroco no solo expresa lo más auténtico del acervo cultural y artístico español, sino también del acervo cultural y artístico americano. Y es quizá, en el teatro, arte de participación colectiva por excelencia, en el que hace su síntesis definitiva lo genuinamente hispanoamericano.”<sup>25</sup>

La existencia del listado de obras presentadas en el primer año del Coliseo, abre un nuevo capítulo para los estudios del teatro venezolano, no solo por ser el más extenso del que tenemos noticia de antes del nacimiento de la República, sino porque de él se pueden deducir la tendencia predominante de los quehaceres teatrales y el gusto del público que concurrió a la primera sala de espectáculos del país.

<sup>24</sup> José Juan Arrom. Ob cit., p. 79.

<sup>25</sup> Carlos Miguel Suarez Radillo “*Visión panorámica del teatro barroco hispanoamericano*” en II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro: Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996, Volumen 2 Servicio Publicaciones UCA , 1998, Cadiz. pp.150

A continuación, en las páginas siguientes, clasificamos las obras de acuerdo a los autores, no mencionados en el acta hallada y establecidos luego de una revisión del repertorio teatral de la época (cuadro 1) y, seguidamente, se observan los días de la semana correspondientes a las funciones (cuadro 2).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Para identificar todos los títulos y autorías del presente trabajo fueron consultados los textos: Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, s/a Imprenta de Alfonso de Mora, Madrid, 1735 ; Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860; como también el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de España ( <http://www.bne.es/> )

## Cuadro 1

Temporada inicial del Coliseo de Caracas (mayo a diciembre de 1784)

<b>OBRAS</b>	<b>Autores</b>
<i>Darlo todo y no dar nada</i>	Pedro Calderón de la Barca (1600-81)
<i>No siempre lo peor es cierto</i>	
<i>La puente de Mantible</i>	
<i>Amado y aborrecido</i>	
<i>El día mayor de los días (auto sacramental)</i>	
<i>El mayor encanto, amor</i>	
<i>Hado y divisa de Leonido y Martisa</i>	
<i>La gran Cenovia</i>	
<i>Amar es saber vencer y el arte contra el poder</i>	Antonio de Zamora (1665-1727)
<i>El hechizado por fuerza</i>	Agustín Moreto (1618-69)
<i>No puede ser el guardar una mujer</i>	
<i>Primero es la honra</i>	
<i>Cuando no se aguarda, y Príncipe tonto</i>	Francisco de Leiva Ramírez y Arellano (1630-1676)
<i>El duelo contra su dama</i>	Francisco Antonio de Bances Cándamo (1662 -1704)
<i>El rayo de Andalucía, y Genízaro de España</i>	Alvaro Cubillo de Aragón (1596-1661)
<i>El Demofonte</i> (Esta pieza fue una de las tantas versiones de la pieza operática italiana homónima de Pietro Metastasio, estrenada en 1733. Se hicieron más de 70 versiones para ópera. En este caso se trata de una versión para teatro.)	Ramiro Díaz Sirigo (hacia 1759)
<i>El Genízaro de Hungría</i>	Juan de Matos Fragoso (1608-89)
<i>Hector y Aquiles</i>	Cristobal de Monroy (1612-1649)
<i>Para conquistar desprecios, mas pue- den zelos, que amor</i>	Comedia americana anónima (editada entre 1748-1775 en Sevilla)

## Cuadro 2

Días de funciones del Coliseo de Caracas contabilizadas por Juan Ignacio Betancurt en 1784

<b>MES</b>	<b>FECHA</b>	<b>DÍA</b>
Mayo	02	Domingo
	03	Lunes
	09	Domingo
	16	Domingo
	30	Domingo
Junio	20	Domingo
	27	Domingo
Julio	12	LUNES
	18	Domingo
	26	LUNES
Agosto	02	Lunes
	12	Jueves
	15	Domingo
	22	Domingo
	25	Miércoles
	30	Lunes
Septiembre	08	Miércoles
	13	Lunes
	21	Martes
	24	Viernes
	26	Domingo
OCTUBRE	03	Domingo
	04	Lunes
	10	Domingo
	17	Domingo
	24	Domingo
	29	Viernes
	31	Domingo

MES	FECHA	DÍA
Noviembre	04	Jueves
	07	Domingo
	16	Martes
	30	Martes
Diciembre	05	Domingo
	08	Miércoles
	24	Viernes
	27	Lunes
	28	Martes

Días	Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
Cantidad	17	8	4	3	2	3

Las piezas, posiblemente escogidas según el gusto del Gobernador, benefactor y financista del teatro, demuestran el conocimiento del repertorio español acostumbrado por parte de los programadores. Como buen ejemplo de ello tenemos el montaje de *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora, comedia de figurón<sup>27</sup> de extraordinario éxito, estrenada en 1697 y representada en los escenarios españoles sucesivamente hasta mediados del siglo XIX. Las funciones no se limitaban a obras teatrales de larga duración sino que, siguiendo la tradición, se acompañaban con loas, entremeses, tonadas y bailes, en el preámbulo o final de las piezas anunciadas, como también en los entreactos o intermedios, tal como aparece en la edición de 1722 de la obra de Zamora.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> La comedia de figurón es un subgénero surgido en el Siglo de Oro español. Muy cercano a la farsa, su trama de gran extravagancia, gira en torno al ridículo y el perfil grotesco del o los personajes protagónicos; con un lenguaje picante y que apunta deliberadamente a la comicidad, sus temáticas por lo general, buscan la crítica de las costumbres.

<sup>28</sup> Londero, Renata. "Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora". En: Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-16 de julio 2002. Vol. 2, 2004 p.p. 1176-1185

Las puestas en escena, aún sin alcanzar los fastos y la complejidad de los montajes europeos, debieron atender las abundantes exigencias escenográficas de los dramas barrocos, de lo que deducimos una importante dotación de aparataje, utilería, vestuarios y telones, a la vez que una inversión económica para los costos de una compañía estable y el mantenimiento del edificio, que el Estado no estaba en condiciones de sufragar, como venía sucediendo con las representaciones ocasionales en las plazas, por lo que los espectáculos evolucionaron de ser un entretenimiento público a un negocio que dependía de la taquilla para el sostenimiento de una cartelera permanente, lo que implicó un salto importante en la evolución de las artes escénicas.

De las obras montadas en el Coliseo el resto del siglo, además de la lista anterior tenemos conocimiento de *El severo dictador Lucio Papirio*<sup>29</sup> y una loa en homenaje a los soberanos reales, a finales de 1789, con motivo de la entronización de Carlos IV, celebrada con gran lucimiento en numerosas ciudades de la entonces Capitanía General de Venezuela.

## Los últimos años

En 1808, España había sido invadida por el ejército francés al mando de Napoleón Bonaparte y el rey Fernando VII forzado a abdicar, tras lo cual José Bonaparte, hermano de Napoleón, fue impuesto como monarca en el país ocupado. Lo anterior desató en la península un furor patriótico generalizado que se reflejó intensamente en el mundo de las letras y las artes, extendiéndose a las colonias americanas. De la defensa de la corona española a la cruenta lucha por la emancipación y creación de las naciones nustramericanas

---

<sup>29</sup> “Algún día más tarde el gremio de pardos escenificó en el teatro del Coliseo la pieza *El severo dictador Lucio Papirio*, precedido por una loa a los nuevos soberanos...” José María Salvador González, *Efímeras efemérides: fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*, UCAB, Caracas, 2001. pp. 143 Se trata de *El severo tirano y el vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Fabio*; una traducción para el teatro de Ramón de la Cruz, con fecha de 1776, de la ópera *Lucio Papirio dittatore*, con letra y música de los italianos Apostolo Zeno y Antonio Caldara, como aclara Jerónimo Herrera en “*Navarro en Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII*”, en *La traducción en España (1750-1830)*, de Francisco Lafarga, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1999. p. 399 La traducción de Ramón de la Cruz en cuestión fue editada en Madrid en 1791, posteriormente a su representación en diversas ciudades.

hubo apenas un lapso de dos años. Las canciones patrióticas españolas devinieron, en muy corto tiempo, en la *Canción Americana y Gloria al bravo pueblo*, que debieron resonar en el único escenario caraqueño, entonadas por un público exaltado y entusiasta en su afán de cambios políticos. El estudio del clima de agitación y turbulencia intelectual propio de esos días, es crucial para la comprensión de los factores que fueron la génesis de nuestra independencia y la consecuente creación de la República, en lo cual el teatro jugó un papel estelar como reflejo y palestra de las contradicciones políticas.

Competido débilmente solo por los altares, la escena dramática constituía el medio de comunicación masivo más eficaz (por no decir casi el único hasta la introducción de la imprenta en 1808, en el caso de Caracas), sirviendo de tribuna por excelencia para reflejar la convulsa situación que vivía el imperio. El historiador Francisco de Solano, acota al respecto,

“Uno de los elementos primordiales como difusor y definidor de cultura es el teatro, que ocupa uno de los medios de comunicación social más activos del Antiguo Régimen. De un público cultivado, aunque analfabeto mayoritariamente, el teatro recibió un auténtico culto que apagó, con su fervor, cualquier otra manifestación cultural.”<sup>30</sup>

Ello dio pie a la escritura en España de una gran cantidad de piezas dramáticas en las que se denostaba a los invasores franceses, a la vez que exaltaban la fortaleza patriótica del pueblo español y las virtudes de la corona. El 25 y 26 de diciembre de 1808 se efectuaba en Coliseo de Caracas la representación de *España Restaurada*, obra alegórica referida a las vicisitudes políticas y militares que enfrentaba la corona. Tenemos noticia de lo anterior

30 Francisco de Solano. “*Diversiones colectivas en las ciudades de la Venezuela Colonial (1747-1760)*” en *Ciudades Hispanoamericanas y pueblos de indios*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1990. pp. 317



gracias a una nota publicada en la *Gazeta de Caracas*, órgano de prensa de las autoridades coloniales, el 30 de diciembre:

“El 25 de los corrientes se ha abierto de nuevo el Teatro Público de esta ciudad (...) y se dio principio a la función con el drama alegorico La España restaurada muy propio de las actuales circunstancias de la nación, y terminado con una Canción patriótica, A lá vista de los personajes que representaban las Provincias de España con los trages correspondientes y sobre todo á la del Retrato de nuestro amado Soberano Fernando VII... (sic)”<sup>31</sup>

Casi con toda seguridad la nota fue escrita por Andrés Bello, quien se desempeñaba como redactor de la publicación, en su carácter de Oficial Segundo de la Capitanía General de Venezuela, correspondiendo a este humanista entonces, ser el precursor de la crítica teatral en el país.<sup>32</sup> Además del anterior mérito, Bello es el autor de *Venezuela Consolada*,<sup>33</sup> texto teatral venezolano más antiguo que se conserva, pieza breve alusiva a la introducción en el país de la vacuna contra la viruela que pudo ser representada en 1804 en el teatro Coliseo de Caracas.

Desde que el historiador y filólogo Pedro Grases en un escrito a propósito,<sup>34</sup> en la década del 40 del siglo pasado, afirmó que la autoría del texto teatral desconocido titulado *España restaurada*, correspondía al mismo Bello, en casi todos los libros y estudios sobre el teatro y la literatura venezolana que se refieren a la época colonial editados desde entonces, así como en innumerables publicaciones que tratan la copiosa producción del sabio caraqueño, se repite tal afirmación. De nuevo, como en el caso de Humboldt y el aforo estimado para el primer coliseo caraqueño, privó en los estudiosos equivocadamente el criterio de autoridad, desestimando las evidencias objetivas necesarias que respaldaran la conjetura de Grases.

31 *Gazeta de Caracas*, 30 de diciembre, p. 4

32 Como también en Chile, pues desde 1830 en el periódico *El Araucano*, fue el primero en publicar numerosos artículos relativos al arte escénico.

33 Andrés Bello. Obras completas. Volumen 3. Imprenta de Pedro Ramírez. Santiago de Chile, 1883. pag. 12-23.

34 Pedro Grases. *La singular historia de un drama y de un soneto de Andrés Bello* Instituto Pedagógico Nacional de Caracas, 1943. 94 p

El autor de la obra *España restaurada: alegoría dramática* fue en realidad Gaspar Zavala y Zamora.<sup>35</sup> De esta breve pieza, de inspiración patriótica en defensa de la corona española, además de dos ediciones, se conserva el manuscrito con nota y fecha de aprobación del censor en Madrid, el 13 de agosto de 1808, lo cual indica que, probablemente, se representó ese mismo mes.<sup>36</sup> Se conserva también la partitura musical original de la "canción patriótica" a la que alude la *Gazeta de Caracas* y que "muchos de los espectadores acompañaron (...) el ritornelo o coro con que terminaba cada una de las coplas." La pieza musical<sup>37</sup> es de Blas Laserna, considerado el "Mozart de la tonadilla" y quien compuso asiduamente melodías para las representaciones teatrales en los escenarios españoles. Cuatro meses después de su estreno en Madrid, el espectáculo fue representado, con actores y músicos criollos, en el recinto teatral caraqueño. No hay lugar a dudas, se trata de la misma obra: el título y la descripción que aporta Bello en la crónica, corresponden al texto de Zavala y Zamora.

Nuevamente se hace alusión a la pieza en una relación del ayuntamiento caraqueño, publicada en la *Gazeta* el 3 febrero de 1809 y en la que se hace un recuento de los eventos efectuados con motivo de la Instalación de la Suprema Junta Central Gubernativa de España y las Indias. Según el memorial, el día 16 de enero "... se representaron en nuestro coliseo *Restauración de España, Batalla de Baylén, é Impersonal de Murat*, en que cada uno de los actores se excedió así mismo para representar su carácter..."<sup>38</sup> No es fácil identificar los dos últimos dramas debido a la profusión y el anonimato de los tantos que fueron escritos con nombres similares, a consecuencia de lo que sucedía en Europa y la imprecisión de los títulos con que se asentaban en los registros. *Batalla de Baylén* bien pudiera referirse a *El mejor triunfo de España, la victoria de*

35 Gaspar Zavala y Zamora. *España restaurada: alegoría dramática* Imprenta de Francisco Burguete, Valencia. 1808. p. 23

en [http://bivaldi.gva.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1004198](http://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1004198)

36 *España restaurada*. Apunte manuscrito, archivo de comedias de los teatros de la Cruz y el Príncipe, Biblioteca Digital Memoriademadrid

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=8585&num\\_id=6&num\\_total=28](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=8585&num_id=6&num_total=28)

37 Blas de la Serna Nieva. *Música en la loa España restaurada*. Manuscrito de partitura, en Biblioteca Digital Memoriademadrid [http://www.europeana.eu/portal/record/2022701/urn\\_repo\\_memoriademadrid\\_esBHM\\_9b5068dd\\_14a8\\_4da7\\_87d1\\_fc1b94f53cf2.html](http://www.europeana.eu/portal/record/2022701/urn_repo_memoriademadrid_esBHM_9b5068dd_14a8_4da7_87d1_fc1b94f53cf2.html) )

38 *Gazeta de Caracas*, 3 de febrero, 1809, p.2

*Bailén o la rendición del general Dupond*, así como la tercera obra mencionada a *Impersonal de Murat* o *La Muerte de Murat: escena trágica, ó bien sea, semi-unipersonal joco-seria*, ambos de contenido antifrancés, autor anónimo y publicados en España (1808).

Otros dramas montados durante 1811 reportados en la *Gazeta* y de los que hasta ahora se han omitido las autorías, fueron *Morir por la patria es gloria: Atenas restaurada* de Manuel Fermín de Laviano, autor exponente del neoclasicismo, y *La mayor constancia de Luzio Scebola* de Francisco de Leiba y Ramírez. En 1812, además de algunas operetas, a partir del 12 de enero se escenificó sucesivamente durante varios domingos, la pieza *El bruto de Babilonia*, escrita en colaboración por Juan de Matos Frago, Agustín de Moreto y Jerónimo de Cáncer y Velasco, en la que el pintor y tramoyista portugués, José Seixas hizo los decorados.

*El bruto de Babilonia* está basado en un tema bíblico, sin embargo, es indudable su analogía con la situación reinante en la recién creada república venezolana, sumergida en una cruenta guerra contra las fuerzas realistas. El argumento, trata la opresión del pueblo de Israel por parte del rey Nabucodonosor, quien es castigado por contrariar la voluntad de Dios. Al final, a este le es concedido el perdón divino, apareciendo un ángel que sentencia:

"ÁNGEL.- (...) *es su voluntad  
que dejéis ir a su patria,  
libre, al pueblo de Israel.*  
(...)

*Pues queda en paz, Babilonia;  
y tú, Rey, que a Dios aplacas,  
vive humilde, sin que irrites".*

Posiblemente, este fue el último parlamento de la función durante varios fines de semana en el Coliseo de Caracas, antes de que fuera destruido por el terremoto del 26 de marzo de 1812.

## Referencias

Armas Chiitty, J.A. *Caracas, origen y trayectoria de una ciudad* Tomo I, Fundación Creole. Caracas, 1967. 277 p.

Azparren Jiménez, Leonardo. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas, Monte Avila Editores, 1996. 333 p.

*El teatro en Venezuela: Ensayos Historias*. Alfadill Ediciones. Caracas, 1997. 223 p.

Churión, Juan José. *El teatro en Caracas*. Ediciones Centro Venezolano del ITI. Caracas, 1991. 137 p.

Dauxion Lavaisse, J. J.. *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita y a diversas partes de Venezuela en la América meridional*. Ediciones del Rectorado, UCV. Caracas, 1967. 233 p.

De Solano, Francisco y otros. *Ciudades Hispanoamericanas y pueblos de indios*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1990. 423 p.

Grases, Pedro, *La singular historia de un drama y de un soneto de Andrés Bello*. Instituto Pedagógico Nacional de Caracas. Caracas, 1943. 94 p.

Lamus Obregón, Marina. *En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano*. Ministerio de la Cultura, Bogotá, 2012. 251 p.,

Leonard, Irving A. y otros. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 5, No. 4. Ed. El colegio de México, México, 1951. 410 p

Londero, Renata y otros. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Burgos-La Rioja 15-16 de julio 2002.Vol. 2, 2004. 1030 p.

Meneses, Guillermo. *Libro de Caracas*. Editorial Fundarte. Caracas, 1995. 165 p.

*Nueva Revista de Filología Hispánica* (1951) El Colegio de México, Año 5, No. 4 (Oct. - Dec) 138 p.

Núñez, Enrique Bernardo. *La ciudad de los techos rojos*. Publicaciones del Banco de Venezuela, Caracas, 1966. 297 p.

Rojas U., José de la Cruz. *Historia y crítica del teatro venezolano*. Universidad de Los Andes. Mérida, 1986. 224 p.

Salvador González, José María. *Efímeras efemérides : fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. UCAB. Caracas, 2001. 448 p.

Picón Salas, Mariano. *Venezuela: Algunas gentes y libros" En Venezuela Independiente 1810-1960*. Fundación Eugenio Mendoza. Caracas, 1962. 742 p.

Ramírez, Hugo Hernán. *Fiesta, espectáculo y teatralidad de los conquistadores en México*. Bonilla Artigas Editores. México, 2009. 228 p.

Reverte BernaL, Concepción y De los Reyes Peña, Mercedes (editoras). *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América el teatro español del Siglo de Oro*, Patronato del Festival Iberoamericano y Unisersidad de Cádiz. 581 p.

Salas, Carlos. *Historia del teatro en Caracas*. Consejo municipal del Distrito Federal. Caracas, 1974. 466 p.

Suarez Radillo, Carlos Miguel y otros. *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro: Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996*, Volumen 2. Servicio Publicaciones UCA , 1998, Cádiz. 595 p.

Von Humboldt. Alejandro. *Viaje a las regiones Equinociales del nuevo continente*. 1826, Casa de Rosa, Paris. 213 p.

## Repositorios digitales consultados:

Saber UCAB, Hemeroteca de Fondo Antiguo  
<http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/6>

Biblioteca Nacional de España  
[www.bne.es/](http://www.bne.es/)

Biblioteca Digital Miguel de Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/>

Biblioteca Digital Mundial  
<https://www.wdl.org/es/>

Europeana Collections  
<http://www.europeana.eu/portal/es>

Biblioteca Complutense, Colección Digital Complutense  
<http://biblioteca.ucm.es/atencion/5761.php>

Biblioteca Valenciana Digital  
[http://bivaldi.gva.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1004198](http://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1004198)

Gabinete  
de la dramaturgia  
venezolana





# Trayectoria Artística de Paul Williams

Paul Williams, nombre artístico de Rubén Pinto, nacido en Caracas en el mes de abril de 1940, y quien siguiera estudios de Arte Dramático con:

- Juana Sujo  
Escuela Nacional de Teatro  
(Hoy Escuela de Teatro Juana Sujo). 1959-1960
- Horacio Peterson  
Escuela del Ateneo de Caracas. 1960-1962

## Otros Estudios Artísticos

- Pintura y Modelado  
Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas"
- Cinematografía  
Centro Audiovisual del Ministerio de Educación

## Premios y Menciones

- Mención especial  
V Concurso de Teatro, Cuento, Poesía y Ensayo de la Universidad del Zulia. Año 1967. Por la pieza "A toda velocidad"
- Segundo premio  
VI Concurso de Teatro, Cuento, Poesía y Ensayo de la Universidad del Zulia. Año 1968. Por la pieza "Coloquio de hipócritas"

- Segundo premio  
Premio "José Ramírez" del Ateneo de Caracas  
Año 1977  
Por la pieza "La escopeta"

## Obras Publicadas

- "A toda velocidad"  
Universidad del Zulia (1967)
- "Coloquio de hipócritas"  
Universidad del Zulia (1968)
- "Historia de cómo el señor Otelio asesina a su esposa desdemonada"  
Revista de Teatro del Nuevo Grupo (1968)
- "Las tijeras"  
Antología: "Trece Autores del Nuevo Teatro Venezolano"  
Editorial Monte Ávila (1971)
- Coloquio de hipócritas  
Ediciones Nuevo Grupo (1978)

## Obras Ineditas

- "Buitres, S.A."
- "¿Dormiste bien, Reina de Xilos?"
- "Hoy ha muerto un pobre infeliz"
- "La escopeta"
- "Te, galletitas y cianuro"
- "Seducción"
- "Invasión"
- "Una noche cualquiera usted o yo....."
- "El baile de los buitres"
- "Si lo quiere creer, créalo, de no ser así no le obligamos"
- "El General cuenta sus medallas"
- "Ese necio doctor Fausto"
- "Contando las estrellas"
- "Cuatro locos de este mundo"

- “Farsa de la mujer, el cornudo y el diablo”
- “El ratón de las orejas azules”
- “El automóvil” (versión teatral del cuento de Dorothy Thomas)
- “¡Viva Caracas!
- “Los ladrones de cuello blanco son personas honorables”
- “El hombre sin cabeza”
- “Una familia muy honorable”
- “Largo coloquio con una barragana”
- “Un vaso hacia el callejón”

## Obras Estrenadas:

- “Cuatro locos de este mundo”. Teatro “Leoncio Martínez” (1968). Grupo Quinteto de Thalia
- “Historia de cómo el señor otelo asesina a su esposa desdemona”. Teatro de la Casa de Italia (1969)
- “Coloquio de hipocritas”. Teatro Caracas (1969). Dentro de la programación del Nuevo Grupo titulada “Vanguardia venezolana”
- “La escopeta”. Teatro Nacional (1978). Grupo Theja. Dentro del Pre-Festival de las Naciones.
- “Una noche cualquiera usted o yo”. Teatro Alcázar” (1979). Grupo Ipakankure
- “Viva Caracas”. Teatro Alcázar” (1979). Grupo Ipakankure
- “Buitres, s.a”. Teatro San Martín. Teatro del Gato Negro
- “Te, galleticas y cianuro”. Escuela de Artes de la UCV (2012). Grupo de Teatro de la Escuela de Artes
- “Las tijeras”. Sala A-Teatro (2012). Grupo Teatrotinto

## Obras Dirigidas

- “La comida de los sordos”. Autor anónimo
- “Bagazo”. De Leopoldo Ayala Michelena
- “Batalla de Bárbula”. De José Albornoz Tineo
- “La casa de Sam Ego” (Escenas). De William Saroyan

- “El amor de los cuatro coroneles” (Escenas). De Peter Ustinov
- “Rumbo a Cardiff. De Eugene O’Neill
- “En La zona”. De Eugene O’Neill
- “A toda velocidad”. De Paul Williams
- “El soñador”. De Eugene O’Neill
- “La sombra del valle”. De John Synge
- “Los verdugos”. De Fernando Arrabal
- “El hombre de la rata”. De Gilberto Pinto
- “La identificación”. De Gilberto Agüero
- “El caso de Beltrán Santos”. De César Rengifo”
- “Menguada”. De Julio César Alfonso
- “Sábado corto” De Héctor Quintero
- “El delantal blanco”. De Sergio Vodanovic
- “Gente como nosotros”. De Sergio Vodanovic
- “Primero la moral”. De José Gabriel Núñez
- “La escopeta”. De Paul Williams
- “Buitres, S.A.”. De Paul Williams
- “De rufianes, cornudos y mujeres de la mala vida”, espectáculo conformado por los pasos: “Las aceitunas” y “El rufián cobarde”, de Lope de Rueda” y los entremeses, “El Vizcaíno fingido” y “El viejo celoso”, de Miguel de Cervantes
- “Muero, luego éxito”. De Jorge Díaz
- 24- “El Rompimiento”. De Rafael Guinand
- 25- “A la diestra de Dios Padre”

## Labor como docente

- Director y profesor de teatro del Grupo Escénico de la Escuela de Formación de Oficiales de las FAC. Años: 1959-1964
- Profesor de Historia del Teatro y Análisis de Textos Dramáticos de la Escuela de Teatro “Juana Sujo”. Años: 1975-1976
- Profesor de Historia del Teatro, Análisis de Textos Dramáticos y Voz y Dicción de la Escuela de Teatro Juana Sujo. Años: 1979-1983
- Profesor de Historia del Teatro de la Escuela de Teatro Porfirio Rodríguez. Años: 1980-1983

- Actual Director y profesor de Interpretación de la Escuela de Teatro Porfirio Rodríguez. Años: 1983 al 2014

## Participacion como jurado

- Premio de Teatro "Juana Sujo". Años: 1995–1996 , 1977–1978-1979-1980
- II Festival Municipal de Teatro de Caracas. Año 1992
- Concurso de Oposición de la Unidad Curricular: Teatro (IUT). Año: 1998
- IX Festival de Teatro Penitenciario Región Capital "Agustina Martín". Año: 2000
- Premio TIN. Años: 1995 – 2005
- Concurso Nacional de Creación Contemporánea y Dramaturgia Innovadora. Año: 2008

Caracas, 2 de julio del 2014



# Carta a un amigo, Homenaje a Paul William

Carmelo Castro  
27 de abril de 2018.  
Escuela de Arte Escénico Juana Sujo  
70 Aniversario

Muy familiar a la gente que nos dedicamos a la escritura dramática es el recurrir a las llamadas "palabras detonantes". Pues bien, en el momento de redactar esta semblanza en homenaje a un profesor y amigo con el que siempre me siento en deuda, esas palabras no son otras que: talento, amistad y generosidad. Esos tres sustantivos abstractos convertidos en conceptos son para definir a Paul Williams, con quien me honra contar entre ese grupo selecto y muy reducido de personas, a quienes sin dudarlo, digo que me reconcilian con la vida por su desprendimiento y su entrega a los demás sin otro interés que ser útiles.

La primera referencia que tuve de Paul, aun sin conocerlo en persona, fue cuando asistí a la presentación de la obra de su autoría: *La escopeta* llevada a escena por el grupo Theja, en el Teatro Nacional. Tiempo después, resulta ser mi profesor cuando entro a estudiar en la Escuela de Arte Escénico "Juana Sujo", para la época en que era dirigida por Porfirio Rodríguez, quien relevó en ese cargo al escritor Pedro Berroeta quien a su vez, por un breve tiempo sucedió en esa responsabilidad a su fundadora, Juana Sujo a partir del momento de su desaparición física.

Paul, siempre ha sido un maestro severo y exigente pero con el que se puede hablar. En una oportunidad recuerdo que me tocaba

presentarle un monólogo y me bloqueé. Con la mente en blanco me dio por interpretar un texto que solo existía en mi imaginación. Paul no me interrumpió y al final me dijo "muy buena la improvisación pero ese no es el texto, siéntate". Con el paso de los meses, avanzados los semestres y ya a punto de egresar, habíamos logrado armar un grupo de compañeros y compañeras con los que Paul no tenía ningún prurito de compartir estrenos de teatros, cualquier evento y hasta una que otra celebración. Era ya nuestro amigo. Habiéndome convertido junto a José Manuel Ascensao en fundadores y directores del grupo Thalía, le pedí a Paul el favor de dictar unas clases de voz y dicción a los actores que recién comenzaban en la agrupación y la respuesta de Paul fue inmediata, se dedicó con entusiasmo a preparar a nuestra gente sin ningún tipo de remuneración a cambio.

Ahora ¿quién es Paul Williams? Por cierto, seudónimo que escoge desde sus inicios en el teatro. Sabemos que nace en Caracas. Que cursa sus estudios de actuación en la llamada para el momento Escuela Nacional De Arte Escénico, bajo la dirección de Juana Sujo y posteriormente con Horacio Peterson, en la Escuela del Ateneo de Caracas. El deseo por una mayor preparación lleva a Paul a estudiar pintura, modelado y cinematografía en la Escuela de Artes Plásticas Rafael Monasterios y en el Centro de Artes Visuales del Ministerio de Educación.

En el año de 1959, lo encontramos como Director del Grupo Escénico de la Escuela de Formación de Oficiales de las Fuerzas Armadas de Cooperación (Efofac), donde lleva a escena obras de autores como: Eugene O'Neill, Leopoldo Ayala Michelena, Peter Ustinov, William Sorayan entre otros.

Junto a Andrés Martínez, Francis Rueda, Juan Manuel Laguardia y Antonio Briceño, forma parte del quinteto Los Cinco de Thalía. Con este grupo que tuvo una vida tan fugaz como exitosa, Paul lleva a escena en el Teatro Leoncio Martínez, su obra A toda velocidad, con las actuaciones de la novel actriz para el momento



Francis Rueda acompañada por Juan Manuel Laguardia, hoy en día un personaje importante de nuestra radio.

La obra de Paul como dramaturgo es extensa y prolífica. Se habla de la influencia de autores del llamado Teatro del Absurdo como Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Arthur Adamov. Un teatro que llama la atención sobre la soledad del hombre, la absoluta in-comunicabilidad, la lucha con una trascendencia que se impone al ser humano, la angustia, la ironía, el desaliento, la desesperanza que encuentra su fuente en el existencialismo sartreano y las obras de Albert Camus. A la hora de escribir Paul echa mano, aparte de esta influencia del teatro del absurdo, a la crítica social, al humor negro y si se quiere al teatro psicológico. Temas sobre los cuales los títulos de sus piezas como *pre-información* ya ponen sobre aviso al espectador. Por citar algunas: *Buitres s.a.*, *¿Dormiste bien*, *Reina de Xilos?*, *Té, galleticas y cianuro*, *Una noche cualquiera*, *usted y yo*. Por cierto esta última con un final sorprendente. La comedia es su género preferido, quizás por aquella máxima de los antiguos griegos de: *¿quién me impide entre risas, decir la verdad?* Desde hace ya varios años dirige la agrupación que fundara: El Gato Negro, que por su labor profesional y sostenida en el tiempo se ha ganado un puesto importante en el panorama teatral venezolano.

Su vocación como docente lo ha acompañado siempre, profesión que lleva a cabo con pasión. Es el maestro que no abandona nunca al alumno. Prueba de ello es que después de cuatro décadas aun me atrevo a llamarlo para consultarle sobre alguna obra o algún autor y sigue dispuesto a atenderte como el primer día. Por todos es conocido su trabajo en la Escuela de Arte Escénico Juana Sujo y su encomiable labor al frente de la dirección de la Escuela de Teatro Porfirio Rodríguez de Petare.

Cuenta con varios e importantes premios que dan fe de su tesonero trabajo pero quizás el más importante para todo artista es el reconocimiento del público y por supuesto, de la gente de teatro. Hoy veremos *Seducción*, una muestra de su buena dramaturgia,

siempre actual a pesar del paso de los años. Y si no fijémonos en el fenómeno de este momento con el movimiento feminista del “Me too”, centrado en mujeres jóvenes que han sido víctimas de abuso, agresión o explotación sexual.

Para una reflexión final, cito aquí el texto con el que el personaje de Zoraida cierra su obra *Los ladrones de cuello blanco son personas honestas*.

*No, Serafín, el fuego lo encenderemos ambos... porque un fuego purificador solo lo podemos encender nosotros, el pueblo.*

¡Larga vida Paul!

Galería  
Fotográfica



# Develario

Autor: Rodolfo Porras.  
Teatro Alberto de Paz y Mateo.  
Compañía Nacional de Teatro.  
Fotos: J A Audiovisuales.













# Baño de damas

Autor: Rodolfo Santana.  
Teatro Alberto de Paz y Mateo.  
Compañía Nacional de Teatro.  
Fotos: J A Audiovisuales.





















# Casa de Sangre y Cenizas

Autor: José gabriel Núñez.

Teatros Trasnocho Cultural y Rajatabla.

Fotos: María Laura Barrios.























# Dónde está enterrado Colón

Autor: César Rojas.  
Teatro Nacional.  
Compañía Nacional de Teatro.  
Fotos: J A Audiovisuales.













# Peludas en el cielo

Autor: Gustavo Ott.

Teatro Nacional.

Compañía Nacional de Teatro.

Fotos: J A Audiovisuales.



















# El Pez que fuma

Autor: Román chalbaud.

Teatro Nacional.

Compañía Nacional de Teatro.

Fotos: J A Audiovisuales.



























# Troyanas Nuestras

Autor: textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides con intextextos de dramaturgos y poetas venezolanos y latinoamericanos.

Teatro Nacional y Alberto de Paz.

Fotos: J A Audiovisuales.













# Hasta que la muerte nos separe

Autor: Marisabel Contreras.

Dirección de Miguelangel Acosta. Con las actuaciones de Gladys Seco y Ángel Gómez.

Temporada sala Horacio Peterson, Unearte.

Fotos: Nicola Rocco.











**UNEARTE**  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

MONTAJE TEATRAL 2018-I

# HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARE

DE MARISABEL CONTRERAS



DIRECCIÓN MIGUELÁNGEL ACOSTA

Con las actuaciones de:  
Gladys Seco & Ángel Ricardo Gómez

5:00 PM  
17, 18 Y 19 de Mayo.  
Sala Horacio Peterson. UNEARTE  
ENTRADA LIBRE

@paseolasartes @\_paseolasartes Paseo de las Artes  
www.paseodelasartes.net Temporada Aniversario

# El mundo al revés

Una comedia original de José Antonio Barrios  
Dirección José Luis Useche

**Moisés Magariño** **Joel Rod**

MAR 24 - ABR 24 PASEO DE LAS ARTES, 3635 NW 78 AVE DORAL, FL 33122. J/V/S/D 7PM A 12AM

PASEO DE LAS ARTES DORAL Solaris DORAL News mira CKT

# El mundo al revés

Autor: José Antonio Barrios  
Dirección: José Luis Useche  
Foto: Afiche





# Las Siamesas

Autor: José Antonio Barrios  
Dirección: William Cuao  
Foto: Afiche

CC CH

CHACAO

# Un Poeta En Salsa

Tributo a **RUBÉN BLADES**

**14** SABADO 7:00pm

11:00am **DOMINGO 15**

**ABRIL**

#UnPoetaEnSalsa  
@Dionisiacas\_pro

**LUIS CARLOS BOFFILL - VERÓNICA ARELLANO - JÓVITO EDUARDO**

textos **JOSÉ ANTONIO BARRIOS** idea original **KEVIN EDUARDO** Producción **DENNY LEDEZMA**  
asistente de dirección **HAUDY PACHECO** dirección general **SHONNY ROMERO**

LED SUPERSTORE LA Spezia DIONISIACAS ARYNEX MABOGO

¡SIGUENOS EN LAS REDES SOCIALES!

f t i @CculturalChacao www.centroculturalchacao.com

# Un poeta en salsa

Texto: José Antonio Barrios  
Dirección: Shonny Romero  
Foto: Afiche







