

THEATRON

UNEARTE

Año 17, Nros. 22 y 23, febrero 2013



MISIÓN
Alma Mater
UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
UNEARTE

**Teatros
Universitarios
en Venezuela**

Contenido

Agradecimientos 2

Editorial 3

LECTURAS

- Algunas reflexiones éticas y estéticas en pro de un auténtico teatro universitario en la Universidad Pedagógica Libertador (UPEL), Carlos Sánchez 6
- Vieja tarea del teatro universitario en la Universidad Central de Venezuela (UCV), Roberto Romero Sabelli 10
- Confesiones de un teatrero universitario en la Universidad Central de Venezuela (UCV), Armando Carías 15
- Teatro Experimental de Arquitectura de la UCV (TEA), Humberto Orsini 23
- Teatro Experimental de Arquitectura de la UCV, segunda etapa, Manuelita Zelwer 27
- Entre el experimentalismo y el compromiso político: A partir y alrededor del teatro universitario de la Universidad del Zulia, 1970-1984 (LUZ), Rocco Mangieri 31
- El teatro universitario en la Universidad Bolivariana de Venezuela. Los cómo, los cuándo y los por qué (UBV) Héctor Oropeza Miranda 42
- Teatro UCAB: Poco ruido y muchas nueces, José Domínguez 50
- Teatro UCAB: Un escenario para Cabaret, Leonardo Sánchez V. 58
- Colocarse en el lugar del otro. "Un espacio para el porvenir", Duilia Díaz 67
- Apuntes sobre el proceso de creación de La isla de los esclavos (1725), Juan José Martín Soto 72
- Una compañía de teatro en la Universidad de las Artes (UNEARTE), Luis Domingo González 75
- Notas sobre el teatro universitario de la Universidad de los Andes (ULA), Freddy Torres e Ildemaro Mujica 79
- Reflexiones sobre la docencia teatral universitaria en la Universidad de los Andes (ULA), Róbinson Pérez 84
- Teatro universitario: Una experiencia estética en la formación estudiantil en la UPEL, Penélope Hernández 91
- Tiempos de Teatro de Erubí Cabrera, Herman Léjter 99

ENTREVISTA

- Nicolás Curiel: Un creador de la escena y un creyente en el arte como arma política. Entrevista al director del T.U de la Universidad Central de Venezuela (1957-1958), Carlota Martínez 112

GALERÍA FOTOGRÁFICA

- *Los hijos del viento* 2012, Archivo UNEARTE 132
- *La comedia de las equivocaciones* 2011, Archivo UNEARTE 133
- *Profundo* 2010, Archivo UNEARTE 134
- *Venezuela huele a oro* 2010, Archivo UNEARTE 135
- *La isla de los esclavos* 2011 Archivo UNEARTE 136

UNEARTE POR DENTRO

- Compañía Universitaria, Onírico y atípico, Carlos Paolillo 138
- Montajes de egreso 2011, Semana de la Cultura Griega, Evento Grotowski, Carlota Martínez 139
- Cátedras libres, Talleres Sabatinos, Conferencia UNEARTE, Marisabel Contreras 141

Agradecimientos

A las autoridades de la UNEARTE, quienes con su apoyo y entusiasmo hacen posible la continuidad de esta publicación.

A todos nuestros colaboradores quienes generosamente aportan su esfuerzo y dedicación para la elaboración de los materiales que conforman las diversas secciones de esta revista.

Al Lic. Alfredo Sandoval (+), Paola Sandoval y a la Lic. Ibis Piña quienes colaboraron con esmero y dedicación en lo relativo a las actividades de grabación y transcripción de una selección de materiales.

A la Lic. Adriana Issa quien gentilmente colaboró con la recopilación de material gráfico para nuestra Galería fotográfica y de documentación para la Sección UNEARTE POR DENTRO.

A Orlando Rodríguez por su siempre generosa colaboración.

A Nicolás Curiel por su entusiasmo y paciencia.

A todo el equipo editorial y de diseño gráfico de UNEARTE.

Editorial

Los teatros universitarios, definidos *grosso modo*, son aquellos que pertenecen y representan a las instituciones de educación universitaria. En el ámbito mundial ha habido una estrecha relación entre la educación y el teatro. De manera que las universidades, por su carácter y su naturaleza, se convierten en un espacio natural para que progresen movimientos teatrales, en muchos casos, de gran repercusión no sólo en lo nacional sino también en lo internacional. Una buena parte de los grupos teatrales vinculados a lo académico, son capaces de brindar a los participantes los conocimientos teórico- metodológicos y las herramientas necesarias para formular trabajos teatrales de alto nivel. Al menos, esa es la expectativa que tiene el público cuando asiste a este tipo de espectáculos en las universidades. En variados países iberoamericanos, sólo para referirnos a los de habla hispana, los teatros universitarios han tenido un papel protagónico en el comportamiento del teatro en cada una de sus regiones. Puntos de referencia importante en este sentido lo constituyen Chile, México, Colombia, Argentina, y un buen número de teatros centroamericanos y del Caribe, sólo para mencionar unos pocos. Buen número de estas experiencias han dado sus mejores frutos en difíciles circunstancias históricas, a través de proyectos teatrales de definido compromiso estético e ideológico y dentro de un marco de pluralidad y libertad que se aviene a la naturaleza universal de las ideas en los contextos universitarios. Papel importante juegan en estos teatros universitarios los apoyos propiamente institucionales pero, principalmente, la voluntad política de los que participan y su conciencia de estar contribuyendo en la creación y construcción de valores culturales desde sus distintos centros de estudio. Desde allí han emergido dramaturgos, directores, actores, y diseñadores con proyección internacional y entre sus propias comunidades. De esta manera han contribuido a dibujar los perfiles del teatro de sus lugares de origen, brindándole a éste identidades particulares. En Venezuela durante la década de los 60, el llamado *T.U, Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela* tuvo un papel preponderante, tanto para el teatro venezolano, como para la

creación de propuestas pertenecientes a un orden simbólico comprometido con un momento histórico de hondas definiciones en el destino de la nación y con profundas repercusiones, aún hasta los momentos actuales. De igual manera, en otras universidades tanto públicas como privadas han emergido movimientos y grupos teatrales de importancia capital. En circunstancias de hondas transformaciones en todos los órdenes de la vida nacional como las actuales en Venezuela, la temática de los teatros universitarios ha sido capaz de convocar de manera oportuna la reflexión de un significativo grupo de colaboradores procedentes de distintas universidades quienes han disertado de manera responsable sobre variados aspectos que van desde las experiencias particulares, la revisión histórica, las vinculaciones éticas y políticas relativas a su quehacer y las del teatro y la educación, lo cual configura un abanico de enfoques enriquecedores que confluyen en el ánimo y la disposición de construir y fortalecer nuestro medio teatral a partir de los centros de estudios universitarios. Por otra parte, la Galería Fotográfica que brinda THEATRON en esta edición recoge una selección de imágenes perdurables de montajes pertenecientes a nuestra casa de estudio a lo largo de los años. De igual manera, brindamos al lector una muestra de textos originales que a manera de testimonios de una época estimamos de interés para los lectores y lectoras. Nuestra acostumbrada entrevista ha sido dedicada en este número a Nicolás Curiel quien condujo los derroteros del *TU* durante llamada "época de oro" de esta agrupación entre los años de 1957 y hasta 1968. Esperamos a través de esta entrega estimados lectores y lectoras, estar contribuyendo a la tarea de generar conocimientos que contribuyan con el desarrollo de nuestro teatro y con la grata misión de afirmar valores emblemáticos de nuestra cultura.

Lecturas

Algunas reflexiones éticas y estéticas en pro de un auténtico teatro universitario en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL)

Carlos Sánchez Delgado

Docente Investigador de Artes Escénicas UPEL - UCV
csanchezdramaturgo@hotmail.com

Se me ha pedido para este número especial de la Revista Theatron una disertación que se apoye, fundamentalmente, en mi experiencia de más de dos décadas en la docencia universitaria, ligada directamente a la formación para las Artes Escénicas en nuestro país. Y en función de darle alguna organicidad a estas reflexiones, he decidido orientar las mismas hacia dos direccionalidades distintas pero íntimamente interrelacionadas: lo ético y lo estético, enmarcando dentro de lo ético aquello relacionado con un cierto 'deber ser' organizacional y funcional del teatro universitario, y en lo estético todo lo vinculado con su problemática específica de creación y praxis.

Desde nuestra óptica particular 'lo universitario' de una manifestación teatral no se restringe, desde luego, al simple hecho de que la actividad se desarrolle en el contexto o bajo el patrocinio de una determinada universidad. Se requiere ir mucho más allá y trascender semejante simplismo para comprender que, por encima de todo, este tipo de teatro supone el ejercicio de una irrestricta libertad de acción y un compromiso con las profundas implicaciones éticas que está llamado a alcanzar el arte escénico como manifestación sociocultural, dentro de una comunidad universitaria. Nos atrevemos a puntualizar dos interrogantes muy básicas pero primordiales que deberían, a nuestro juicio, estar claramente planteadas como fundamentos, al momento de intentar definir la esencia, el norte, el 'deber ser', en cuanto a su organización

y funcionamiento, de un auténtico teatro universitario: '¿por qué?', '¿para qué?' En suma: ¿Por qué debe existir un teatro universitario y para qué propósitos elementales debería estar abocada tal existencia?

El 'por qué' del teatro universitario está directamente relacionado con los "niveles de enraizamiento" que se generan específicamente en los planos extensionistas de una universidad. Porque es, a través o por intermedio de esas instancias fundamentalmente, que se propician o manejan los factores capaces de generar las condiciones imprescindibles para que surja, se expanda y desarrolle una actividad teatral, más o menos sostenible en el tiempo y en el espacio, dentro de cualquier ente ligado a la Educación Superior, aquí y allá, ahora y siempre. Y entendemos por "niveles de enraizamiento" todos aquellos territorios, áreas o manifestaciones que la dinámica de la vida universitaria es capaz de crear, en función de incluir, vincular e involucrar –no solo ocasional sino organizacional y estructuralmente– al arte escénico como expresión genuina de sus distintos componentes humanos, sociales, políticos, culturales e incluso ontológicos.

Para todo ello se requiere propiciar un clima, esencialmente extensionista, que provoque, genere y a la vez se sustente en esa irrestricta libertad de acción y en ese compromiso

...no se logra un verdadero enraizamiento del teatro en el espíritu universitario, sin que existan conexiones y vínculos profundos y efectivos, libres y hasta espontáneos, institucionales y extra-institucionales, que articulen e integren plenamente al quehacer teatral con los distintos entes, expresiones y manifestaciones de las fuerzas sociales, políticas y culturales que hacen vida dentro de la comunidad universitaria.

ético profundo que mencionábamos anteriormente. Porque no se logra un verdadero enraizamiento del teatro en el espíritu universitario, sin que existan conexiones y vínculos profundos y efectivos, libres y hasta espontáneos, institucionales y extra-institucionales, que articulen e integren plenamente al quehacer teatral con los distintos entes, expresiones y manifestaciones de las fuerzas sociales, políticas y culturales que hacen vida dentro de la comunidad universitaria. De ahí la necesidad de comprometerse éticamente con todo lo que implica hacer o convertir al teatro, progresivamente, en algo estructural dentro de la dinámica universitaria y no en algo extra, aparte, ocasional, efímero, superficial, ni mucho menos en un simple adorno o *souvenir* artístico o cultural. Por lo tanto el objetivo esencial de un teatro, con sólido y auténtico enraizamiento universitario, no puede ser otro que el de aprovechar y nutrirse de esa irrestricta libertad de acción, lo cual es muy propicio y necesario justamente en el ámbito de la universidad.

Solo así se puede irradiar desde lo universitario y hacia lo universitario un legítimo movimiento de identidad, interacción e integración a través del teatro, con iniciativas, acciones, programaciones, propuestas, auto-propuestas y contrapropuestas, profundamente consustanciadas con la comunidad universitaria en todos sus ámbitos y expresiones. Que cada miembro individual o grupal, participante de la vida universitaria, pueda estar y sentirse sensibilizado socialmente a través del hecho escénico. Que el teatro universitario le ofrezca nuevas perspectivas de su realidad, que lo confronte con nuevas y actuales circunstancias que se correspondan con las coyunturas sociopolíticas y culturales del país, como nación y espíritu colectivo. En síntesis, que los mecanismos de organización y funcionamiento del teatro universitario generen y permitan vínculos efectivos,

...Que el teatro universitario le ofrezca nuevas perspectivas de su realidad, que lo confronte con nuevas y actuales circunstancias que se correspondan con las coyunturas sociopolíticas y culturales del país, como nación y espíritu colectivo.

para la incorporación de la comunidad intra y extrauniversitaria al hecho teatral, en cada nivel o manifestación.

Y es por ello que al abordar y asumir el ‘para qué’ de un auténtico teatro universitario y, por consecuencia, sus principales propósitos organizativos y funcionales, nos sumergimos en un terreno que pudiésemos denominar –para utilizar un concepto muy esgrimido en nuestros días–: la responsabilidad social. Porque tiene que ver con las intenciones que en última instancia persigue la actividad teatral universitaria, más allá de lo exclusivamente artístico; es decir, la proyección

hacia la comunidad intra y extra universitaria. Para esto se requiere, desde luego, de una progresiva transformación de los criterios, modos y sistemas de producción teatral a nivel universitario, en función de articular acciones que vinculen efectivamente al teatro no solamente con la universidad, sino con el movimiento teatral como un todo y con la comunidad en general. Como se trata justamente de

un tipo de teatro que puede prescindir o ir más allá de los determinismos mercantilistas que prevalecen en otros ámbitos, ello permite precisamente establecer nuevas y distintas relaciones de producción teatral entre el producto (el espectáculo) y los factores sociales que éste convoca e involucra, los cuales le dan un sentido total, último, definitivo.

Un auténtico teatro universitario supone, en síntesis, la existencia de unos propósitos y finalidades éticos profundamente enraizados y comprometidos con la comunidad universitaria que le da asideros, y en constante proyección y sintonía con las necesidades y aspiraciones más legítimas de un contexto general, en el cual se inscribe la universidad como tal, dentro de límites o parámetros más amplios en lo político, en lo social y en lo cultural.

Para dilucidar un punto de vista más específicamente estético sobre el teatro universitario, se requiere tener muy en cuenta que si algo es inherente a lo universitario como tal es, justamente, una gran capacidad de atrevimiento. Porque es a partir de ahí que se genera la sustancia básica del pensamiento reflexivo, crítico, contestatario, polémico y hasta irreverente que caracteriza la más auténtica naturaleza de una universidad, desde sus más antiguos orígenes hasta nuestros días. El célebre poeta y dramaturgo español Federico García Lorca –quien con su grupo La Barraca se hizo y surgió precisamente dentro de este tipo de teatro– dio muestras suficientes de ser un convencido de que al teatro universitario hay que exigirle mayor capacidad de riesgo, aventura y albedrío que al llamado teatro ‘comercial’ o ‘profesional’, sometido a la dinámica y determinismos socioeconómicos del ‘mercado teatral’. Por lo tanto, desde una óptica estrictamente estética, el teatro universitario debe ir de la mano de las vanguardias teatrales. Y para ello requiere sustentarse firmemente sobre las bases de la investigación y experimentación teatral.

Del mismo modo como intentábamos antes puntualizar en un ‘por qué’ y en un ‘para qué’ algunas reflexiones con ciertas pretensiones éticas, nos aproximamos ahora a una disertación de naturaleza más estética, a partir de otras dos interrogantes fundamentales: ‘¿qué?’ y ‘¿cómo?’ ¿Qué define, en términos específicamente artísticos, a un auténtico teatro universitario? ¿Cómo metodologizar el trabajo y los procesos interdisciplinarios, que suponen la creación y la praxis teatral, en función de garantizar mayores y mejores alcances, dentro y fuera de la comunidad universitaria?

El ‘qué’ de un auténtico teatro universitario se vincula básicamente, desde nuestra perspectiva, con ese rol de vanguardia que éste debiera cumplir artísticamente, en el marco de una constante renovación de los paradigmas teatrales, en el cual ha de estar siempre necesariamente inmerso. De ahí que resultan poco menos que anacrónicos aquellos prejuicios que segregan al teatro universitario del llamado ‘teatro profesional’. Coincidimos con quienes consideran que un auténtico teatro universitario, no solo debe propender a niveles progresivos de profesionalización, sino que incluso está llamado a liderar el ensayo de nuevas propuestas estéticas, capaces de incidir directamente sobre el contexto teatral en general.

...El ‘qué’ de un auténtico teatro universitario se vincula básicamente, desde nuestra perspectiva, con ese rol de vanguardia que éste debiera cumplir artísticamente, en el marco de una constante renovación de los paradigmas teatrales, en el cual ha de estar siempre necesariamente inmerso.

¿Cómo lograrlo? El ‘cómo’ tiene que ver con una profunda necesidad de apoyar la actividad creadora sobre las bases de la investigación teatral, asumida como una modalidad estética y funcional de carácter permanente. Para ello se requiere, primordialmente, vencer todo tipo de esquematismo y formulismo que restrinja, limite y encorsete estéticamente al teatro universitario. Superar todo aquello que conceptual o pragmáticamente lo mantenga inerte y encasillado en una, y solo una, manera de ser y hacer. Desanclarlo de cualquier tipo de determinismo que impida una perenne confrontación y reinención del instrumental expresivo, en la búsqueda inquebrantable de nuevas fronteras y nuevos lenguajes para la escena.

Desde esa nueva actitud estética para con el teatro universitario, habrán de surgir diversas tentativas que propendan verdaderamente a una renovación de repertorios, con obras y propuestas cada vez más acordes con la dinámica de las nuevas tendencias teatrales. Y a partir de ahí será posible, por

ejemplo, en el contexto general del movimiento teatral, la búsqueda de un teatro auténticamente nacional y con identidad propia, que sea expresión de nuestras más profundas “sombras colectivas” y, a la vez, esté insertado en las preocupaciones del mundo y del ser contemporáneo.

El qué montar y cómo montarlo no debe circunscribirse, por lo tanto, a los límites de un “teatro mortal”, como lo llamaría Peter Brook en su célebre libro *El espacio vacío*. Es decir, el teatro universitario no tiene por qué ser ni monotemático ni monoestilístico. No tiene por qué ser irremediablemente aburrido, ni sumergir al espectador en una parálisis intelectual y emocional de su espíritu. Todo lo contrario, debe ser un teatro vivo, que lo emocione, que lo haga pensar, que lo divierta, que lo estimule, que lo mueva a la acción y que lo haga ensanchar, profundizar y repotenciar su imaginario y su sensibilidad, tanto para el arte como para la vida. Un teatro que no le huya a lo didáctico, a lo social o a lo político, si acaso le resultan herramientas útiles, pero que tampoco desdeñe lo histórico, lo existencial, la inventiva pura o cualquier otra perspectiva, siempre y cuando ésta le permita ir más allá de las frivolidades, de lo banal y de lo superfluo. En definitiva, un teatro moderno en un amplísimo sentido, un teatro hondamente humanista, altamente estético, socialmente enraizado y comprometido, auténticamente nacional, y firmemente abocado a la educación y desarrollo del individuo y de la sociedad.

Vieja tarea del teatro universitario en la Universidad Central de Venezuela (UCV)

Roberto Romero Sabelli

Docente - Director del Teatro Universitario UCV
roberto.romero@ucv.ve

Me invitan a escribir un artículo sobre el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela (T.U.-UCV) y, luego de reflexionar un poco, creo que lo primero que debo mencionar es lo que entiendo por “teatro universitario”, como concepto, claro. Cuando digo teatro universitario inevitablemente estoy hablando de la universidad, de su realidad, de su forma de funcionamiento y de su dinamismo. Al mismo tiempo, cuando me refiero a la universidad pienso tanto en los estudiantes como en los empleados, los profesores, los obreros, las autoridades de la universidad y sus dependencias; es decir, pienso en toda una comunidad multifacética que está unida por un mismo campus. Por lo que creo, entonces, que el teatro universitario es, en principio, un teatro para esa comunidad.

Entiendo también que las universidades son los centros de creación y atesoramiento del conocimiento universal, ya que en ellas se edifica y materializa el deseo de comprensión de la naturaleza, a través de las ciencias exactas, y de la humanidad, con el desarrollo de las ciencias sociales y humanísticas; es por eso que siendo el teatro una actividad humana dedicada a la comprensión del individuo y la sociedad, no podía escapar a las perspectivas de trabajo del recinto universitario, motivación que nos puede ayudar a comprender el por qué el teatro existe dentro de las instituciones universitarias, además de ser una actividad de entretenimiento.

Sin embargo, se me ha hecho evidente durante el trabajo en el T.U. que hay otra motivación para la existencia del

teatro en las casas de estudios superiores. Las universidades tienen condiciones más estables que otras instituciones para sustentar al teatro, pues al disfrutar de un presupuesto asignado para cubrir las necesidades de producción y divulgación de conocimiento que le es encomendada, el teatro puede contar con un suministro de recursos regular que permita su desarrollo continuo.

...Las universidades tienen condiciones más estables que otras instituciones para sustentar al teatro, pues al disfrutar de un presupuesto asignado para cubrir las necesidades de producción y divulgación de conocimiento que le es encomendada, el teatro puede contar con un suministro de recursos regular que permita su desarrollo continuo.

La verdad, luego de pensarlo, me alegra poder vislumbrar una primera conclusión sobre el teatro universitario tomándolo como concepto. Puedo expresar después de escribir estas breves líneas que los teatros universitarios son, o pretenden ser, agrupaciones estables – porque cuentan con un presupuesto– que ofrecen a la comunidad universitaria a la que pertenecen una forma de entretenimiento de tipo espiritual.

Otra particularidad que se maneja en los teatros universitarios es que éstos se nutren fundamentalmente del servicio de apasionados jóvenes que tienen inquietudes creativas, además de la necesidad de instrucción académica. Es así como los quehaceres iniciales de estos jóvenes universitarios se orientan a la formación práctica para la ejecución escénica inmediata, con base en los principios mínimos de la interpretación actoral.

Es una fortuna que en los actuales momentos existan universidades, facultades y escuelas especializadas en el área del arte escénico, pues así los jóvenes que quieran dedicarse

al estudio académico del teatro y a su práctica formal tienen la posibilidad de hacerlo. Para mí es una dicha pues le quita la pesada carga al estudiante de tener que cursar una carrera distinta a sus aspiraciones vocacionales. Y para quienes solo desean vivir la experiencia por curiosidad, tener al menos la vivencia se convierte en un ejercicio lúdico que tal vez les sirva en su crecimiento personal.

Conjuntamente con la docencia y la investigación, las universidades cumplen sus labores con las actividades de extensión. Se entiende normalmente por extensión universitaria los servicios que presta la universidad tanto a su comunidad como a la sociedad en general, para poner a su alcance el beneficio de la tecnología y el conocimiento que generan. Me parece, por tanto, que el concepto de extensión universitaria se adapta muy bien a las labores que un teatro universitario hace, sobre todo hoy en día, tanto para sus integrantes como para el público que asiste a las funciones.

Desde el año 2008 vengo trabajando como director del T.U.-UCV. Mis tareas han sido múltiples, desde asuntos como el reacondicionamiento de las instalaciones de trabajo; la realización de las convocatorias a audiciones para los aspirantes que desean participar en una de las agrupaciones más antiguas del país (dirigida desde sus inicios por grandes personalidades del teatro nacional como Luis Peraza, Raúl Domínguez, el maestro Nicolás Curiel, que regentó su período dorado, Hermán Lájter, Luis Márquez Páez, Gustavo Meléndez y Luigi Sciamanna); hasta impartir los principios básicos de la actuación a los nuevos integrantes y, finalmente, hacer las producciones teatrales que se representarán ante el público universitario.

Nuestro primer llamado al público de la UCV a los espacios del T.U. fue mediante un ciclo de lecturas dramatizadas donde convocamos a varios dramaturgos nacionales ya reconocidos como Elio Palencia, Javier Moreno, Xiomara Moreno, así como a dramaturgos de la más reciente generación o que comenzaron a producir textos dramáticos en los últimos años como José Antonio Barrios, Juan Pedro Herraiz, José Jesús González y Franco Miguel Quintero.

Inmediatamente hicimos nuestra primera producción: *Cuatro ejercicios para actrices* (2008), de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. Como

su nombre lo indica, era un ejercicio, el primero, para las dos actrices, Joan Bernet y Ruth Acuña, que la primera convocatoria había decantado. Nuestro intento era manifestar a través de las actrices, fundamentalmente del trabajo que ellas produjeron, la percepción que la dramaturga expresa sobre la feminidad, guardando siempre los mínimos principios técnicos: presencia escénica, respeto al texto, dicción y proyección, trabajar para y con el

público, y divertirse trabajando. Entonces fuimos a las presentaciones en los salones de clase, en los cafetines, en los auditorios de las facultades, en nuestra sede y en otras universidades. De la experiencia nos quedó el buen sabor de un producto que al público le gustó mucho, y las ganas de hacer producciones de igual o mayor éxito dentro de la comunidad que nos abarca.

Después se hizo la segunda convocatoria. Fui a una conferencia de teatro, y me conseguí la publicación de los *Sainetes* del prof. Humberto Orsini. Al leerlos me atrajo la idea de bajar los textos del maestro Orsini para explorar el gusto y el

...Entonces fuimos a las presentaciones en los salones de clase, en los cafetines, en los auditorios de las facultades, en nuestra sede y en otras universidades. De la experiencia nos quedó el buen sabor de un producto que al público le gustó mucho, y las ganas de hacer producciones de igual o mayor éxito dentro de la comunidad que nos abarca.

sentir popular venezolano. Pensé enseguida en el proyecto del año 2009 del T.U.: los *Sainetes* del Maestro Orsini. Hecha las audiciones –de cincuenta aspirantes quedaron veinte (fundamentalmente por razones de horarios y de espacio en nuestra sala, pues siempre le damos la oportunidad a todos aquellos que quieran participar)– les presenté entonces el proyecto a los quince últimos que continuaron, después del proceso de adiestramiento, y, por fortuna, les encantó. Comienzan los ensayos. Ahora las tareas se amplían, hay que hacer las gestiones del presupuesto, papeles van, papeles vienen, y al final se obtiene la producción definitiva del espectáculo. Resultado: Dos funciones en la Sala de Conciertos de la UCV para julio, y para noviembre cuatro fines de semana de funciones.

En el año 2010 se instruyen nuevos integrantes luego de las audiciones del mes de noviembre del año anterior. Sigo con la idea de trabajar “lo venezolano”, me pregunto sobre las fantasías que animan la idea del venezolano como pueblo. Inmediatamente se me presenta una interrogante, ¿cuál texto estaría acorde con las capacidades del elenco? Me pareció que los resultados de las presentaciones anteriores permitirían proponer como siguiente proyecto la obra *Chúo Gil*, del Maestro Arturo Uslar Pietri. ¿Estaba el elenco preparado para una obra de mayor complejidad? Diseñé un plan: los nuevos integrantes se encargarían de re-montar los *Sainetes* para llevarlos a los auditorios de las facultades y los integrantes con un poco más de experiencia se dedicarían a ensayar más tiempo para prepararse mejor.

Hicimos un cronograma, entonces. En marzo los *Sainetes*, en julio un pieza que yo había escrito, *A un paso de tu Alma*, y en noviembre *Chúo Gil* de Arturo Uslar Pietri. Se cumplió con el cronograma hasta julio, en noviembre no se pudo realizar lo planeado porque de septiembre a diciembre de ese año las actividades en la UCV, por un conflicto laboral, se redujeron a media jornada, la cual se cumplía en las mañanas y como nosotros ensayábamos en las tardes, no pudimos continuar

con el cronograma. Sin embargo, cerramos las actividades asistiendo en octubre al Festival Internacional de Teatro de Oriente de ese año.

Para este año esperamos terminar con la tarea en espera. En mayo celebramos el 105 aniversario del nacimiento del maestro Arturo Uslar Pietri con el estreno de nuestro espectáculo *Chúo Gil*.

Comenzando el año 2011 hicimos la convocatoria a nuevos integrantes. Proyecto para ellos: hacer presentaciones en los espacios no convencionales de la universidad. Apenas comenzamos. Nos hemos trazado una línea de trabajo luego de la experiencia acumulada. Aspiramos a generar espectáculos acordes con los espacios no convencionales, con la intención de convocar a ese público a la sala teatral. Nuestro propósito: crear público.

Creo que el propósito de esta última tarea se ha tornado en nuestro norte. Si reviso el itinerario realizado y el concepto previamente delineado sobre el teatro universitario parecieran seguir una misma línea de acción en torno a esta intención fundamental.

Quisiera extenderme un poco más en el apartado referido al público, sobre todo porque no puede verse como una masa homogénea en estos momentos. La televisión y el cine han dividido gran parte del público antiguo, aquel que tenía en las artes escénicas los mejores productores del entretenimiento popular.

En la actualidad, el teatro se nutre de la industria del entretenimiento que el cine y la televisión han creado. Es fácil verlo en los países desarrollados. En los países con una sociedad de mentalidad industrial, los creadores teatrales viven de la industria televisiva o cinematográfica y se dan banquete en el teatro. Gracias a los beneficios de la producción

en serie tienen un sustento para sus vidas y libertad creativa en las tablas.

Allí, donde el cine y la televisión sustentan la industria del entretenimiento, pareciera que poco importa que la misma industria robe los públicos que pudieran asistir a las salas de teatro. Incluso podría pensarse que algunos autores más bien trabajaran para un grupo de estimables amigos a quienes quisieran deleitar con el placer de la observación del alma humana sobre la escena. La falta de público en las salas teatrales de arte parece ser otra de las crisis mundiales.

El cine y la televisión han creado sus mecanismos para la atracción de sus públicos. De la televisión puede uno imaginar que ni siquiera hace un mínimo esfuerzo para atraerlos, pues todas las noches tendrá una asistencia masiva, eminentemente envidiable como audiencia, aunque la lucha entre las emisoras televisivas, sus ofertas en la programación para obtener a los anunciantes, tal vez pueda reflejar una imagen, quizás ficticia, de lo que hace la televisión por ganarse su público. El cine sí que es el flautista de Hamelín: hace que los espectadores salgan de la comodidad de sus hogares para ir a las salas de cine, cuando perfectamente una película podría comprarse o verse en algún canal televisivo.

Si hablamos del público no iniciado, ¿puede pensarse que van a ir al teatro por azar? ¿Cómo asistirá si no saben qué es una oferta de entretenimiento? ¿Cómo se les motiva al consumo de un producto que tal vez ni conocen? Entonces pienso en un argumento: ¿Por qué si el cine y la televisión crean a su público, el teatro no se dedica concienzudamente, programáticamente, a la producción de su público? De más está decir

que nunca llegaríamos a las dimensiones del cine y la televisión, pero es una tarea necesaria.

Por otra parte, si tomamos en cuenta que el público que va a ir al teatro profesional de arte en un futuro es el estudiante que actualmente se educa en las universidades, una de las tareas principalísimas de los teatros universitarios es formar a ese estudiantado en el gusto teatral. No es un hallazgo nuestro la idea de que el gusto también se aprende; si seguimos a Cézanne cuando decía que había que educar al ojo, asimismo hay que educar al público. Ahora bien, no creo que esa educación se logre en una cátedra específica; más bien depende de una amplia convocatoria a la comunidad universitaria a las salas y auditorios de las universidades para que disfrute de productos de calidad, una oferta que siempre ha de tener una excelente factura.

Por necesidad, la primera tarea es la formación de los actores, si de teatro se habla en la universidad. Pero la principal labor en las casas de estudios, en razón de su importancia, es la creación de público, un público que sepa de la presencia de una actividad que le sirve para entretenerse y educarse como individuo y como factor social. Y como una cosa lleva a la otra, evidentemente sin actores, o sin unos intérpretes que sepan las técnicas básicas de la actuación, ¿cómo puede presentárseles algo de calidad a los espectadores?

Ahora bien, aplicar esta labor solo en las universidades puede ser un trabajo de corto aliento. Es indudable que mientras más recursos destinados a los costos de movilización pueda tener un teatro universitario, tanto más puede abocarse a la producción de espectadores más allá de las fronteras que delimitan la academia. Y esto quizá sea de mayor jerarquía

...¿Por qué si el cine y la televisión crean a su público, el teatro no se dedica concienzudamente, programáticamente, a la producción de su público? De más está decir que nunca llegaríamos a las dimensiones del cine y la televisión, pero es una tarea necesaria.

aún, pues el pasado, presente y futuro del teatro está ligado indefectiblemente a los sectores populares.

Cuando digo esto recuerdo el teatro de corral en el Siglo de Oro español, la compañía de actores de Moliere viajando por el interior de Francia para luego llegar triunfante a la corte, pienso en las tabernas, los *inn*, del teatro isabelino, y pienso, por supuesto, en los más de 25 mil espectadores que el estado griego convocaba al Theatron. Olvidar a los sectores populares tal vez sea un error de alto costo para el teatro. Si se los deja a un lado, seguramente el teatro no podrá arraigarse en los cimientos de la población más primigenia, una población que a pesar de sus bajos recursos igual consume los productos cinematográficos y televisivos.

Crear público es crear la necesidad del espectáculo. Y el público en masa está en las comunidades populares. Pero meterse allí, lo que en Venezuela significa hablar de los barrios, es al menos un trabajo de resultados a mediano plazo. Es saber que se hace una siembra con riesgo de perder la cosecha en los primeros intentos, es un negocio temerario, y es, estoy convencido, el futuro obligado. La tarea es difícil. Va más allá del hecho de llevarles entretenimiento a sus espacios, el ejercicio es a la inversa, ir hasta ellos es la excusa para atraerlos, para mostrarles que el teatro de arte es un opción placentera, es hacerlos venir a los espacios que fueron diseñados para la producción teatral para que disfruten de un bien cultural, y hacer de esto un acto cotidiano.

Esta pretensión, que aquí es sinónimo de necesidad, parece imposible encomendársela a un teatro que no tenga entre sus definiciones el concepto de extensión universitaria: servicio a la comunidad.

Rebobino para concluir. Tengo un concepto de teatro universitario, su función es servir a la comunidad como parte de las tareas que cumple la universidad misma. Ese servicio está

fundamentado en el afán de crear público para las salas de teatro de arte. Me parece que sus posibilidades tienen pocos límites, pueden mostrar en sus producciones tanto textos clásicos como contemporáneos o nuevos, siempre que el déficit presupuestario no sea un impedimento.

Termino esta tarea, este extraño placer de ordenar las ideas, convencido en esa necesidad como el motor de la producción que todos los teatros universitarios de todos los tiempos han tenido en sus entrañas. Una tarea que, luego de hecha, me sirve como mapa de navegación más nítido. Pero al mismo tiempo, termino estas palabras sintiéndome afortunado por la sensación de pertenecer a un cosmos de continuo trabajo, que ha existido antes de esta generación y que seguirá existiendo después de nuestra jornada.

Confesiones de un teatrero universitario en la Universidad Central de Venezuela (UCV)

Armando Carías

Prof. Jubilado UCV - Fundador del Teatro "El Chichón"
armandocarias@gmail.com

I La categoría 'teatro universitario' siempre me ha parecido sospechosa.

Me sucede lo mismo con otros calificativos, suerte de remoquetes escénicos, con los que alguien en algún lugar y en algún momento, decidió etiquetarnos: 'teatro obrero', 'teatro popular', 'teatro liceísta', 'teatro pobre', 'teatro juvenil', 'teatro Infantil', 'teatro comercial', 'teatro de arte', 'teatro experimental'...

Así se nos clasifica de acuerdo a nuestro 'prontuario teatral', así se nos fotografía 'de frente y de perfil' de acuerdo al tipo de delitos escénicos que hayamos cometido, con un 'alias' al que lo único que le falta es el 'Se busca', en base de las fechorías que se nos acuse haber perpetrado en el escenario.

Por eso, de 'sospechador' pasé a 'sospechoso', en inevitable transición que comenzó el primero de mayo de 1978, cuando al pie del contrato que firmaba en la Dirección de Personal de la Universidad Central de Venezuela, se apreciaba, en letra chiquita pero perfectamente legible: Director del Teatro Infantil Universitario.

Comprenderá usted, testigo de la confesión de mi primer desliz teatral, mi natural preocupación al ser presunto indiciado de dos delitos a la vez: hacer teatro universitario y hacer teatro infantil.

Definitivamente sospechoso.

Afortunadamente, no se puede condenar a nadie dos veces por la misma falta, en mi caso, por fundar y dirigir durante

casi tres décadas un elenco ucevista dedicado además, como agravante, a llevar a escena obras para niños y niñas.

Sin embargo, la historia ni termina aquí ni comenzó allá. En realidad, mis antecedentes penales (perdón, quise decir 'teatrales'), se remontan a años atrás, por lo que si queremos entender las razones de mi prontuario como teatrero universitario, tendremos que revisar las fichas y archivos policiales que dan cuenta de las veces que he sido agarrado 'con las manos en la masa' ensayando algún espectáculo en la Tierra de Nadie, presentando una obra en el Aula Magna de la UCV o planeando quién sabe qué fechoría escénica, a la sombra del reloj de la Plaza del Rectorado, en complicidad con el chichero.

No es cosa ésta que se despache en dos cuartillas, son muchas las 'entradas y salidas' a escena que registran los cuerpos de seguridad que han seguido, paso a paso, mis violaciones a la ley en auditorios, aulas y pasillos de escuelas y facultades universitarias, muchas las redadas y muchas las evidencias que confirman la sospecha: sí, soy culpable de hacer teatro universitario.

Esta es mi confesión:

II

Trabajé en la Universidad Central de Venezuela durante veintiocho años. Ingresé a ella a solicitud del doctor Elio Gómez Grillo, quien se desempeñaba como Director de Cultura, en tiempos de la gestión del doctor Carlos Moros Ghersi en el Rectorado.

Fungía para aquel entonces como director del Teatro Universitario el profesor y camarada Luis Márquez Páez, principal responsable de mis raterías iniciales en los sótanos ucevistas.

Pero no fueron esos mis inicios en las tablas universitarias, ni ésa mi única experiencia dejando el rastro de mis huellas en los escenarios de la UCV.

Sería 1973, estando en compañía de Elías Santana, Wendell Gouveia, Antonio Regalado, Marielsa López, Gisela Santana y Félix Machado, entre otros entrañables cómplices cuyos nombres se esconden en los laberintos de la memoria, cuando éramos correteados por los vigilantes del Aula Magna, empeñados en interrumpir nuestros ensayos dominicales en los nichos ubicados al final de las rampas que conducen a su balcón, transmutados para nosotros en maravillosos espacios de creación por obra y gracia de nuestra osadía juvenil y el genio de Villanueva.

Allí, bajo el pretencioso título de Nuevo Teatro Venezolano, balbuceábamos las escenas de una modestísima propuesta en la que, entre canciones y textos poéticos, comenzamos a hacer teatro en la universidad, lo que no necesariamente quiere decir que hiciéramos 'teatro universitario'.

Después, el ímpetu se transformó en pasión y la pasión en el descubrimiento de una vocación que me llevaría a inscribirme en la Escuela Nacional de Teatro, en tiempos de una cosa llamada INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes), presidido por Alfredo Tarre Murzi, en los aciagos días de Luis Herrera Campíns como Presidente de la República. Sí, la difunta y bien enterrada cuarta.

Lo cierto, para volver al origen y destino de esta confesión, es que la escuela la cerraron. Pese al empeño de su director, el actor y maestro Luis Salazar, y a la resistencia de su cuerpo profesoral (Gilberto Pinto, Roberto Colmenares, Castillo Arraíz,

Alfonso López), nuestra escuela cerró sus puertas y con ella las tempranas ilusiones de formarnos como actores.

Digo 'nuestra escuela' y pienso en todos mis compañeros de generación teatral que acudían puntualmente, de lunes a viernes a las seis de la tarde, a la sede de ese centro de formación escénica, ubicado en la avenida Andrés Bello, entre el parque Arístides Rojas y la Farmacia Asunción, cerquita del Costa azul, lugar para la tertulia, los apuntes y el romance juvenil, entre monólogos de Arthur Miller y ejercicios de vocalización.

Pienso en Evelia Castillo, Amado Zambrano, Emilia Rojas, Alexis de la Sierra, Alejandro Mutis, Vilna Fuentes y una veintena de jóvenes ansiosos de comernos el mundo desde el escenario, ajenos a la decisión que tomaría alguien desde una cómoda oficina y que, inevitablemente, truncaría el sueño de muchos de quienes allí estaban.

Afortunadamente, el mío siguió intacto.



No recuerdo en detalle ni el mes ni el día, sólo evoco una mañana en la que mi teléfono repicó muy temprano, era Alejandro Mutis, su voz sonaba urgida: "¿Te acuerdas del director cubano del que te hablé... Ponce... Miguel Ponce... va a formar un grupo con actores venezolanos y va hacer audiciones esta tarde".

–¿Dónde? –interrogué sin pedir mayores detalles.

–¡En la UCV! ... ¡en la Sala de Conciertos!

Al mes ya el elenco estaba completo, la obra ensayándose y el hijo de María Margarita y Fernando Carías era ¡el protagonista!, ¿qué tal?

Sí, yo era “Roma”, un tipo mal encarado salido de la pluma de Andrés Monreal, dramaturgo brasilero radicado en Francia.

Monreal se había inspirado en los escuadrones de la muerte para escribir *Karnabal*, una obra que Ponce produjo con el apoyo de la UCV, institución que nos dio el espacio para ensayar y algún dinero que alcanzó para vestimos a todos con mallas de colores compradas en Dancer, la histórica y solidaria tiendita de La Florida.

Comenzaba así, mi segunda experiencia haciendo teatro en una universidad, en alguna medida ‘teatro universitario’, pues a pesar de que ninguno allí estudiaba en la UCV, todos vivíamos, comíamos y prácticamente dormíamos en la Tierra de Nadie, al menos hasta el día en que estrenamos la pieza en la Sala de Conciertos ante la escrutadora presencia de Edgar Moreno Uribe y los fogosos integrantes del T.U. de Hernán Létjer, que veían no con poco recelo la presencia de unos intrusos en su territorio.

Lo cierto es que la temporada nació y murió el mismo día. Al parecer los desnudos y alguna frase malsonante crisparon los oídos de algún funcionario ucevista por lo que, tras unas cuantas presentaciones en el interior del país, al poco tiempo el grupo se disolvió y solo tres de sus integrantes, Alexis de la Sierra, Alejandro Mutis y yo nos mantuvimos trabajando con Miguel Ponce.

Aquí comienza la segunda parte de esta historia, una historia con tinte autobiográfico y que nos lleva de la mano, escena

por escena, al centro mismo de lo que yo modestamente entiendo y defino como ‘teatro universitario’.

IV

He allí que tres pichones de actores, un director tras-humante y un puertorriqueño sumado al grupo (Miguel Ángel Lugo), inventamos una compañía con un nombre que era puro decorado: Teatro de las Américas.

Me explico: el Teatro de las Américas éramos cinco locos con cinco pasajes que nos llevarían desde el Nuevo Circo hasta Cúcuta, porque el director (y loco mayor) había decidido que nos presentaríamos en el Festival de Manizales de ese año (1973), con la obra *Asalto*,

cuyo montaje lo había traído a Venezuela meses atrás, permitiéndole sobrevivir y entusiasmarnos con un viaje impredecible.

El barranco era de dimensiones monumentales: no había invitación formal, no había sala ni público esperándonos, no había reservaciones en un hotel ni siquiera de media estrella, de casualidad había obra y, eso sí, un camión de sueños y bastante juventud como para asumir esa aventura con el espíritu de riesgo que abunda a los veinte años.

Bien, resumo el cuento: seis meses viajando por Sur y Centroamérica, durmiendo por igual en pocilgas que en casas de amigos y en hoteles de lujo, viendo y aprendiendo el teatro que no pude en mi escuela clausurada, descubriendo que el teatro puede ayudarte a comer caliente cuando estás fuera de tu país y no tienes un centavo,

viviendo tan intensamente que al regresar lo que quieres es hacerlo todo ¡y ya!..., llamar a tus amigos de aquella primera aventura en los altos del Aula Magna, reunirlos de nuevo en el mismo balcón, rogarle a los mismos vigilantes que te dejen ensayar *El gigante egoísta* porque mañana tienes función en la escuela Rondalera y, por supuesto, fundar tu primer grupo como debe ser: Los Carricitos (“Teatro para el niño que todos llevamos dentro”) y estrenar su montaje inicial, ¿dónde? ...en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela!

Como se sabe, el delincuente siempre regresa al lugar de su fechoría y el mío, como comienza a verse, está ubicado entre Las Tres Gracias y Plaza Venezuela.

Va solo un año de relato y ya contabilizo tres episodios determinantes en mi prontuario, perdón, quise decir en mi carrera como hombre de teatro vinculado a la Central, con lo cual podemos aproximarnos a la primera clave de este itinerario por mis percepciones acerca de lo que es y no es un teatro universitario.

Y lo hago en forma de pregunta: ¿el teatro universitario es el que se hace en las universidades?, ¿el que se practica en sus espacios, sean éstas salas teatrales, auditorios o pasillos?, ¿el que hacen sus estudiantes, dentro o fuera de sus instalaciones?, ¿el que hace la comunidad que se vincula con la universidad?, ¿el que llevan a cabo profesores, empleados y obreros?, ¿el que aborda en sus obras la problemática universitaria?, en definitiva, ¿qué es teatro universitario?

V

Sigamos con la historia. Llegamos al año 74, lo calculo porque ya están en Venezuela, exiliados tras el golpe de Pinochet, los integrantes de Los Mimos de Noisvander, a quienes el zarpazo fascista los tomó en Bogotá, en noviembre del 73.

A mí también me agarró en Colombia, viendo su *Educación seximental* en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, en donde una audiencia un tanto desconcertada se preguntaba cómo un país en medio de un proceso revolucionario enviaba a un festival internacional un espectáculo impecable en su ejecución técnica, pero bastante convencional en su contenido.

Jaime Schneider, Silvia Santelices, Oscar Figueroa y Rocío Rovira, cuatro de sus figuras puntales, se habían instalado en nuestro país, los dos últimos, Oscar y Rocío, formaban parte, junto al profesor Orlando Rodríguez, del cuerpo docente del naciente Centro de Estudios Teatrales, promovido por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.

Y allí estaba nuevamente el hijo de Margarita y Fernando, inscribiéndose en el bendito centro, llenando su planilla en el piso 10 de la Biblioteca Central y escribiendo en el renglón de la especialidad a cursar la palabra “Dirección”, (sí, con mayúsculas), con lo cual señalaba el rumbo de lo que yo quería hacer en el teatro: dirigir.

Y eso fue lo que hice: saqué de mi morral viajero un libreto que me había dado en Panamá un escritor chileno llamado Eduardo Barril. Se trataba de una versión infantil del clásico de Brecht *El círculo de tiza caucasiense*, inspirado en la famosa leyenda del sabio Salomón.

¿Y qué hice?

Llamé a mis actores y actrices de *Los Carricitos* (Wendell, Gisela, Félix), incorporé a Blanca Guzmán y a Jaime Barres, que cursaban conmigo en el Centro de Estudios Teatrales, y les propuse trabajarla a ver qué salía.

Las primeras lecturas las hicimos en lo que es hoy en día la División Audiovisual de la Biblioteca Central de la UCV,

en donde funcionaba la Sala C, un espacio para conferencias y que servía de aula para las clases de ese Centro de Estudios Teatrales; en ocasiones ensayábamos en un espacio utilizado para guardar los pipotes de basura del Aula Magna, lo que es hoy el Teatrino (recuperado y remodelado años después) y, en otras oportunidades, en cualquiera de los mágicos rincones del campus ucevista (jardines, sótanos, escaleras, salones), hasta en los espaciosos baños del paraninfo.

Siendo la UCV nuestro lugar de clases y de ensayos (nuestra guarida), nada más natural que también fueran sus espacios los que recibieran la historia de Brecht-Barril en la que una pobre niña recoge el perrito de peluche que la acaudalada señora bota en la basura, para luego, en gesto de egoísmo supremo, arrebatárselo “porque la basura también es mía”, según decía en el texto.

De este modo, con juicio salomónico incluido, *El círculo de tiza* se paseó por escuelas y facultades ucevistas, con foros y discusiones estudiantiles, rematando con un espectacular “Fin de Semana con Los Carricitos”, que incluyó, además de esta obra, la presentación de una producción más exigente: *El mago de Oz*, en adaptación personal del relato de Frank Baum, conocido mundialmente por su versión cinematográfica.

Y cuando hablamos de *El mago de Oz*, nos tropezamos con un elemento definitorio dentro de mi relación como creador universitario: los inicios de mis estudios de periodismo en la Escuela de Comunicación Social, ¿dónde? ... ¡en la UCV!

VI

Siempre que puedo cuento la anécdota de mi inscripción, de puño y letra, por parte de su primer director, Héctor Mujica, quien al verme perdido en los pasillos de las antiguas residencias estudiantiles me preguntó sobre lo que deseaba...: “quiero ser periodista”, le dije, “bueno, me respondió, ven conmigo, yo mismo te voy a inscribir”.

Hoy en día, entre OPSU, CNU, pruebas internas, actas convenios, palancas y caminos verdes, difícil pensar en tan artesanal mecanismo de acceso a la educación universitaria.

El mago de Oz no la ensayamos en la UCV, porque en Comunicación Social conocí a Iraima Alujas, hija de la profesora Nely de Alujas, directora del pre-escolar Gabriela Mistral, ubicado detrás del Bloque Uno, en El Silencio, quien nos entregó las llaves de su escuela y toda su solidaridad para que, noche tras noche, nos reuniéramos durante meses a ensayar el que sería mi primer gran trabajo de dirección y producción, con un montaje que incluía un elenco adulto además de niños, músicos en vivo, bailes, proyecciones y las ambiciones de un novel director que creía estar en Broadway cuando “Dorothy” (en mi versión era Dorotea) avanzaba desde el fondo de la escena interpretando –mejor que la mismísima Judy Garland– “Sobre un arcoiris”, acompañada por la banda Un Pie, un Ojo, dirigida por Juan Andrés Sanz, actual director de la Escuela de Artes.

Ya como estudiante de periodismo, ya como director de un grupo de teatro, ya como cursante de dirección teatral –todas estas actividades desarrolladas en el ámbito universitario–, la conexión con la vida cultural y artística ucevista era inevitable (¡felizmente inevitable!).

Así se produjo la primera gira internacional de Los Carricitos, nuestro destino: Cuba.

Periódicamente la Escuela de Comunicación Social, con el concurso de una agencia de viajes que ofrecía paquetes estudiantiles, organizaba viajes a la isla, destinados a dar a conocer de manera directa el proceso revolucionario.

Recuerdo que le pregunté al profesor Fernández Freites, uno de los promotores de la idea: “¿Y puedo ir con mi grupo?”.

Su respuesta positiva y mi reacción fueron la misma cosa: a la semana, no me pregunten cómo, estábamos actuando en representación de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela en el legendario Teatro Guiñol, de la Habana y en el Parque Lenin; éramos recibidos por el director de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de Cuba, doctor Mario Rodríguez Alemán, y atendidos por Pedro Valdés Piña, figura cimera del teatro de marionetas de su país.

Y vuelvo nuevamente a mi anterior reflexión: ¿puede un grupo de jóvenes teatreros, vinculados a la universidad de diversas maneras, aunque no necesariamente como estudiantes, proclamarse como representación universitaria?; ¿qué y quién determina la condición 'universitaria' de un grupo o un artista?: ¿un sello oficial?, ¿la aprobación de un Director de Cultura?, ¿el apoyo económico para el viaje?, ¿los viáticos?

Las preguntas son una provocación para el análisis y la discusión sobre un aspecto que va más allá de lo anecdótico: ¿cómo se oficializa la práctica artística universitaria?, ¿quién le pone el sello que determina que algo es universitario, llámese teatro, montañismo o bomberos voluntarios?

Practiqué béisbol durante un tiempo y lo hacía en el estadio universitario, bajo la conducción de Manuel Carrasquel, manager del equipo 'oficial' de béisbol de la categoría juvenil de la Universidad Central de Venezuela.

Puedo asegurar que ni uno solo de los jugadores del equipo estudiaba en la UCV. Todos, como yo, eran muchachos

que les gustaba la pelota, algunos de los barrios cercanos (La Charneca, San Agustín), otros de sectores clase media, como en mi caso, vecino de la Plaza Venezuela.

De allí, por conexión, podemos extraer nuestra segunda aproximación al tema de los teatros universitarios, en relación con la procedencia de quienes los integran: puede ser que sean estudiantes universitarios, pueden ser que cursen carreras afines o no con el teatro y, de este modo, satisfagan la cantaleta que asigna a la práctica artística el rol de 'chaperona' universitaria, es decir, acompañante obligatoria de carreras que se ocupan de 'cosas más serias que actuar, cantar y bailar'.

También puede ser que alguien piense que, además de la procedencia, es necesario pertenecer a un grupo establecido, un grupo con sede, presupuesto, director, papelería y logotipo.

Ambas cosas pueden ser, pero no son necesariamente esas condiciones las que legitiman nada.

No es el 'oficialismo universitario' el que certifica la existencia del teatro que se hace en las universidades, es más, en ocasiones es el oficialismo cultural el que persigue y obstaculiza el trabajo creativo de los estudiantes, lo dice alguien que tuvo que lidiar con vigilantes, conserjes y directores de cultura durante veintiocho años.

Recuerdo el enfrentamiento que debí asumir con un Director de Cultura, un memorable villano que se sirvió del cargo para relanzarse como cantante, cuando en gesto fascista y absurdo, ordenó echar a la basura todas las escenografías

...¿puede un grupo de jóvenes teatreros, vinculados a la universidad de diversas maneras, aunque no necesariamente como estudiantes, proclamarse como representación universitaria?; ¿qué y quién determina la condición 'universitaria' de un grupo o un artista?: ¿un sello oficial?, ¿la aprobación de un Director de Cultura?, ¿el apoyo económico para el viaje?, ¿los viáticos?

de El Chichón, incluyendo elementos diseñados por artistas de la talla de Mateo Manaure, Fruto Vivas y Víctor Hugo Irazábal, todos premios nacionales de artes plásticas.

Mi reclamo y confrontación pública con 'ese villano' casi me vale el cargo como director del grupo, acusado de "desacato a la autoridad e insubordinación".

Solo la acción decidida y solidaria de la profesora Ocarina Castillo, quien estaba al frente de la Secretaria de la UCV, salvó mi cabeza y respaldó mi defensa del patrimonio del grupo y de la propia Universidad.

Nunca tendré palabras para agradecerle.

Dicho esto y sacado ese clavo, paso a la tercera parte de esta historia y con esto creo que voy cerrando.

VII

Inicié este escrito refiriéndome a mis comienzos como trabajador universitario y luego me perdí en los caminos de mis experiencias 'extracurriculares', como un pretexto para aterrizar en esos veintiocho años que viví, amé y sufrí todo lo que se puede vivir, amar y sufrir para hacer teatro en una universidad, particularmente en la que me tocó estar más de la mitad de mi vida, la Universidad Central "de mis tormentos" (con el permiso de Cabrujas).

¿Qué puede decir sobre el teatro universitario una persona que prácticamente no ha hecho otra cosa que teatro universitario?

Lo segundo que coloqué en mi *currículum*, después de mi nombre, es "fundador y director durante 28 años del Teatro Universitario para Niños El Chichón, de la Universidad Central de Venezuela".

Tal vez debería pensar en colocar también las correrías que ya les he referido y que, seguramente, hablan mucho mejor de mi paso por las tablas universitarias que todos los recortes de prensa que he acumulado y que ya ni se dónde están.

Durante todo este tiempo creo haber hecho casi todo lo que puede hacer una persona encargada de dirigir un grupo de teatro: escribir y adaptar obras, hacer audiciones, dirigir espectáculos, buscar patrocinantes, solicitar subsidios, botar actores indisciplinados, enamorarme de mis actrices, casarme con la más bonita de todas, meter a mis hijos en las obras que dirijo, sacar la basura del local, recoger cables, quedarme accidentado con el autobús camino a una función, redactar notas de prensa, esperar con impaciencia la crítica del periódico, ganarme algunos premios, no ganarme otros, viajar, estrenar en medio de un paro, sacarle permiso a un actor con su mamá o con el profesor para que pueda ir a una gira, en fin, de todo... o casi todo.

VIII

Por eso, la solicitud de escritura de un artículo sobre mi visión del teatro universitario, me remite a mis vivencias, pero más que una relación de hechos y situaciones, es un inventario de mis más entrañables querencias, particularmente de aquellas vinculadas a los años en los que compartí el estudio de dos carreras (periodismo y teatro), con la dirección del grupo El Chichón, mi hijo teatral más querido y añorado.

Hoy, a la distancia, jubilado desde hace cinco años en los que me he dedicado a reencontrarme con mi otra gran pasión, el periodismo, creo tener la suficiente precisión para decirlo: categorizar la práctica escénica universitaria y denominarla "teatro universitario" es un eufemismo que solo conduce a parcelar algo que, en esencia, nace espontáneo, crece libre, se reproduce en infinidad de grupos y creadores y, finalmente, muere con cada generación que emigra para dar paso a un nuevo ciclo de vida escénica universitaria.

La universidad, como espacio físico ofrece la posibilidad del encuentro, igual que la hace el club, la fábrica, la empresa o cualquier otra comunidad, pero no son los lugares los que califican el teatro ni los que lo legitiman.

Por eso, como dije al principio, tampoco comparto las categorías de teatro obrero, ni teatro de barrio, ni teatro liceísta o teatro escolar; en tanto que etiquetan segmentos, dividen y construyen 'ghetos' mentales, nichos escénicos, latifundios teatrales.

Alguien dijo que solo hay dos tipos de teatro: el teatro bueno y el teatro malo, otros prefieren clasificarlo en 'aficionado' y 'profesional', sin precisar cuál es el malo y cuál es el bueno, yo, por mi parte, durante años dije hacer 'teatro universitario para niños', pero la mayoría de los integrantes de mi grupo no eran universitarios, ni la mayoría de mis espectadores eran niños ni niñas, con lo cual no puedo hacer otra cosa que cerrar este escrito, en primer término, agradeciendo a la colega dramaturga Carlota Martínez y a la revista Theatron, por la invitación a escribir un artículo que me ha permitido divagar por mis recuerdos y mis ideas, y en segundo lugar, recordando las palabras de un artista que vivió, creó, soñó y salió en hombros del pueblo que lo despidió en la propia Aula Magna, Allí Primera: "...que la universidad se pinte de pueblo", dijo nuestro Padre Cantor en una de sus letras.

Y nosotros, con Allí, agregamos: que sus espacios, vitales y estimulantes, se llenen de juglares, de cuentacuentos, de músicos, de saltimbanquis; que ni un solo auditorio se quede sin saber de la dramaturgia de César Rengifo, de Rodolfo Santana, de Néstor Caballero, de Román Chalbaud; que poetas y trovadores tranquilen pasillos y obstaculicen escaleras declamando y cantando; que furtivos actores y actrices tomen por asalto y

para siempre los balcones del Aula Magna, que el desagravio vaya acompañado de una fogata nocturna en la Tierra de Nadie en la que la obra de Grishka Holguín se funda con "La Maternidad" de Baltazar Lobo en un parto eterno de danzarines universitarios, que las direcciones de cultura manden de año sabático a todos sus funcionarios para que se lean a Neruda, a Ramos Sucre y a Palomares y después regresen a trabajar; que en escuelas y facultades jubilen a todos los profesores que no sepan quienes fueron Leoncio Martínez y Rafael Guinand y que en adelante, decanos y rectores sean electos, no por enclaustrada votación, sino por sus habilidades para declamar el monólogo de Shakespeare, en *Hamlet*... 'Ser o no ser universitario...ésa es la cuestión'.

En fin, que la universidad toda sea un inmenso escenario en el que todas y todos seamos protagonistas de nuestra propia historia.

Yo ya les conté la mía... ya confesé... soy culpable... a mucha honra.

...En fin, que la universidad toda sea un inmenso escenario en el que todas y todos seamos protagonistas de nuestra propia historia.

Teatro Experimental de Arquitectura de la UCV (Tea)

Humberto Orsini

Docente - Investigador UNEARTE
humbertoorsini@cantv.net

El TEA tiene una larga historia de montajes teatrales de los más variados géneros y estilos realizados con las más diversas estéticas, y esta diversidad se debe a que por esta agrupación han pasado numerosos directores con distintas formaciones. Su historia se puede dividir en dos etapas, la de Humberto Orsini como fundador y director en los años 60, y la segunda, donde participaron muchos directores. Manuelita Zelwer, quien vivió buena parte de esta historia, narra la última parte en este número de Theatron.

Primera parte

El TEA, como se le conoce comúnmente, ha sido una importante experiencia teatral universitaria dentro de la Universidad Central de Venezuela, y ha estado adscrito a la Dirección de Cultura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo a través del Centro de Estudiantes de esta Facultad, aun cuando en su elenco han participado alumnos de otras facultades. Sus experiencias teatrales con participación estudiantil muchas veces lograron niveles experimentales de vanguardia de alta calidad estética.

Su fundación ocurre en 1961 en espacios cedidos por la Facultad de Arquitectura, bajo la cooperación del profesor Antonio Granados Valdés, Director de la Comisión de Extensión Cultural de la Facultad, quien apoyó decididamente el proyecto.

Yo fui invitado a fundar y dirigir el grupo por intermedio de mi hermano Oswaldo Orsini, quien estudiaba cuarto año de arquitectura. Oswaldo era un excelente actor que había actuado bajo mi dirección en *El diario de Ana Frank*, *Soga de niebla*, *Una libra de carne*, *Zoológico de cristal* y en *Bodas de sangre*, razón

por la cual participó activamente en los montajes del TEA antes de su muerte el año siguiente en las guerrillas de Aroa.

Yo había regresado de un viaje de 6 meses por 17 países de Europa y los Estados Unidos, donde vi dirigir a los más famosos directores del momento, Jean Vilar, Giorgio Strehler, Jean-Louis Barrault, Manfred Weckber, en el Berliner Ensemble, y presencié ensayos en el Old Vic, de Londres y en el Teatro de Arte de Moscú. Venía con una visión universal del teatro, con grandes expectativas y por esta razón me propuse iniciar el TEA con montajes de las más altas exigencias teatrales. Había estudiado con mucho interés el Teatro No japonés y me arriesgué a montarlo considerando que los 25 estudiantes que se inscribieron en el grupo, aunque no tenían experiencia teatral, tenían el interés y la capacidad intelectual para abordar ese exigente proyecto. Me detengo en detalles sobre este montaje por las características tan extrañas a nosotros del Teatro No.

Estudiamos las complicadas teorías del Teatro No, la dramaturgia de Zeami (hijo), nacido en 1364, y la vida y dramaturgia del teórico, cuentista y dramaturgo Yukio Mishima, extremista revolucionario que terminó su vida en plena fama haciéndose el Hara-Kiri.

Las obras elegidas fueron, *Kantan*, de Zeami, sobre una leyenda japonesa basada en una leyenda china llamada "Hantan". Y una obra moderna de Yukio Mishima, llamada *La almohada mágica*, basada en la obra de Zeami. En ambas obras hay una almohada que tiene la virtud de hacer que cada viajero que duerma en ella y tenga un sueño consiga que ese sueño se haga realidad. En *Kantán*, el viajero Rosei se detiene en una posada y le dice a la anfitriona: "Vengo de

Shoku y quiero visitar un sabio que vive en la Colinas de las Ovejas que Vuelan para que me diga qué rumbo debo darle a mi vida". La anfitriona le dice que eso queda lejos y que ese sabio le regaló una almohada maravillosa llamada la Almohada de Kantan, y el que en ella duerma verá todo su porvenir en un momento de sueño. "El cielo me ha guiado hasta ella, dijo Rosei, he oído contar cosas muy extrañas de ella". El viajero se quedó, posó su cabeza sobre la Almohada de Kantan se durmió y soñó, y en el sueño descubrió que la vida no es sino sueño. Yukio Mishima ubica la historia en la modernidad con reminiscencia clásica. Su viajero duerme sobre la almohada y sueña que es un dictador poderoso. Se cumple así el sueño, la ambición real de Mishima, de que vuelva la cultura del imperio japonés de otros tiempos al Japón.

El proceso de estudio fue una experiencia maravillosa. Todo el equipo en forma armónica estudió la cultura japonesa y el teatro de Seami y de Yukio Mishima. Y en el proceso ocurrió algo insólito. Visitaba la Universidad Central una delegación de estudiantes de la Universidad de Tokyo, y, desde luego, invitamos a la delegación para que nos hablara del Teatro No. Para sorpresa nuestra, nunca habían visto el Teatro No y no sabían nada sobre ese teatro, de modo que les dimos charlas sobre su Teatro No y prometieron que a su regreso visitarían la Compañía Nacional de Teatro No de Tokyo.

Los ensayos fueron una experiencia insólita. No hay nadie que pueda actuar en el teatro No si no es japonés, si no ha pasado su vida en el entrenamiento de Teatro No y si no vive la ceremonia religiosa que lo sustenta. Al actor occidental le es imposible actuar en el Teatro No, y al actor No no le está permitido actuar en el teatro occidental. Es como un rito. Por esto el reto en nuestro caso era cómo abordar el trabajo actoral del Teatro No en nuestra realidad. En la voz prácticamente no hay palabras sino sonidos guturales. El movimiento del actor No es un proceso perfectamente artificial, alusivo o abstracto, y sería erróneo interpretarlo con la formación del movimiento del

teatro occidental. El actor No es una estatua viviente, la inmovilidad perfecta de las partes del cuerpo no están conectadas con un gesto determinado. Para un espectador occidental no hay nada más extraño a él que el Teatro No, ya que uno no oye palabras sino sonidos, y la posición o el movimiento de un abanico puede ser una espada, un ramo de flores o un instrumento

¿Qué hicimos? Desde el punto de vista actoral nos propusimos caminar con movimientos cortados, lentos, fraccionados, lejos del realismo, y los diálogos eran dichos con sonidos guturales, como con exclamaciones. El vestuario fue lo más cercano al vestuario original, pero simplificado. Tuvimos la suerte de que la esposa del Agregado Cultural de la Embajada de Japón conocía el Teatro No y nos ayudó en el diseño y confección de los trajes, y algo insólito, nos prestó una antigua almohada japonesa como la de la obra original, hecha de madera, que se coloca en la parte detrás de la nuca.

La música original japonesa nos la suministró Santiago Magariños, director del Instituto de Arte de la UCV; la escenografía era un ciclorama que cubría todo el escenario de la Sala de Conciertos de la UCV, con una pintura ideada y pintada por Magali Ruz Brewer. El resultado fue algo insólito en nuestro medio. La exigente crítica de arte Clara Diamant de Sujo, al final del estreno, me dijo que estaba sorprendida y conmovida de lo que yo había logrado con ese grupo de jóvenes estudiantes universitarios. Siempre he dicho que de los 130 montajes que he hecho éste ha sido el de mayor logro estético, y todo se debió a un equipo excepcional de jóvenes que se entregaron a la tarea creadora de aquel espectáculo. Sirvan estas palabras de reconocimiento.

Todos ellos se graduaron y muchos son destacados profesionales en diversos campos. Quedó en la prensa adjunta el testimonio de lo dicho.

La cantante calva

Tres años más tarde, en 1964, volví a dirigir el TEA. Esta vez con otra estética excéntrica: la reina del teatro del absurdo, *La cantante calva*, de Ionesco. Esta obra la había visto en París en 1958, cuando apenas llevaba 8 años en cartelera para después superar todos los records mundiales de un montaje de una misma obra.

Para mí, que se me tenía como stanislavskiano o como brechtiano, esto constituía un nuevo reto. Esta vez se trataba de resolver el problema de que el público no se riera de los disparates de la obra sino de lo absurdo de aquellas situaciones. Siempre he sido enemigo de buscar la risa fácil. Decidí hacer un espectáculo inglés, muy inglés, y por eso acompañé el montaje con una obra inglesa: *Su esposo*, de Bernard Shaw, y lo titulé *Un espectáculo inglés*. Su esposo es una obra donde hay algo de absurdo. Se trata de un esposo muy inglés que descubre por una sobrina chismosa que un poeta amigo de la casa le escribe poemas de amor a su esposa. El esposo, frente a su esposa y el joven, le muestra los poemas al poeta y este asustado niega haber escrito esos poemas a su esposa, entonces el esposo le reclama ofendido que eso quiere decir que su esposa no es digna de tan bellos poemas de amor. Sorpresa... El poeta finalmente acepta que son para ella y los poemas se editarán forrados en el mejor cuero, quedando todos como verdaderos ingleses. El elenco de *Su esposo* estuvo integrado por Humberto Garcia, Germania Ledezma y... Siguiendo esta línea pedí a los actores que los personajes se comportaran como verdaderos ingleses, con esa pronunciación fina, con modales elegantes, y con las narices respingadas. Esa fue la clave. Resultó mucho más absurdo que la señora Smith, elegantemente vestida, con modales elegantes, dijera muy seriamente ante sus visitas, por ejemplo, "cacatúa, cacatúa, cacatúa" o "del codo al caño, del caño al codo", interminablemente y todo sin inmutarse. Cómo imaginar a Manuelita Zelwer, por ejemplo, quien hacía de señora Smith, con

la seriedad y ponderación que conserva hasta hoy, diciendo esas palabras en una reunión seria. Todos los actores y actrices se comportaron de la misma manera. Hasta el mismo bombero tenía un carácter inglés y un lenguaje fino para preguntar si no tenían por ahí aunque fuera un conato de fuego o una chamusquina. El reparto era: Manuelita Zelwer, la Sra. Smith; Alfredo Servando, Sr. Smith; María Eugenia Bulgaris, la Sra. Martin; Sixto Massieu, Sr. Martin; Gisela Domínguez, "la Criada" y Abel Darío Noguera, el "Bombero". Este fue otro rotundo éxito de público y de crítica, y aún hay personas que hoy recuerdan con nostalgia aquel montaje, como Elisa Lerner y Rolando Peña. Este montaje tuvo tanta repercusión que en un debate en el Congreso, en una discusión dijo un Diputado que era más fácil entender *La cantante calva*, de Orsini, que lo que se estaban discutiendo en Cámara.

La mujer hebrea y la convención

Otro de mis montajes en el TEA fue *La mujer hebrea*, de Bertolt Brecht, con María Eugenia Bulgaris y Jorge Saia. Este montaje fue hecho en el edificio de la Facultad de Arquitectura, y más tarde, en 1976, monté *La Convención*, obra mía que había montado antes como *Bla, Bla, Bla*, que incluía *Los saludos* y *Escena para cuatro*, de Ionesco. Este fue mi último montaje en el Teatro Experimental de Arquitectura. Hace pocos años el último director del grupo me organizó un homenaje como fundador del TEA en presencia de las autoridades de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Esta fue mi maravillosa experiencia en el Teatro Experimental de Arquitectura TEA.

Referencias

1.- FUSHIKADEN, Z. 1999. *Tratado sobre la práctica del teatro No y Cuatro dramas No* (edición y traducción de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani). Madrid: Editorial Trotta.

Teatro Experimental de Arquitectura de la UCV

Segunda Etapa

Manuelita Zelwer

Docente - Actriz UNEARTE
mzelwer@gmail.com

Después de la partida de Humberto Orsini, el proyecto del TEA parece languidecer. Entonces, en algún momento del año 1962, un grupo de personas toma la decisión de invitar a Horacio Peterson, director del Teatro y de la Escuela del Ateneo de Caracas. Se le ofrecen unos honorarios de Bs. 2.000 (que nunca se le pagaron). Peterson acepta, y las sesiones comienzan a realizarse en uno de los salones de la Facultad, entre pupitres y pizarrones. Entre los asistentes,

no solo estudiantes de Arquitectura como Elías Rojas (transmutado en Elías Martinello más adelante, luego de su paso por la Escuela del Ateneo de Caracas), Zobeida Jaua (otra mudada para la Escuela del Ateneo hasta que a finales de los años 60 decide trasladarse a París, donde continúa haciendo teatro), Reinaldo Chacín, hoy más dedicado a labores de producción en la escuela de ballet de su esposa, la bailarina Everest Mayora, en Ciudad Bolívar; Esmilda Ledezma, que se dedicó a su profesión; Rolando Dorrego, quien deja la carrera e inicia un camino de cierta importancia como artista plástico de repercusión internacional; pero también se acercan otras personas interesadas: Pilarica Iribarren (años después Ministra de la Juventud con su apellido de casada, Romero), Germania Ledezma, hermana de Esmilda, Gisela Domínguez, las tres, estudiantes de la Escuela de Sociología; Maritza Pulido, en ese momento secretaria del Decanato de Ingeniería (y mucho después, galardonada con el Premio Global 500, especie de Nobel de la ecología, otorgado a personalidades relevantes en ese campo, por la creación de los Juegos Ecológicos); y quien intenta este recuento en el que faltan nombres, Manuelita Zelwer, hoy en

...el proyecto del TEA parece languidecer. Entonces, en algún momento del año 1962, un grupo de personas toma la decisión de invitar a Horacio Peterson, director del Teatro y de la Escuela del Ateneo de Caracas.

día profesora (Maestra Honoraria) en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, luego de agregar a su Licenciatura en Biología y su postgrado de la Universidad de Londres una Licenciatura en Teatro en la primera promoción de egresados del extinto IUDET, entre otros cuyos nombres la memoria no es capaz de evocar.

Miércoles y viernes de 11 a.m. a 1 p.m. Muchos ejercicios de improvisación que nos ponen en contacto con la acción teatral. Muchas referencias a la mitología greco-latina, una de las debilidades del maestro Peterson. Un acercamiento vivencial a la disciplina, compromiso y responsabilidad en el oficio. Y unas cuantas obritas en un acto, para comenzar a trabajarlas con la premisa de que los inte-

grantes del grupo serían actores y directores, bajo su supervisión: *La marquesa del Insecticida*, versión de Peterson de *La marquesa de Larkspur Lotion*, de uno de los autores favoritos del maestro, Tennessee Williams; *Viaje feliz*, de Thornton Wilder y *Petición de mano*, de Chejov.

Y entonces, el montaje de *Hamlet* por parte del Ateneo de Caracas en la conducción de Horacio lo hace decidir dejarnos en 1963 para entregarse de lleno al proyecto, pero en nuestras manos deja las obritas... En el camino, ya no hay salón de clase. Hay un espacio más allá del Cafetín de Arquitectura, un sótano (donde hoy en día funciona uno de los Talleres de Composición), acogedor y vacío. En él, se construye un escenario a partir de mesas de dibujo. Se consiguen con otro

integrante ocasional –ha continuado sus estudios en Canadá, y más adelante artista conceptual en el ámbito anglosajón–, Jorge Saia, cuyos padres tenían una tienda de cortinas suficientes metros de tela azul *bluejean* para elaborar, cosiendo entre varios, el telón. En la platea: pupitres. Clara Brevis, actriz chilena que interpretaba a la Gertrudis en el Hamlet de Peterson ofrece un taller de maquillaje... Por un corto tiempo se intenta continuar con la guía del maestro Rafael Briceño, pero el experimento no dura...

Y entre los integrantes, una terquedad y cierto egocentrismo positivo hacen nacer lo que caracterizará al TEA de esa época. Pilarica decide que ella se va a montar *La marquesa del Insecticida*, recluta como director a un estudiante de arquitectura, Paco Bermúdez y acompañada de Maritza Pulido y, créase o no, de Maxim Scharf, hoy en día reputado economista y en aquel entonces buenmozo estudiante de Arquitectura, estrena la obra. En su vestuario, una bata blanca que había sido de su abuela goda. Pocos elementos escenográficos. Una voluntad a toda prueba y el apoyo de todos los integrantes del grupo. Y la segunda etapa del TEA presenta un grupo de personas deseosas de actuar, con local propio (ise cobraban Bs. 2!) y presentaciones los sábados y domingos como a las 11 am, y a la orden de quien quisiera venir a dirigirlos... Nuevos integrantes: Roger Bonet, estudiante de matemáticas; Carlos Guerón, profesor y años después director de la Escuela de Relaciones Internacionales de la UCV; Níkola Jurisic, aplicado estudiante de física; genticita que viene y va: Fernando Calzadilla, imberbe, hoy en día escenógrafo connotado; Maurice Reyna, hijo de Freddy, casi niño, otros nombres... Guerón escribe para el TEA, luego de ser testigo del retraso de

Maxim a una función, *Contrapunto al óleo*, pieza reseñada en el libro publicado por el Centro Venezolano del ITI sobre la dramaturgia venezolana del siglo XX, y Paco Bermúdez la monta... Manuelita monta *Viaje feliz* con Guerón, Maritza Pulido y Saia en una de sus visitas a Venezuela. Saia dirige *Sábado por la noche*, de Philip Johnson; el chileno Flavio Salgado dirige al elenco en un melodrama, *El valiente*, de unos tales Hall y Middlemass sobre la última visita de una hermana al hermano que va a ser ejecutado... No solo un público cautivo, sino también los críticos comienzan a acercarse al pequeño local que ofrece funciones los fines de semana.

...Nicolás Curiel, director del Teatro Universitario se acerca por primera vez al grupo 'rival' de la Universidad e invita a algunos de sus integrantes a unirse a la próxima gira del Teatro Universitario en su participación, en el año 1965, en el Festival Mundial de Teatros Universitarios en Nancy, Francia.

Y María Eugenia Bulgaris, estudiante de Arquitectura –según los chistes una de las dos comunistas de Arquitectura, la otra era Anita Brumlick, quien casó con Alfredo Maneiro– trae de vuelta a Humberto Orsini, el fundador. Monta Orsini *Una mujer hebrea*, dramático texto de Brecht. El poeta Santos Escobar escribe un monólogo para Gisela Domínguez, *En tono menor* y las dos obras van en doble tanda. Entonces Orsini decide explorar el

teatro del absurdo, apartándose un poco de la temática social que caracteriza desde siempre su paso por el teatro, y pone sobre la escena *La cantante calva*. Manuelita Zelwer es la Sra. Smith; Alfredo Servando, el Sr. Smith; la Bulgaris encarna a la Sra. Martin acompañada de Sixto Massieu como el Sr. Martin. Gisela Domínguez es "La Criada", y Abel Darío Noguera "El Bombero" que apaga sus fuegos. Peterson presta para la representación vestidos de época del almacén del Teatro del Ateneo. Bernardo Suárez, estudiante de arquitectura y Secretario de Cultura del Centro de Estudiantes de la Facultad, se encarga de la escenografía y nos inventa un papel tapiz con papel de carnicería y spray sobre una plantilla que dibujaba

hojas sobre la pared. *La cantante* es acompañada en una doble tanda por *Su esposo*, de Bernard Shaw, y así se anunciaba: "La Cantante Calva y Su Esposo". Gran éxito. Un naciente dramaturgo conocido entonces en los círculos universitarios y en la intelectualidad de izquierda 'descubre' a Manuelita y la comienza a enamorar para el teatro como forma de vida: José Ignacio Cabrujas. Nicolás Curiel, director del Teatro Universitario se acerca por primera vez al grupo 'rival' de la Universidad e invita a algunos de sus integrantes a unirse a la próxima gira del Teatro Universitario en su participación, en el año 1965, en el Festival Mundial de Teatros Universitarios en Nancy, Francia. No van, pero el prestigio de ese gesto pasa a formar parte del patrimonio del TEA. Cabrujas hace uso de la sala y se presenta *Testimonio: doble tanda de monólogo inédito, Terrible situación de un necrófago*, dirigido por Eduardo Mancera, y espectáculo de danza moderna bajo la dirección y con la participación de Rolando Peña, entonces danzarín y más adelante polémico artista plástico ("El petróleo soy yo") ungido por el mismísimo Andy Warhol como "El príncipe negro", quien baila y pone a bailar a Pilarica Iribarren y Germania Ledezma, junto a Hilda Bretto, y Elizabeth Albahaca, ilustre integrante del T.U. que se radicará en Polonia a trabajar con Grotowski a partir de la famosa gira a la que no fueron los representantes del TEA. Adriano González León escribe en el programa.

Otro creador que se acerca atraído por la oferta de actores y actrices dispuestos a embarcarse en proyectos interesantes es Julio Riera, titiritero de origen cubano quien se desarrollará a plenitud en el Teatro Tilingo ofreciendo mágicos espectáculos

especialmente para niños y jóvenes. Dirige la *Tragicomedia de don Cristóbal y doña Rosita*, de García Lorca, en un delicado espectáculo que mezcla actores con títeres, sumándole la presencia de la entonces estudiante de la Facultad que ya había comenzado a adornar los 'shows de Arquitectura' con su voz y *feeling* excepcionales, Soledad Bravo, la hija del republicano español que se deleitaba con las canciones de la resistencia española y la tradición popular. Con Riera el TEA monta también *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, y la lleva a presentaciones en el recién estrenado Nuevo Grupo.

...a finales de los sesenta el estudiante de arquitectura Gilberto Pulido monta *El balcón*, de Jean Genet, y recluta a una actriz dispuesta a mostrar sus pechos desnudos. Es demasiado para las retrógradas autoridades de la Facultad de ese entonces. Si antes los integrantes del TEA, independientemente de su facultad de origen, habían sido proclamados algo así como "miembros honorarios del Centro de Estudiantes de Arquitectura", ahora eran tildados de obscenos e inmorales.

El hormigueo por experimentar se adueña de los integrantes del grupo: así, Bonet dirige *Asesinato en la catedral*, de T.S. Eliot; *El Rey se muere*, de Ionesco; Pablo Antillano, en ese momento estudiante de arquitectura, hace un excepcional montaje minimalista de *Ciugrena*, de Arrabal, acercándonos al Teatro Pánico, e invita a su coterráneo maracuchero Diego Barboza, quien ofrece las primeras manifestaciones de happenings en el TEA, haciendo honor a su condición experimental y casi iniciando en uno de ellos un incendio en el local; también Antillano emprende como proyecto la puesta en escena de *Y nos dijeron que éramos inmortales*, de

Oswaldo Dragún, e invita al joven actor del Teatro Universitario Eduardo Gil a acompañarlo en el proyecto. En el camino queda atrás Dragún y el experimento termina llamándose *Bazazz*, por una campaña que en aquella época tenía el Bazar Bolívar, tienda de venta de telas, y gracias a la cual la tienda cede metros y metros de su inventario para su utilización en el espectáculo, que comienza a transitar el camino de lo que

hoy se etiquetaría casi como 'teatro físico', excepcional colaboración entre el Teatro Universitario y el Teatro Experimental de Arquitectura, con el trabajo y la presencia de actores de ambas agrupaciones.

Este intento de reconstrucción tiene baches de memoria; baste para cerrarlo el mencionar que a finales de los sesenta el estudiante de arquitectura Gilberto Pulido monta *El balcón*, de Jean Genet, y recluta a una actriz dispuesta a mostrar sus pechos desnudos. Es demasiado para las retrógradas autoridades de la Facultad de ese entonces. Si antes los integrantes del TEA, independientemente de su facultad de origen, habían sido proclamados algo así como "miembros honorarios del Centro de Estudiantes de Arquitectura", ahora eran tildados de obscenos e inmorales. Bajo una débil excusa de orden administrativo se decreta la muerte del Teatro Experimental de Arquitectura, sitio de aprendizaje y de paso para un número significativo de figuras relevantes en la historia del arte de nuestro país.

Entre el experimentalismo y el compromiso sociopolítico:

a partir y alrededor del teatro universitario de la
Universidad del Zulia, 1970-1984 (LUZ)

Rocco Mangieri

Docente - Investigador ULA
roccomangieri642@hotmail.com

Retrospectivas: de la memoria y el olvido

Este ensayo pretende recuperar parcialmente, desde una mirada historiográfica y crítica, el valor y la tonalidad artística de la praxis teatral vinculada a la Universidad del Zulia entre los años setenta y ochenta, particularmente en relación con todo un amplio espacio de experiencias escénicas y estéticas desarrolladas alrededor del grupo de títeres Chímpete Chámpata coordinado por Laura Antillano, el Taller de Teatro dirigido por Enrique León, asociado a esta universidad y otras experiencias escénicas derivadas o conectadas a este espacio referencial. El abordaje sobre este periodo se me ha hecho en cierto modo a la vez un ejercicio de tejido intersubjetivo de memoria histórica y de autobiografía, al estar vinculado como sujeto del ser y del hacer al flujo temporal de estos eventos imbricados.

Muy probablemente, dentro de las miradas y modelos de las ciencias sociales y empíricas, la combinación nada despreciable de autobiografía y relato histórico puede constituirse en un texto documental dotado de algunas variables y contenidos abiertos a la interpretación de los hechos y su sentido, un sentido que es siempre un tejido inestable entre las miradas de los sujetos implicados en esos acontecimientos y el significado histórico que deriva cuando se cruzan varias interpretaciones y modos de ver.

Los setenta: entre el compromiso político y la estética de la producción escénica

Los años setenta han sido, casi sin duda, los años de vida histórica teatral en donde se cruzan y se imbrican, se oponen o separan, dos fuerzas o tendencias las cuales, por demás, han estado casi siempre latentes en juego dentro del espacio socio-histórico de la vida teatral venezolana y latinoamericana. Por un lado, los vectores y energías políticas de izquierda provenientes de las contiendas de mediados y finales de los sesenta que se vierten e introducen en el campo de la praxis artística, pero sobre todo en el ámbito teatral y escénico. Por otro lado, los impulsos locales que pujaban por reconstituir el tejido de la producción teatral conforme a ciertos elementos o principios de formación, siguiendo la configuración de técnicas y métodos organizados ligados a las poéticas vigentes en el mundo, sobre todo Europa; las tendencias abiertas por lo que se denominaba el “tercer teatro” y las poéticas que reanimaron el teatro político y el teatro comprometido de los sesenta en adelante.

Este segundo flujo de fuerza y de tendencia estaba asimismo imbricado con una vertiente de carácter estético: la preocupación por el valor de la reflexión estética y el experimentalismo por encima –o además– de las intencionalidades sociopolíticas de grupos, talleres, directores o autores.

Estas dos fuerzas permanecieron conviviendo en un espacio creativo oscilando entre la negociación, el rechazo radical o la confrontación, desde finales de los sesenta hasta finales de

los ochenta. Luego de este período se atenúa o se disuelve esta tensión y, en cierto modo, se genera una suerte de redistribución de las tendencias y formas de hacer teatro en un espacio a la vez menos polarizado y heterogéneo que permite, desde una mirada no valorativa, una diseminación abierta de las propuestas y experiencias de trabajo, donde se atenúa e incluso desaparece (en los términos de programas explícitos de acción) la intencionalidad socio-política de los grupos o creadores.

Todo este proceso y flujo de interacciones de significado puede explicarse, si bien no completamente, por el transcurso y los efectos de los acontecimientos políticos y socioeconómicos nacionales e internacionales. Solo a modo de ejemplo, a la vez causal y efectual, recordemos el advenimiento programado de los grandes festivales internacionales de teatro desde el centro capital del país, acontecimiento que marcaba simbólicamente, ya a comienzos de los ochenta, no solamente una voluntad de recobrar las estéticas latinoamericanas sino también, sobre todo, las prácticas y poéticas europeas que eclosionaban todas juntas con mucha intensidad empujadas, a nuestro modo de ver, por dos elementos sobre los cuales volveremos: por una parte la vuelta sobre el código abierto del experimentalismo versus las técnicas y programas del teatro dramático occidental y, por otra parte, la tendencia a cancelar las fronteras del 'teatro' orientándose hacia la configuración estética y política de un espacio plural de la escena, en donde podían con todo derecho confluir una multiplicidad de prácticas, técnicas, artificios y poéticas.

La Universidad del Zulia no estuvo exenta de este proceso de juego, de confrontación o de negociación entre lo local y lo no-local, entre fuerzas y tendencias que re-localizaban o

re-situaban la tradición teatral en sus lugares de producción ideológica y cultural, y fuerzas que pugnaban por exteriorizar las relaciones y los elementos disponibles en el territorio de la producción escénica para de tal modo poder confrontarlos y absorber nuevas poéticas provenientes de los experimentalismos y los itinerarios no institucionales.

En este tránsito se cruzan, sin duda, un modo de entender y de relacionar las cosas y los acontecimientos propios de la cultura local en sentido amplio. El tenor de la valoración de lo local es muy intenso en el Zulia y esto condujo al establecimiento de un espacio de juego y de control de las influencias que, sin ser radical y excluyente, permitía dentro de ciertos rangos de valor, la construcción de nuevos programas y proyectos escénicos orientados muchos de ellos simultáneamente sobre las dos fuerzas de lo local y lo internacional.

Este modo de hilar las tendencias y las poéticas no se produce solamente en este espacio, pero pensamos que es en el Zulia donde adquiere, en ese período histórico, unas de las tonalidades más intensas a nivel cultural y estético.

Alrededor del taller de títeres Chímpete-Chámpata

Ya a finales de los sesenta y comienzos de los setenta se había conformado en la Universidad del Zulia una suerte de espacio de convocatoria abierto a la participación de artistas, comunicadores, escritores e intelectuales. El lugar asignado institucionalmente al teatro de títeres Chímpete-Chámpata (nombre-tributo derivado de una famosa obra de títeres del argentino Javier Villafañe) se fue convirtiendo en una suerte de

...Estas dos fuerzas permanecieron conviviendo en un espacio creativo oscilando entre la negociación, el rechazo radical o la confrontación, desde finales de los sesenta hasta finales de los ochenta.

sala de encuentro para muchos de nosotros que en ese momento nos encontramos en Maracaibo, provenientes de otros lugares dentro o fuera del país, entusiasmados y deseosos sobre todo de expresarnos libremente a través de algún espacio, canal o medio vinculado a las artes escénicas. Es interesante observar que este espacio estaba fundamentalmente entretelado con las artes de la palabra, de la poesía y de la escritura como uno de los núcleos potenciadores de las experiencias. De hecho Laura Antillano, coordinadora por muchos años de este taller junto a otros colegas, procede del campo generativo de la escritura y del texto poético. Nos atrevemos a decir que en esta etapa (entre 1970 y 1975) el elemento articulador del convivio era precisamente la conjunción de la poesía y el canto. No fue casual en este sentido que muchos cantautores, poetas y escritores descubrieran en este espacio el lugar para encontrarse, dialogar, leer sus textos y progresivamente pensar en sus vinculaciones con lo escénico y lo teatral a través, en primer lugar pero no solamente, del teatro para niños y jóvenes.

Laura Antillano abre y convoca este punto de encuentro junto a un nutrido grupo de titiriteros poetas, cantautores y narradores como Carlos Aguirre, Diana Labrador, Edwin y Walter Villasmil, Dalia Parra, Edgar Parra, Luz Marina Gutiérrez, Carlos de La Cruz, Blas Perozo Naveda, Aristóteles Soto, Cósimo Mandrillo, el que escribe estas líneas y otros amigos. De esta forma y casi enseguida, en un lapso de dos a tres años a partir de su inauguración, se produce una integración orgánica entre la programación periódica de obra de títeres, la convivencia y la producción poética y literaria. Una fusión e intercambio que fue bastante permanente e intenso hasta finales de los años ochenta.

Este tránsito de confluencias e intercambios localizados entre la escena, la poesía y el canto que, a mi modo de ver tuvo un 'pico de intensidad' muy alto entre 1972 y 1974, se cruza en este mismo período con el teatro contemporáneo y experimental propuesto por Enrique León, director y dramaturgo

que regresaba en esos momentos de Alemania y del *Berliner Ensemble*. León no pretendía configurar un taller para el montaje directo de la poética de Brecht, sino por el contrario, crear un espacio de referencias locales (incluso incrustadas en la cultura y los imaginarios zulianos) a partir del cual hacer emerger orgánicamente algunos elementos de la estética del distanciamiento. Una manera lúdica y localizada de poder aprehender las bondades y posibilidades concretas de estas poéticas del tercer teatro europeo sin imponerlas como normas; más bien acercarse a ellas a través del convite interpersonal, la aceptación voluntaria del riesgo y la apertura hacia otros elementos no previstos durante el trabajo de experimentación actoral y escénica.

En este lapso la dramaturgia local de León se liga con la escritura poética de César Chirinos, una voz relevante y sugerente de la poética zuliana, a la vez misteriosa, elocuente y transgresora, cuya consistencia literaria logra formar un núcleo productivo de intercambio cuya intensidad todavía hoy resuena. El binomio León-Chirinos se anexa de cierto modo no oficial a este ámbito de producción teatral y escénica, alcanzando un momento precioso y muy denso cristalizado en la propuesta de *Traje de etiqueta* a finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Pieza relevante en el conjunto de proposiciones mostradas en el Festival Internacional de Teatro de 1983 en Caracas. Pero antes de este momento, debemos hacer una pequeña cartografía de este convivio entre poesía, canto, títeres y teatro experimental tratando de situarlos en el contexto sociopolítico de ese momento. Un estadio histórico donde se superponían: a) el proyecto de una suerte de democracia representativa latinoamericana que había supuestamente logrado la pacificación de las revueltas sociales y populares de los sesenta, b) la decidida intención de buena parte de la izquierda venezolana en aceptar el escenario electoral y la contienda política oficial para desde allí, una vez situada en el espacio de poder político, aplicar sus programas de transformación y c) las tensiones y diferencias nada resueltas todavía en ese periodo (del 70 hasta

los años 81-82) entre un teatro decididamente comprometido y articulado programáticamente a la lucha sociopolítica al margen de las instituciones legitimadas y un teatro que, aceptando los espacios institucionales existentes, se planteara la necesidad de permanecer en cierto modo ajeno a la 'politización' sin dejar de ser crítico y renovador.

Jugar al teatro: a partir de un Shakespeare maracucho y un títere-cartero

A nuestro modo de ver los teatros universitarios zulianos, exceptuando algunos casos, se regían casi completamente por el esquema o modelo de producción canónico que va del texto dramático escrito a la puesta en escena, pasando por el dramaturgo, el director, los actores (principales y secundarios), la musicalización y la escenografía, etc. Aunque se produjeron algunas pocas experiencias alejadas de este modelo, generalmente se volvió una y otra vez sobre esta máquina teatral.

Enrique León propuso en ese momento un desplazamiento de las piezas convencionalizadas, situadas en la idea de un montaje teatral, al invitarnos a participar en un *Romeo y Julieta* desmontado dramáticamente a partir del texto de Shakespeare: ocho Romeos y ocho Julietas en el antiguo hangar del aeropuerto de Grano de Oro de Maracaibo con el público que debía moverse de un lugar a otro siguiendo la interacción de los actores que

jugaban simultáneamente con el texto y con el espacio, retomando la tragedia a partir de las serias bufonadas y melancólicas posturas de un narrador que se mecía columpiándose en lo alto de la estructura metálica del hangar mirando las escenas y contrapunteando los diálogos vestido como un *boy-scout*. La multiplicación de roles asignados y la libre expansividad de las escenas introducía una nueva dinámica de la relación con el público apenas ensayada en ese entorno universitario. Los duelistas capuletos y montescos (ocho parejas de espadachines furiosos) se batían entre la masa del público entre gritos y canciones. Las zonas del texto allí expuestas no se alteraban gramaticalmente, sino que en la misma puesta en escena alcanzaban tonalidades y sentidos imprevistos aunque

vinculados al sentido de la pieza. A mi modo de ver, esta experiencia en particular –no repetida–, marca el campo de expectativas del teatro local universitario y genera, si bien dentro de un espacio todavía limitado, adhesiones y controversias necesarias alrededor de la función lúdica y corporal de la tragedia. Un signo de la risa, de la burla seria y del humor que, como sabemos, es y ha sido uno de los elementos estructurantes del imaginario marabino desde la modernidad hasta hoy.

Otro pequeño pero relevante acontecimiento que queremos destacar se refiere a las nuevas modalidades de la puesta en escena del teatro de títeres que hasta entonces venían practicándose en el teatro universitario siguiendo, por lo general, el canon de la representación titiritesca: teatrino cerrado o semi-cerrado, operadores ocultos, público frontal, organización lineal de las escenas y los tiempos, predominancia de la palabra y del texto escrito, etc.

A partir de esta etapa y de la relación productiva Antillano-León, las posibilidades escénicas se amplían al desmontar y volver a armar la construcción de la representación, ya no solamente alrededor del núcleo convencional del títere de guante o de varilla único manejado por un operador invisible. Se introducen nuevos textos no exclusivamente ‘teatrales’; la poesía y la música adquieren una mayor autonomía al no subordinarse completamente a la linealidad de la representación; se ensayan otras formas y dispositivos de uso y expresividad de la relación muñeco-operador. La experiencia-clave fue la puesta en escena de *El cartero*, uno de los primeros montajes en los cuales se producía la transferencia marioneta-actor durante la acción el cual produjo, a mi modo de ver, un fuerte impacto en un público que estaba habituado a establecer el contacto emotivo e identificador solamente a través del títere o la marioneta en la caja escénica. Sin duda se trataba, al igual que la experiencia descentralizadora del *Romeo y Julieta* y otros proyectos análogos, de una dramaturgia libre del juego escénico y sin duda de un código abierto del distanciamiento ‘a lo maracucho’ que se repitió e intensificó alcanzando muchos matices y sentidos a lo largo de las propuestas desarrolladas en este lapso temporal donde convivían, como hemos apuntado, la escritura literaria y la poesía, el canto y la música, el teatro de muñecos y los talleres de teatro experimental.

El Passatore que pasó

Otra ‘prueba’ de esta especial y múltiple convivencia teatral y escénica fue el montaje creado por el Chímpete alrededor de las propuestas de Franco Passatore a finales de los años setenta. Passatore es conocido por Laura y Enrique en un encuentro de teatro en Italia. En estrecha relación de trabajo con Giorgio Strehler y Silvio De Stefanis, Passatore se dedica por años a nuevas propuestas y soluciones para el teatro para niños y jóvenes sobre la base de la lúdica y la participación colectiva, creando lo que se denominó como el “teatro de animación”. Su

trabajo creador estuvo estrechamente vinculado con el sistema educativo italiano y el magisterio, haciendo uso de medios mixtos visuales y audiovisuales para crear una verdadera experiencia colectiva de participación, en la cual se involucraba todo un sector urbano y no solamente el grupo de niños, integrando así: los espacios de vida colectiva –entre ellos la escuela–, la autogestión en el uso de recursos tecnológicos y de reproducción visual, la generación de historias a partir de los imaginarios locales y el uso de muñecos y otros elementos análogos en ciertas fases del proceso. La poética y la praxis de Passatore enganchan con los proyectos de este sector marabino del teatro universitario, sobre todo por abrir el espacio de la participación activa y creadora del público infantil y juvenil a través de estrategias lúdicas concretas, algo que se venía tratando de encontrar. Diríamos que, finalmente, se encuentra la posibilidad de activar al público y convertirlo en participante no solo escópico sino corporal y actoral, lo mismo que ocurría parcialmente al adoptar todas las posibilidades de transferencia entre muñecos y operadores, entre marionetas y actores.

En el montaje, los niños y jóvenes distribuidos en un amplio espacio abierto se desplazaban por diferentes lugares, provistos de objetos y elementos varios con los cuales los participantes creaban sus propias pequeñas historias acompañados por ‘monitores’ y jugadores que colaboraban en la articulación de sus relatos.

El montaje a partir de las propuestas de Passatore fue muy valioso e interesante pero bastante incomprendido, sobre todo por una parte del equipo de titiriteros que no se acostumbraba suficientemente a una dinámica que, a partir de este tipo de descentramientos escénicos, pudiese ir progresando en la exploración de otros territorios y cartografías mixtas donde se pudiesen borrar los límites canónicos, para descubrir soluciones más ajustadas a las dinámicas contemporáneas entre expectativas del público, puesta en escena, actor-espacio-tiempo y objetos.

Un aspecto que, paradójicamente, fue abordado y 'resuelto' fuera de este ámbito por otros colectivos y agrupaciones aunque, hay que reconocerlo, partió en buena parte de este lugar de encuentros e intercambios de saberes.

Resistencias y permanencias

En Maracaibo y específicamente a partir del entorno del Chímpete-Chámpata y de los teatros universitarios del momento se presenta un escenario de discusiones y confrontaciones, ya sea de forma explícita o implícita. Incluso los grupos y creadores que creyeron más en la posibilidad de una suerte de independencia y autonomía fuera de los espacios legitimados no pueden ubicarse en un solo bloque. Se generan varias propuestas de solución en relación con el modo, las formas o programas para desarrollar la producción escénica de una manera independiente tanto del Estado y de la Universidad, así como de la vinculación con partidos políticos reconocidos o no.

En cierta forma el Chímpete opta por no politizarse explícitamente, aun sosteniendo vínculos productivos con organizaciones políticas que tenían representatividad en la misma universidad (como fue el caso del MAS por ejemplo), y apuestan internamente a la convivencia de proyectos y programas que, aunque provenientes de diversos lugares, grupos o creadores locales, mantuvieran un grado de coherencia e integridad con algunos principios y elementos fundamentales, entre ellos la idea de divertir-enseñar y crear una conciencia crítica sin caer en el panfleto, la indicación o la admonición directa. Es el momento preciso (y esto corrobora algunas cosas formuladas anteriormente) de la conformación de la UCB,

la Unión Cultural de los Barrios, que tenía como objetivo generar una plataforma nacional de encuentro y de resistencia ideológica (con matices internos, pero radical en cierto sentido) de artistas, grupos, creadores y pensadores alrededor del teatro y las artes escénicas. La elección del teatro y sus modalidades comunicativas como espacio-foco de discusión y producción ideológica no es nueva en la historia de los proyectos de transformación sociopolítica (revisitemos casi todas las vanguardias europeas del primer tercio del siglo XX, por ejemplo). Antes del proyecto nacional de creación de la UCB existían grupos y asociaciones locales tanto en el Zulia como

en otros estados cuyos programas se apoyaban en espacios, agentes y recursos alejados de las instituciones estatales, universitarias o partidistas. Desde una mirada sociológica o etnográfica estos grupos o colectivos creadores preferían quedarse en espacios limítrofes que de algún modo les permitieran desarrollar sus proyectos sin tener que

ajustarse necesariamente a programas oficiales y, al mismo tiempo, confluir con grupos homólogos asociados a la institución en las ideas de base: la necesaria transformación de los modelos de trabajo y de creación escénica, el uso libre de técnicas, prácticas y saberes provenientes de otros campos en función de nuevas poéticas y, sobre todo esto, la necesidad de desplazar los espacios de producción para ir al encuentro de otro público no cautivo ni habitual. Sobre todo este último aspecto fue la clave de la diferencia y el motivo de reorganizaciones internas, desfases y reajustes institucionales, separaciones y reencuentros.

...En Maracaibo y específicamente a partir del entorno del Chímpete-Chámpata y de los teatros universitarios del momento se presenta un escenario de discusiones y confrontaciones.

Hacia los márgenes y las periferias: espacios, tiempos y actores

En este período (entre los setenta y los ochenta) se produce, principalmente a partir de estos espacios, una apertura hacia lenguajes y alternativas de comunicación teatral y escénica que, al mismo tiempo o poco después, se pudo percibir en el resto del país como en Mérida, muy especialmente en las propuestas de Armando Holtzer y, ya entrados los ochenta, en las del Pequeño Grupo de Mérida, de Freddy Torres, y en las exploraciones accionales de Merisol León. En este sentido, debemos recordar una propuesta que fue muy significativa en este lapso dentro de estas nuevas alternativas que emergieron de los teatros más periféricos y menos domesticados como lo fue *El Gran Circo del Sur*, de Rodolfo Santana, que en cierta forma enfatiza la importancia ética y estética de un teatro en espacios no habituales, y que propone un público activo y móvil a lo largo de toda una secuencia de acciones dramatizadas en el interior de una carpa de circo instalada en un espacio urbano. Las búsquedas experimentales de Enrique León también apuntaban hacia esta dirección pero con un sentido político distinto y menos directo, enfatizando más bien una poética lúdica que dialogaba constantemente con la tradición y, hasta cierto punto, con la recuperación inteligente de una nostalgia en relación con los imaginarios locales. El teatro de León desemboca y se reorganiza en la Sociedad Dramática de Maracaibo a partir de mediados de los ochenta continuando en cierta forma sus relaciones con el teatro universitario a través de actores y artistas zulianos pero, al mismo tiempo, se independiza progresivamente de este ámbito. Ya en este punto, a comienzos de los ochenta, el Chímpete-Chámpata regresa programáticamente a sus modalidades expresivas anteriores, tratando de conservar su propia tradición dentro del conjunto de las otras instituciones universitarias orientadas a las artes escénicas. Igualmente, en este mismo lapso

histórico, el experimentalismo lúdico y el juego crítico con la tradición se desplazan fuera del ámbito propio de la universidad alojándose en otros grupos, asociaciones y artistas más interesados en indagar, desde otros lugares, sus propios vínculos con los relatos e historias locales y también con otras tendencias o vertientes estéticas, algunas incluso decididamente etnográficas y antropológicas.

Teatralidad y corporalidad: Víctor Fuenmayor y el Taller de Danza Primitiva

Hacia finales de los setenta y comienzos de los ochenta surge un espacio notable e intenso vinculado a la creación escénica universitaria zuliana y es el Taller-laboratorio de danza primitiva de Víctor Fuenmayor. Fuenmayor, fusionando su propia visión integral y no dividida de las artes corporales y actorales con las nuevas propuestas surgidas de la antropología y la semiótica, organiza un espacio-taller abierto también a la experimentación escénica: cuerpo-sonido-espacio-objetos-interacción son los elementos de trabajo a partir de los cuales, junto a una suerte de recuperación poética de la tradición local prehispánica y afroamericana, se alcanza un aporte sustancial a la historia local de las artes escénicas, haciéndonos entrever las enormes posibilidades de un training que partiendo de las virtualidades y potencialidades del cuerpo extracotidiano es capaz de generar un nuevo sentido de la puesta en escena, ya no centrado en los dispositivos habituales de la maquinaria tradicional de producción, sino en la conformación de un colectivo articulado alrededor de otros conceptos y categorías, tales como el bios-escénico, la teatralidad como nueva ritología y la exploración de nuevas relaciones entre las lógicas del pensamiento en biología y antropología aplicables a la danza escénica. Otro espacio periférico, aunque localizado en el

interior de los espacios institucionales, que, sin duda, fue capaz de generar una nueva y necesaria visión y revisión de las nociones de montaje, del cuerpo del actor y del danzarín como ente único, de la flexibilidad en el uso del espacio a través de nuevas formas de movimiento, del uso del sonido y del ritmo como elementos generadores de la energía escénica y corporal.

Cocos y coquitos

En el proceso de discusión y valoración de la tensión ya señalada entre compromiso político, resultados estéticos y sostenimiento de la tradición, se generan transformaciones, cambios y rupturas. Rupturas incluso casi irreconciliables. Este fue el caso del surgimiento del grupo Coquito ya a mediados de los setenta, luego de que la mayoría de sus integrantes formara parte del círculo del Chímpete o del Laboratorio de Enrique León. Esta ruptura no radical se produce principalmente en relación con el tema del público y el rol que debía tomar el teatro para niños y jóvenes fuera de los ritmos y ciclos habituales de las programaciones en las cuales se contaba con un público cautivo y habitual. Es decir, entró en crisis un aspecto del dispositivo de creación escénica: el espacio y el tiempo de la representación escénica y, con ello, se cuestionó el alcance social concreto de la actividad teatral. Lo que se reclamaba en ese momento, influidos ciertamente por las nuevas experiencias del teatro de calle, del teatro urbano y del teatro político de los años setenta, era la necesidad de transformar las relaciones público-obra-creadores-espacios y tiempos desde una doble perspectiva tanto programática como política en sentido amplio. El grupo Coquito decide comenzar a través de experiencias pequeñas localizadas en barrios periféricos de la ciudad (Ziruma, Centenario, La Polar) para progresivamente extenderse a otras colectividades. Edgar Parra, Diana y Maritza Labrador, Jorge Amaya, Julio Alvarez, Miguel Reyes y Rocco Mangieri conforman el grupo inicial. Recibe las influencias locales de

actores y titiriteros (entre ellos Luis Luksic) que se identifican con los programas de acción muy articulados con las comunidades y con los enfoques a nivel expresivo y comunicativo puestos en juego. En lugar de visitar escuelas localizadas en centros urbanos o de convocar la gente en un solo lugar, el grupo se plantea una labor itinerante dentro de la ciudad recurriendo a experiencias de calle, de plazas y de teatritos efímeros instalados temporalmente. En el año 1973 se sostiene un intercambio con actores del *Theatre du Soleil* de Arianne Mouchkine y tres de ellos permanecen una temporada de trabajo en el seno del grupo comunicando sus técnicas actorales y al mismo tiempo absorbiendo las técnicas del grupo.

Coquito no alcanza quizás a nuestro modo de ver una propuesta continua y exuberante a nivel estético, pero logra configurar un colectivo teatral integrado sobre la práctica permanente del convivio, la coparticipación, la creación colectiva y lo que quizás era más importante en ese momento: la autoformación cotidiana de una conciencia política de la gente, no en sentido partidista sino social y humano, es decir logra hacer aflorar a través del trabajo teatral y escénico la autoconciencia de la capacidad de organización social y cultural. Coquito alcanza a crear varios grupos de niños y jóvenes a través de la práctica del psicodrama, del juego libre a través de asociaciones espontáneas, de la aplicabilidad de algunos principios de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, de las técnicas de creación colectiva de Santiago García o de las nuevas experiencias aplicables a la teatralidad derivables de las teorías de Jean Piaget sobre los procesos intuitivos e intelectivos de los niños. La experimentación más lograda fue sin duda lo que se denominó *Cuentos para el abuelo y el niño*, presentada en el Aula Magna de la UCV en el año de 1974. Se trataba de una serie no ordenada jerárquicamente de secuencias libres: pantomimas, coreografías no habituales, pequeñas acciones dramáticas y lúdicas donde se proponía algo muy alejado de la espectacularidad, orientado más bien al restablecimiento de un convivio social y, sobre todo, a la

realización de un proceso de reapropiación cultural de un espacio teatral desde la periferia, sin caer en el panfleto ni en la folklorización espectacular.

Ritologías y ceremonias:

Mambrú se fue a la guerra

Sabemos que tanto en las capitales como en las provincias los actores circulan, fluyen y se intercambian entre grupos y proyectos escénicos. El teatro universitario no fue la excepción y de este tránsito y circulación se desprenden en forma directa o indirecta otras agrupaciones y exploraciones teatrales. Entre ellas la de Mambrú de Romer Urdaneta. Una visión intensa y novedosa relacionada con el teatro universitario local.

El grupo Mambrú realiza una serie de propuestas de gran interés, basadas en investigaciones locales sobre los ritos y los mitos, que de alguna forma colinda, si bien a través de otros recursos y medios, con el espacio de búsqueda y experimentación de Víctor Fuenmayor. Vinculado al teatro universitario en forma indirecta, sobre todo a través de la participación permanente de actores, artistas visuales, poetas y músicos locales, Mambrú desarrolla en este período una actividad heterogénea y libre en todos los sentidos, recolocando en un campo de juego y de reflexión profunda todos los elementos canónicos de la representación y convirtiéndola así en una experiencia convivial, sociocolectiva y lúdica. Debemos recordar en este contexto la puesta-performance de *Batiburrillo* sobre un texto de César Chirinos, una propuesta viva y cargada de significados en donde se fusionaban la dinámica espacio-público y cuerpo del actor-palabra-canto. Esta propuesta no cerrada fue montada en la casa marabina, tradicional sede de la agrupación, con un público circulante y participante durante todo el ciclo de la puesta. El uso de casas de familia, espacios

semi-abandonados, patios y esquinas de la ciudad, el juego permanente y desinteresado entre *actor-muñeco-objeto-espacio-relatos*, fueron durante este lapso los motivadores de una teatralidad que si bien ubicada en las periferias del centro universitario logró generar una alta energía participativa y zonas positivas de intercambio.

Canchanchas y yamanas o del tejido hacia los bordes

Paralelamente o junto a este proceso de ramificaciones y encuentros surge lo que denominamos provisionalmente como el Teatro Itinerante de Canchancha, a través de la mirada sincrética-poética y la labor permanente de Nicanor Sifontes, una experiencia que siempre estuvo acompañada por la búsqueda de relaciones interdisciplinarias entre la palabra poética, el rito, la corporalidad escénica y la musicología latinoamericana. De hecho, desde sus comienzos, esta agrupación tendió sólidos puentes con las experiencias bolivianas, colombianas y peruanas referidas a la necesaria recuperación de la dimensión ritual y mítica de lo teatral para a partir de allí vincularse con la dimensión sociocultural y política. Llegados a este punto queremos destacar un aspecto relevante en el proceso de estos 15 años aquí desplegados en forma no conclusiva: lo llamaremos operaciones y juegos de desplazamiento y de migraciones internas. En efecto es, a nuestro modo de ver, en este estrato histórico del teatro universitario y sus márgenes no oficiales cuando surgen a la manera de icebergs efímeros y prometedores algunas de las mejores propuestas y alternativas a nivel de la creación teatral y escénica. Se trata de muchas experiencias, proyectos y propuestas –ligados o no a centros u organismos del estado o a la universidad– que producen un espléndido efecto de desbordamiento del sentido, más allá de los límites autoimpuestos

generalmente dentro de las mismas agrupaciones teatrales o dancísticas. Aquí hemos trazado algunas líneas y puntos de esta cartografía incompleta dentro de la cual se ubica la labor de Nicanor Sifontes, intencionalmente alejada de los centros, la cual aprovecha precisamente la energía de los continuos desplazamientos hacia los bordes: de la representación, de la acción escénica, de la maquinaria oficial de la producción, del uso del espacio-teatro como tal. El itinerario aún en curso de Canchancha y sus experiencias laboratoriales retoman el valor esencial de la ritología y de lo no-espectacular pero sí escénico y etnográfico: la producción colectiva de acontecimientos para-teatrales a través del intercambio de saberes locales y fronterizos con las etnias locales y grupos desplazados hacia las periferias de la ciudad, la resignificación de la palabra y del lenguaje *wayuu* como escena de la terapia individual y grupal.

Artes escénicas y universidad: centros y periferias de creación y experimentación

La historia de las instituciones y las organizaciones teatrales ha estado siempre inmersa en fuerzas y energías tensionales internas y externas. Sobre todos los teatros universitarios, zonas de alto tránsito pasional y emotivo pero también jerárquico y organizacional. Generalmente estos organismos, en forma análoga a los entes vivos, tienden a trazar los límites de sus competencias y a remarcar los lugares de su origen cuando sospechan que están amenazadas en su integridad. Ejercen casi siempre una suerte de auto-reconocimiento para no perder la forma y la estructura que les asegura un cierto margen de seguridad. Esta operación de cerramiento institucional se justifica muchas veces recurriendo a la necesidad fundamental de la perpetuidad si no eterna, por lo menos pensada

e imaginada dentro de ciertos límites históricos razonables. Pero esto no garantiza la autenticidad y el valor apropiado de relación con el contexto que, precisamente, es siempre el espacio necesario que otorga el significado pleno de su hacer. Los teatros universitarios no parecen escapar a estos itinerarios de acción y de reacción, y lo que queremos señalar es que ha sido precisamente esta suerte de mecanismo el que ha dado origen (si bien no es la única causa) a los experimentalismos y las propuestas quizás más interesantes si desplazamos el punto de mirada hacia las periferias de los centros de teatro universitario como tal. Con ello no queremos decir y es necesario aclararlo que los teatros universitarios centralizados institucionalmente carecen de valor y del reconocimiento a nivel de sus propuestas artísticas, culturales o estéticas. No se trata de esto. Los alcances, en este lapso temporal que hemos trazado, tomando como referencia inicial a la Universidad del Zulia, fueron en muchas ocasiones de gran valor. Pero no se trata de esto solamente, sino de efectuar un necesario desplazamiento hacia toda una serie de acontecimientos que surgieron alrededor y más allá del centro incluso, como sugerimos, a través de acoplamientos experimentales o *versus* la dinámica protocolar y convencional. Como sugería Juri Lotman, un semiótico de la cultura: las dinámicas de producción e interpretación de los textos y discursos artísticos se comprenden si los inscribimos en una dinámica pendular de la cultura que oscila entre centro y periferia. En Maracaibo, en el entramado tan vivo y especial de la cultura zuliana, se produjo en este período un juego de intercambios y de flujos de sentido entre el teatro universitario institucional y una multiplicidad de grupos, talleres, laboratorios y artistas locales que apostaron casi todos (y en este texto solamente hemos hecho referencia a algunos de ellos) a la posibilidad de articular y de fundir en una misma praxis estética el experimentalismo, el compromiso sociopolítico y la calidad estética.

En este sentido, la historia del teatro y de las artes escénicas en Venezuela no debe ni tiene que limitarse, como se

ha venido haciendo en las historias oficiales y reconocidas, a una selección limitada a las grandes agrupaciones y centros, a los grandes festivales internacionales y a los grupos reconocidos, a los creadores premiados. Es urgente y necesaria una suerte de microhistoria de las periferias, de los bordes y de todo aquél teatro (a veces no-teatro o para-teatro como decían Grotowski y Barba) que, abandonando deliberadamente el centro institucional, enriqueció el auténtico poder y la energía de las artes escénicas desde otros paradigmas y esquemas de valor que todavía hoy merecen ser recuperados por nosotros.

El teatro universitario en la Universidad Bolivariana de Venezuela

(los cómo, los cuándo y los porqué)

Héctor Oropeza Miranda

Docente - Director de Cultura UBV
hectororopezam@yahoo.es

Me permito hacer una aproximación al título de una vieja ponencia que, años ha, se realizó en el Instituto Pedagógico de Caracas sobre los talleres literarios, cada vez menos por cierto en nuestras instituciones universitarias. ¿Tendrán la misma suerte las agrupaciones teatrales que son parte de este nivel educativo?

Aquí se pretenderá dar una visión sobre las agrupaciones teatrales nacientes, que se corresponden con los inicios de las universidades experimentales creadas en este proceso de cambios culturales, entre las cuales la Universidad Bolivariana de Venezuela ha sido pionera dentro del llamado eje estético y lúdico, el cual está contemplado en nuestro Documento Rector donde se incluyen las artes como una manera de contribuir con la formación integral del estudiante.

Puesto que suele asociarse el término de teatros universitarios con las agrupaciones de carácter escénico que representan instituciones de educación superior, hay que detenerse en esta primera precisión conceptual, ya que dentro de este proceso de construcciones ideológicas, el término 'superior' para referirse a instituciones universitarias establece un criterio de verticalidad y de ausencia de transdisciplinariedad lo que, desde el punto de vista semántico, genera un trato peyorativo hacia los otros niveles educativos. Es por ello que la educación superior tiene su definición –más lógica y acorde– como "nivel universitario". Pues si se utiliza el criterio anterior, aplicado al contexto de nuestra investigación, debemos referirnos entonces a los 'teatros superiores'. Y, mucho más allá, en relación con las agrupaciones culturales de las universidades tradicionales hablaríamos de 'la estudiantina superior', 'el orfeón superior'...

Una vez argumentada esta precisión conceptual, y en la seguridad de que el criterio de la lógica se impondrá con el devenir de este proceso, resulta mucho más razonable, sensato y por ende plausible, hacer referencia a los teatros universitarios.

Cultura universitaria socialista, la expresión escénica y el teatro dentro de la UBV (los cómo)

En primer lugar, la cultura universitaria está enmarcada en el contexto de la Dirección General de Cultura de la Universidad Bolivariana de Venezuela, una dependencia que, de acuerdo con el artículo 110 de su Reglamento Interno, establece que:

[...] será responsable de dirigir, coordinar, controlar y evaluar las actividades culturales en la Institución, promoviendo la formación integral de la comunidad universitaria en diversas manifestaciones y expresiones culturales, con la finalidad de aportar saberes para el desarrollo de capacidades expresivas y estéticas vinculadas al proceso sociopolítico del país y contribuir con el desarrollo del eje estético-lúdico contemplado en el modelo curricular de la Universidad en todas sus sedes. (367-468)

Las artes siempre van de la mano en el proceso de formación integral del estudiante universitario. Bien sean musicales, cinematográficas, visuales, literarias y/o escénicas. Y es precisamente en ese espacio –que en nuestra Casa de los Saberes

llamamos eje estético-lúdico— donde se pone de manifiesto esa doble función del teatro, entre la metáfora y la representación.

De esta manera, al hacer referencia al Eje de formación estético-lúdico, el Documento Rector de la Universidad Bolivariana de Venezuela establece que:

[...] la relación con el arte como vivencia estética y ética es de enorme valor para la formación integral de nuestros estudiantes como sujetos capaces de elegir libremente lo que deben ser sin anclajes confortables en la obligación. Por esto, la educación estética no es entendida como un complemento de la formación de los estudiantes universitarios, sino un eje fundamental para su desarrollo multifacético e integral, porque las mujeres y los hombres dotados de un espíritu reflexivo y sensible no pueden ser espectadores indiferentes al sufrimiento humano experimentado en la sociedad contemporánea ni a las luchas que se llevan adelante por una sociedad más humana y por una vida más digna. (Universidad Bolivariana de Venezuela, 2003: 43)

Vale la pena mencionar aquí algunos aspectos a considerar en este nuevo enfoque: la experiencia formativa del estudiante o del sujeto cultural, concebida dentro de una visión integracionista, social y de inclusión en el arte donde se insertan además nuevos elementos que acompañan a este eje como son la ética y la política. Elementos vitales y de gran importancia que forman parte de esas herramientas metódicas conceptuales que definen el modelo de universidad que queremos.

Y sobre la base de estos criterios es que dentro de la Dirección General de Cultura de nuestra Casa de los Saberes,

...En la estructura operativa de los Núcleos de Expresión Artística que acompañan al eje estético y lúdico, se vincula como articulador el eje transversal integrador ético y político, desde donde se potencia la integralidad de la formación de nuestros estudiantes, para de esta manera estimular una reflexión y revisión activa de la historia pasada y contemporánea.

en el proceso de creación de su estructura organizativa, se dio paso a la Estructura Formativa y Pedagógica de la misma, en donde se crean los Núcleos de Expresión Artística: Musical, Visual, Literaria y por supuesto, el Núcleo de Expresión Escénica.

Los Núcleos de Expresión Artística se gestan con la finalidad de dar cohesión y coherencia a la formación artístico-cultural en la UBV a nivel nacional. Los mismos reúnen las disciplinas artísticas, según su naturaleza y especificidad, con la visión de procurar un aprendizaje cónsono y a su vez orientado, como estrategia didáctica, hacia el entendimiento y alcance del conocimiento básico integral del egresado ubevista.

En la estructura operativa de los Núcleos de Expresión Artística que acompañan al eje estético y lúdico, se vincula como articulador el eje transversal integrador ético y político, desde donde se potencia la integralidad de la formación de nuestros estudiantes, para de esta manera estimular una reflexión y revisión activa de la historia pasada y contemporánea, contextualizada por autores que aportan ideas que clarifican esos hechos, lo cual permitiría ver las huellas de esa historia en nuestro contexto nacional y latinoamericano.

Esta revisión conduce de forma concreta a la transformación del entorno inmediato con actividades específicas que apuntan hacia la exploración de las imposiciones hegemónicas, estimulando así la concienciación. Es importante señalar que el eje de formación ético y político también transversaliza y articula cualquier otra unidad o programa de formación de grado; ésta es solo una arista de la multiplicidad de posibilidades, sin olvidar que la misión fundamental de nuestra Institución es formativa. Por lo tanto todas sus unidades deben concentrar y enfilar sus herramientas hacia tal fin.

Es por ello que, con esta aproximación a la formación de valores enmarcados en el proceso cultural, la creación de agrupaciones teatrales dentro de la Universidad Bolivariana de Venezuela ha sido el resultado de un proceso pedagógico –en este caso en el Núcleo de Expresión Escénica– por el cual pasan sus participantes. La acción formativa que acompaña al eje estético y lúdico consiste en las actividades relacionadas con el proceso de enseñanza-aprendizaje, las cuales son dirigidas a toda la comunidad universitaria y además se extienden a la comunidad en general. Se desarrolla –en un primer momento– a través de un nivel inicial. Posteriormente, en un segundo momento, por cátedras libres específicas correspondientes a cada núcleo.

Es así como el Programa Académico del Núcleo de Expresión Escénica tiene como objetivo:

Potenciar las capacidades creadoras del estudiante, del colectivo ubevista a través del conocimiento, valoración, ejercitación y producción artística con una orientación integradora, dinámica, y comunitaria del hecho escénico con la finalidad de formar los seres creadores y de conciencia crítica necesarios para la construcción del socialismo bolivariano. (UBV, 2009: s/n)

Así el teatro –contemplado como una disciplina de las artes escénicas y como un proceso formativo y pedagógico expresado en este programa académico– va a permitir establecer en un segundo momento, la consolidación de las agrupaciones teatrales dentro del contexto de la Universidad Bolivariana de Venezuela.

Un desandar por los primeros momentos de intento de creación de un teatro universitario (los cuándos)

Siempre se ha mantenido la idea de que toda institución de educación universitaria, dentro del viejo esquema llamado ‘extensión’, ha asumido la figura de crear agrupaciones teatrales que se encarguen de coadyuvar al proceso de formación integral del estudiante. Y es así como en la antes Dirección de Cultura y Deportes se apoyó la idea de la creación de la misma. Desde el año 2005 se impulsa quizás tímidamente, pero con un gran talento humano, la formación de una agrupación teatral universitaria: Grupo de Teatro Proscenio de la Universidad Bolivariana de Venezuela.

Como todo inicio, no fue fácil. Y más para una reciente universidad. Sin embargo las ganas de hacer desde un proceso dieron paso a ese momento de creación de una agrupación teatral dentro de la Dirección General de Cultura y a una modesta sala experimental cuyo nombre es de persona amiga de esta Casa de los Saberes y a quien se le ha querido hacer un homenaje en vida: Sala Experimental de Teatro Francis Rueda.

A su vez el Grupo de Teatro Proscenio de la Universidad Bolivariana de Venezuela como agrupación universitaria, a la cual acceden aquellos que aprueban el nivel inicial del Núcleo

de Expresión Escénica, suministra herramientas que le permiten a sus participantes acercarse a la capacidad de reconocer y utilizar el cuerpo como el instrumento fundamental para la danza y adquirir, asimismo, conciencia postural en un amplio sentido. Finalmente, dentro de este proceso, se apunta a producir una puesta en escena bajo un concepto integrador de las distintas áreas artísticas, contextualizadas en el momento histórico que vivimos y transversalizada por valores ideológicos.

En el devenir cultural, esta agrupación universitaria –Proscenio– poco a poco se ha ido consolidando. Y mucho más con esa concepción de carácter formativo que se ha generado como base de este proceso de construcción de la cultura universitaria socialista. Es por esto que se abre la posibilidad de que diversos seres humanos tengan contacto con las artes escénicas y, a través de ellas, puedan ver su localidad, costumbres, realidades, sueños colectivos, su país, el imaginario que los une, el que los acerca y los distancia de otras culturas, ya que el arte es un poderoso instrumento de transformación humana, que nos permite ver y vernos. Nos permite adentrarnos en este universo de lo posible y así aprender los valores que nos encaminan hacia lo real y tangible.

La cultura, mucho más allá de la creencia y valor mítico universal de ser todo aquello que hace y crea el hombre, analizada desde otro punto de vista tiene un valor esencialmente ético y estético, donde predomina la base formativa del ser humano. Ello nos lleva a definir cultura en un contexto de participa-

...el Grupo de Teatro Proscenio de la Universidad Bolivariana de Venezuela como agrupación universitaria, a la cual acceden aquellos que aprueban el nivel inicial del Núcleo de Expresión Escénica, suministra herramientas que le permiten a sus participantes acercarse a la capacidad de reconocer y utilizar el cuerpo como el instrumento fundamental para la danza y adquirir, asimismo, conciencia postural en un amplio sentido.

ción crítica y congruente con predominio en la formación de valores. Pero hay una frase enunciativa que agrupa todo el sentir de este proceso que se viene dando en nuestro país: La Revolución Cultural en el marco del Socialismo Bolivariano. Entonces es necesario hablar de cultura universitaria socialista. Término este introducido en un marco específico: el quehacer universitario, nunca desligado de los valores, las enseñanzas y los principios socialistas. (Oropeza, 2008: 25)

En esos principios consagrados en el Proyecto Nacional Simón Bolívar, enmarcados básicamente dentro de los conceptos contenidos en el capítulo Suprema Felicidad Social, es donde se establecen los valores y premisas de carácter discursivo, hermenéutico, crítico, radical y argumentativo que definen el término de cultura socialista y donde se incluye dentro de sus objetivos: “Promover una ética, cultura y educación liberadoras y solidarias” (Ministerio de la Cultura, 2007: 11).

Ahora bien, si nos adentramos desde la complejidad complejísima de asumir responsables en el destino de nuestras agrupaciones teatrales universitarias en la actualidad, seguramente la respuesta de muchos tendrá que ver o estará enmarcada en un previsible deseo de contestación: el factor ideológico y por supuesto la ausencia de apoyo institucional. Se habla de complejidad, porque esa sería la escasa respuesta que nos conseguimos a diario cuando se intentan intercambiar palabras con Directores de

Cultura de otras instituciones de Educación Universitaria con una altísima convicción del carácter autónomo de las universidades que representan.

Parece ser más sencillo mirar hacia afuera y no tener ese criterio de autorreflexión, de autocrítica y de poder 'mirarnos hacia adentro' para darnos cuenta de que la verdadera causa de ello tiene que ver con la ausencia de procesos artísticos enmarcados por la creatividad a pesar de la 'falta de recursos'. Ello aunado además con esa pérdida de voluntad que lleva al conformismo en la dirección de agrupaciones teatrales universitarias y que ha traído como consecuencia una manera de anclarnos, sin ese sentimiento de compromiso con el arte que sí tuvieron muchos directores quienes enfrentaron, precisamente, esa misma falta de apoyo de las instituciones a las que representaron dignamente, pugna que para nada favoreció a las agrupaciones ni sus integrantes. Caso pasado y reciente de una persona realmente comprometida con el Teatro Universitario de la UCV y la persona que pretendió dirigir después de su 'salida' y que por razones éticas no se nombrará. Pero se sabe que pesó más el interés autócrata de autoridades y gerentes por encima de la dignidad y la calidad que llegó a caracterizar el Teatro Universitario de Curiel (TU).

Por lo tanto, la responsabilidad es muy fácil hacerla compleja sin asumir lo que realmente sucede, desde los intereses pervertidos hasta el modelo cultural eventista, ya obsoleto, manejado sobre la base de la para nada sana competencia, la cual ha permitido una pérdida de valores sociales que tanto han pesado en la transformación cultural universitaria.

Pero no es mi persona a quien le corresponde hablar y mucho menos pretender hacer crítica del destino del Teatro Universitario de la UCV, pues tenemos la convicción de que hay muchos otros que conocen y están nutridos del devenir de esta agrupación histórica, referencia para muchos que la toman como punto de partida a la hora de hacer teatro en las universidades.

La visión y la experiencia obtenida en nuestra Casa de los Saberes son absolutamente distintas, desde el punto de vista ideológico, axiológico, epistemológico pragmático y semántico. Desde la Dirección General de Cultura de la UBV se motorizó, coordinó, planificó y desarrolló nuestro Primer Festival de Teatro: El Cuerpo y La Palabra, bajo un enfoque participativo, donde las artes escénicas se abrieron a todos los espacios convencionales y no convencionales para nutrir de alma estética y universitaria tanto a todas las agrupaciones que participaron, como a ese público que, durante una semana, pudo disfrutar de las diferentes visiones que tienen las agrupaciones teatrales y dancísticas que forman parte de nuestras instituciones universitarias.

Pero, ¿los festivales universitarios de teatro? Una 'suspendida' realidad enmarcada en la más deplorable visión competitiva, donde el encuentro deja de ser lo más importante para convertirse en lo que la visión mayoritaria tiene: una competencia. Habrá siempre un mejor y un peor. Afortunadamente aún existe el lugar común de la 'falta de presupuesto' para no poder llevar a cabo los mismos, so pretexto de justificar la retrógrada visión que se tiene sobre las agrupaciones teatrales, mucho más allá de ser meros representantes institucionales. Y se pierde la noción de formación pedagógica, humanística y

...Pero, ¿los festivales universitarios de teatro? Una 'suspendida' realidad enmarcada en la más deplorable visión competitiva, donde el encuentro deja de ser lo más importante para convertirse en lo que la visión mayoritaria tiene: una competencia. Habrá siempre un mejor y un peor.

emancipadora, esa posibilidad que abre el teatro para la formación integral del estudiante universitario. Así, el estudiante-actor se convierte en más mercancía y menos ser humano (a pesar de ser un artista en formación). Se pierde la noción de formación pedagógica, humanística y emancipadora, esa posibilidad que abre el teatro para la formación integral del estudiante universitario. Además de justificar la ausencia de capacidad para llevar a cabo una auténtica gerencia cultural en cuanto a la realización, planificación, diseño y desarrollo de políticas.

Esto tiene que ver con los máximos representantes de la cultura que tienen las instituciones universitarias. No nos referimos a esas personas que día a día intentan luchar contra ese modelo mercantilista de la cultura que tanto daño ha hecho a las agrupaciones culturales y, por ende a las agrupaciones teatrales.

La experiencia de un maestro

Es necesario reconocer y hacer una referencia dentro de estas líneas a un personaje que, de manera reciente se encargó de asumir en calidad de invitado al Grupo de Teatro Proscenio, el cual sintió un gran orgullo de contar con su rol de pedagogo y con esa experiencia inagotable a la hora de crear y de transmitir todo su bagaje a los integrantes de esta agrupación universitaria. Así durante poco más de seis meses el maestro Gilberto Pinto, situado como pocos en ese concepto de universidad que se tiene en nuestra UBV, decidió hacer el montaje de una obra brechtiana, de impacto y conciencia social: *Los fusiles de la madre Carrar*, en la que se puso de manifiesto toda la experiencia digna de un maestro del teatro.

Son estos los detalles, grandes detalles que se valoran como una manera de ir acrecentando de manera vivencial y pedagógica el proceso de formación de los participantes de

agrupaciones teatrales dentro de la Universidad Bolivariana de Venezuela.

¿Por qué un teatro universitario en la Universidad Bolivariana de Venezuela? (los porqués)

Porque necesitamos sentir el teatro reflejado en diversos sentidos: como discurso social, económico, antiimperialista, en nuestro proceso de cambio venezolano. Porque las artes escénicas en nuestra Casa de los Saberes deben ser vistas como generadoras de transformaciones liberadoras del ser.

Porque el Teatro Universitario, visto como el resultado de un proceso sin exclusión y con la ausencia de criterios de selección y/o de audiciones es mucho más humano y contribuye a estimular el interés hacia los procesos creadores escénicos en la vida política, económica, social y cultural de los pueblos.

Es por ello que el grupo Teatro Proscenio de la UBV, se siente y ha asumido cada vez más el compromiso con el cambio que demanda la Revolución, por lo que ha enfocado su trabajo teatral hacia la elevación de una conciencia crítica, mediante la presentación de temas relevantes en lo ético-político de nuestra sociedad.

Y porque otro mundo es posible generemos pues, juntos, los cimientos de una nueva cultura.

Una breve exposición de lo que ha significado la vida del núcleo de expresión escénica de la UBV y el Grupo de Teatro Proscenio

Importante recalcar que este elemento vital en la cultura universitaria como lo es el teatro ha sido el producto de ese proceso formativo de los núcleos generadores de aprendizaje. Así podemos destacar lo siguiente:

- Realización de carácter semestral y permanente de espectáculos escénicos compuestos por muestras escénicas producto del trabajo del Núcleo de Expresión Escénica, (2006-2011).
- Obras: *Melisa y el Yo* de Elizabeth Schön, *Los canarios* de César Rengifo y *900 Pánico* de Marcos Purroy (2007).
- Presentación de fragmentos de *Yerma* de Federico García Lorca y *Primero la moral* del género del humor de José Gabriel Núñez (2007).
- Presentación de *Medea isla*, obra de Rodolfo Rodríguez (2007).
- Gira nacional del Grupo de Teatro Proscenio a todas las sedes de la UBV con la obra: *Un canto a la Revolución* (octubre 2007- abril 2008).
- Realización del evento escénico denominado *Circódromo* (2008).
- Presentaciones en el festival del caribe en Cuba, con la obra: *Nostalgia de breve raso* (2008).
- Realización del 1er festival *El Cuerpo y la Palabra* a nivel nacional (octubre 2008).

- Presentación de la obra *Historias, mujeres y luchas*, trabajo concientizador con repercusión ético-social (2009).
- Presentación del Grupo de Teatro Proscenio: Obra *El presidente* (2009).
- Presentación del performance *Emancipadas*. Articulación de experiencias latinoamericanas de resistencia de las madres ante el dolor y la desaparición y tortura de sus hijos a partir de la dura experiencia de las madres de la Plaza de Mayo argentinas (2010).
- Presentación y puesta en escena de la obra *Bodas de sangre* por parte del Grupo de Teatro Proscenio en diferentes espacios dentro y fuera de la Universidad Bolivariana de Venezuela (2010).
- Presentación de la obra de teatro *Zamora 2000*. Núcleo de Expresión Escénica (2010).
- Montaje teatral de la obra *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertolt Brecht ,por el Grupo de Teatro Proscenio. Dirigida por el maestro Gilberto Pinto, Premio Nacional de Teatro, como personalidad invitada a participar por la Universidad Bolivariana de Venezuela (2010-2011).
- Presentación de la Obra de Teatro *El día que me quieras*. Nivel inicial del Núcleo de Expresión Escénica (febrero 2011).

Referencias

1.- MINISTERIO DE LA CULTURA. 2007. *Proyecto Nacional Simón Bolívar. Primer Plan Socialista de la Nación*. Caracas: Imprenta del Ministerio de la Cultura.

2.- OROPEZA, H. 2008. "Aportes de la cultura universitaria socialista a través del discurso literario de José Martí". En *Cielo de América*. Revista de la Cátedra Bolívar–Martí/ N° 1 - julio de 2008. Caracas: Ediciones de la Universidad Bolivariana de Venezuela. pp. 25-31.

3.- REGLAMENTO INTERNO DE LA UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA. 2009. Gaceta Oficial de la República bolivariana de Venezuela, N° 39,116. Caracas.

4.- UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA. 2003. *Documento Rector*. Caracas: Ediciones UBV.

5.- _____. 2009. *Programa del Núcleo de Expresión Escénica*. (Material mimeografiado).

Teatro UCAB: poco ruido y muchas nueces

Breve y ligera reseña del teatro de la Universidad Católica Andrés Bello en ocho cuadros.

José Domínguez

Director de teatro grupo Rajatabla - Comunicador Social
pepedominguezb@yahoo.com

Paisaje escénico

Corría el año de 1975. Carlos Andrés Pérez gobernaba y nos prometía “La Gran Venezuela” con actos como la nacionalización del hierro o la del petróleo y la marcha del país saltando charcos. La nación gozaba de una aparente buena salud y éramos un ‘ejemplo de democracia’ en una América Latina plagada de dictaduras. Nadie para ese entonces podía profetizar un Viernes Negro o un Caracazo, menos que menos intentonas golpistas o un gobierno revolucionario y socialista a la cabeza de la vanguardia política de todo el continente. No, a mediados de los 70, la visión general era la de un país fértil a la espera de ser sembrado. Pero poco a poco la diosa Moira nos iría abriendo los ojos y dejaría al descubierto toda una fauna de cuervos capaces de arrasar con las cosechas de un pueblo noble e ingenuo que se dejaría seducir por las apariencias.

La cultura y las artes no escaparían a esta marabunta insaciable y muchos proyectos avanzarían por senderos exitosos para luego sucumbir por falta de un piso sólido, por la desertión de sus protagonistas o porque simplemente había un cambio de gobierno y los nuevos actores arrasarían con el oro para dejar el oropel. Pero gracias a la Divina Providencia algunos de ellos no solo lograrían sobrevivir, sino que serían semilleros de nuevos y productivos campos de cultivo.

En 1975, en las oficinas de la Escuela de Humanidades de la Universidad Católica Andrés Bello nació uno de esos proyectos.

1

Marcos Reyes Andrade, pionero de la televisión venezolana, abogado y director de Teatro, formado bajo las directrices del maestro mexicano Jesús Gómez Obregón, quien influyera allá por los años cuarenta en tantos ilustres forjadores del teatro contemporáneo de nuestro país como Umberto Orsini, Gilberto Pinto, Carmen Palma o Román Chalbaud, por nombrar solo a unos pocos, se vio obligado a buscar rumbos europeos por ‘hablar mal’ del gobierno de Rómulo Betancourt. En Madrid, trabaja y acumula experiencia du-

rante 12 años en Televisión Española, luego viaja a Italia y en la Universidad de Bologna presenta su tesis en semiología, de la mano de Umberto Eco. Ya formado en los círculos del viejo mundo y con algún que otro palmarés internacional bajo el brazo regresa a nuestro país invitado por el sacerdote jesuita Alberto Ancízar para ocuparse de las cátedras de Producción y Dirección de Televisión. Tres años más tarde (1975) fue seducido por una homilía místico-cultural del padre Carlos Guillermo Plaza, luego de la lectura de *Proceso a Jesús* de Diego Fabri, quien lo invita a llevar esta pieza a la escena universitaria. Marcos Reyes invita a una de sus alumnas del último año de Comunicación a que sea su asistente y a un ex

alumno, Javier Vidal, quien ya empezaba a despuntar en el teatro profesional, para hacer el papel de San Juan.

2

En esa fecha, 1975, no se funda TUCAB, sino el Teatro de la Facultad de Humanidades. Lo dirige MRA (Marcos Reyes Andrade) y Virginia Aponte asume la asistencia. Yo ya era un actor profesional y apoyaba la iniciativa, mas no el plomizo montaje y la retórica pieza donde hasta yo me quedaba dormido en escena. En dicho proceso, sin embargo, participaron estudiantes de todas las escuelas de Humanidades en especial Comunicación y Letras. Recuerdo a Cristina Policastro de Letras, Jaime Arapé de Educación. Tuvo una convocatoria exitosa que sirvió para que el siguiente montaje ya tuviera el total apoyo institucional y pasara a formar parte de la Secretaría de Cultura para toda la UCAB. MRA sería director *aa honorem* Yo ya estaba graduado y el teatro era para alumnos. Seguí en mi carrera y comencé a dar clases en la Universidad en 1976. (Javier Vidal. Entrevista personal vía correo electrónico, septiembre 11, 2011).

3

De proceso en proceso se conformarían los cimientos del Teatro UCAB, que por ese entonces aún era de Humanidades, pero luego de que un año más tarde la alumna, ya graduada, Virginia Aponte, se atreviera a develar el existencialismo de Camus con *El malentendido* y tener el coraje de llevar a la católica casa de Montalbán *Madre Coraje* de Brecht, el grupo caminó

solo ante la anodina mirada de la planta académica, mas no del alumnado que se sumaba en masa a esta nueva experiencia para ellos y con dos mil quinientos años para la humanidad. De esta manera y con un material entusiasta y soñador, maestro y pupila se atrevieron a materializar obras como *El Apolo de Bellac* de Giraudoux; *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca; *Antes del desayuno* de O'Neill; *Medea* de Eurípides; *El zoológico de cristal* de Williams; *La voz humana* de Cocteau; *A cada cual su verdad* de Pirandello y algunas más, hasta que el Rector de la UCAB crea en 1979 el cargo de Director del Grupo UCAB, y le da ese nombramiento a la ya profesora Virginia Aponte,

para darle un carácter institucional a la agrupación y, quizás, para hacerle frente a la renuncia de Marcos Reyes de su cargo y al nacimiento de algunos movimientos un tanto rebeldes y postmodernistas en el seno de la universidad, como sería el advenimiento del polémico Autoteatro, que marcaría una época no solo en 'la Católica' sino en el quehacer cultural de los ochenta caraqueños.

4

Cuando regreso de NY en 1979, le pido a MRA que haga una excepción para actuar en el montaje en curso de *La alondra* de Anouilh. Sería el Conde de Warwick. Virginia acababa de montar *Las criadas* de Genet. La crisis se produce cuando se crea el Festival Interuniversitario con sede en la UCAB y nuestra *alma mater* anuncia participar con dos montajes de dos directores de TUCAB (porque resulta que hay dos directores ahora). MRA se molesta y trata de que Virginia no participe en el evento. Se producen cruces y negociaciones abiertas y encubiertas y al final MRA renuncia de la dirección que manejaba *ad honorem* desde 1975. Luego yo

me frustró un poco porque quería, después de mis experiencias profesionales y del teatro que me había cautivado trabajar en un teatro más puro como el universitario (decía yo). Y fueron los mismos alumnos que me empujan a que tomara las riendas de un proceso en marcha que no terminaba de arrancar. En realidad no habíamos ensayado juntos nunca. Estaba atrasadísimo el montaje y el Festival estaba encima de nosotros. Yo no lo pienso mucho y en la misma línea de locura argumental tomo las riendas, se lo participo a Virginia y a la Secretaria de Cultura y me largo a diseñar un montaje de la misma pieza bajo el concepto de "arte procesal", "teatro en proceso" y el montaje resulta ser todo un acontecimiento.

Fue un golpe de aire para TUCAB. Virginia Aponte me propuso que me uniera con el hermoso equipo de artistas y actores de la Escuela de Comunicación Social. Para unirnos a TUCAB, Marco Antonio Ettetdgui y yo redactamos un manifiesto de las coordenadas que buscábamos en el teatro y al recibirlo Virginia me dijo que preferiría que mantuviéramos independencia. Lo cual agradecí. No me veía, para esa época, trabajando en un teatro que se distanciaba mucho de lo que para mí es teatro y su labor socio-cultural. (*Ibid.*)

La alondra se estrena en abril de 1979. Se realizan varias funciones en la UCAB, UCV, USB, Centro Catalá y hacen rancho aparte para fundar Autoteatro, como grupo de la Escuela de Comunicación Social, donde la directora de aquel entonces, Carmen de Grijalba, les da cobijo, espacios y hasta oficina. Ese mismo año se bautizan en el auditorio de la Escuela y comienzan a ensayar *Galilei 1633* en la propia UCAB. De allí marcharon para la Sala Rajatabla con ese espectáculo y con Gritos, bajo la dirección de Marco Antonio Ettetdgui. A final de ese mismo año montan las Veladas *DADA* en los espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC) con otro éxito sin precedentes. Fue un año con cuatro montajes y la crítica especializada les colgó la etiqueta de Vanguardia. "Autoteatro: nace la plus-vanguardia" tituló en su momento Edgar Antonio Moreno Uribe.

El Grupo destacaba en lo colectivo y en lo individual. Varios de sus integrantes alternaban sus estudios con sus presentaciones teatrales e indagaciones individuales en la performance, El arte objetual, El arte conceptual, con marcadas influencias de movimientos como Dadaísmo, Futurismo, o Expresionismo, marcados por códigos estéticos de una novísima postmodernidad.

Autoteatro representó en realidad más que un grupo de teatro, un sector que tenía una posición crítica frente al trabajo teatral, al trabajo de los media y, en realidad, a todo lo que se refería al problema y al tema del hombre frente al proceso de la comunicación.

Estos proyectos significaron un proceso [...] de un grupo de gente, muy reducido, casi minimizado a la nada, que estaba en ciertas circunstancias sociales, políticas, culturales y económicas, y que tuvieron una posición y una palabra para enfrentar, desafiar, aprobar, desaprobar, intentar, jugar, entretenerse a través del hecho escénico. En este pequeño sector, grupo, conglomerado, fueron miembros fundadores: Julie Restifo, Javier Vidal y Marco Antonio Ettetdgui, a los que se sumaron Carlota Sosa, Carmela Brillemburg, Valentina Párraga, Antonio Adolfo Arraiz, Carlos Omobono, Lino Gugliotta, Peter Cernick y Gregorio Montiel (todos estudiantes de la UCAB, excepto Javier Vidal que era su profesor). Se anexionaron después José Manuel Pozo, José Camero, Silvia Jastram, Hernán Suárez, Ramón Herrera, Jesús Figueras, José Domínguez Bueno, Aleska Díaz Granados, Martha Sedes von Dhen, Silvia Vidal y Virginia Urdaneta. (Dimeo, 2005: s/n).

La UCAB les quedaba lejana y ausente ya. La mayoría de los integrantes estaban en tesis y otros eran actores profesionales. Para el 81 ensayan y montan en la misma Sala Rajatabla *Eclipse en la Casa Grande*, pieza que no solo llama la atención del periodismo cultural sino el de sucesos al ser herido mortalmente, durante una representación Marco Antonio Ettedgui. Con la desaparición física de MAE el grupo entra en una gran crisis y movidos por darle un homenaje a su amigo ausente, y luego de un largo proceso colectivo y plural nace *13 Insomnios* (1982, Rajatabla); a este le seguirían *Venus venereus* (1983, Sala Juana Sujo del Nuevo Grupo); *Contemplaciones* (1984, Sala Juana Sujo); y *Hermes bifronte* en coproducción con el Grupo Theja (1984, Ateneo de Caracas).

Autoteatro como grupo de vanguardia no se podía canonizar en su búsqueda iniciática y procede a la eutanasia en 1984 por decisión autárquica mía y de Julie Restifo. (Javier Vidal. Entrevista personal vía correo electrónico, septiembre 11, 2011).

5

La segunda etapa del Teatro UCAB comienza con una creación colectiva *Sólo un instante...* por favor, estrenada a principios de los ochenta y durante esta década y con el apoyo del rectorado, el colectivo consolidará su filosofía creativa en “la búsqueda de una palabra de esperanza y los temas universales que nos tocan a todos” (Virginia Aponte; entrevista personal vía correo electrónico, agosto 24, 2011), eso sí con un cuidado especial en la poética de las imágenes.

Doña Rosita la soltera de García Lorca; *Paisaje* de H. Pinter; *La Noche de los asesinos* de José Triana; *Tric trac* de Chocrón; *Antígona* de Anouilh; *La soberbia milagrosa del general Pío Fernández* de J.I. Cabrujas son algunas de las muchas piezas

llevadas a escena en este lapso. Pero sobre todo montajes como *Las brujas de Salem* de Miller; *Diálogo de carmelitas* de Georges Bernanos o *Variaciones sobre el mismo Tema* y la profundización de teóricos como Stanislavski, Brecht o Grotowski llevan a Virginia –a TUCAB– a identificarse con un lenguaje propio que no es más que una versión personal de la interpretación de esos autores: “Hay una manera de trabajar del Grupo que tiene que ver con todo y con nada. Unos lineamientos que siguen buscando en las grandes piezas una palabra que nos signifique como seres humanos” (*Ibid.*).

En su libro *A partir de la docencia en el Teatro UCAB: una propuesta educativa*, Virginia nos expone los fundamentos en los que se sostiene toda su enseñanza: “Cualquier vinculación con el teatro permite representar sentimientos o ideas ajenas o propias y esto ayuda a crecer en dimensiones tan importantes como la seguridad personal, la autoestima, el equilibrio interior, el incremento en destrezas comunicacionales, la disposición al compromiso, la solidaridad, y el amor... en una palabra, el individuo en todas sus facetas” (Moreno Uribe: s/n). Esto nos permite visualizar a una Virginia más preocupada por la formación y el desarrollo de los integrantes de la agrupación que de los posibles éxitos personales, y por ello es que durante quince años el Teatro UCAB se limita básicamente a ser representado dentro del entorno universitario con apariciones solo en el interior del país.

Virginia trabaja todos estos años con el apoyo de sus alumnos y el ánimo de los egresados que como tales deben buscar afuera su propio crecimiento, muchos de ellos de notorias trayectorias mediáticas como el caso de Alba Roversi, María Isabel Párraga, Marta Sosa, Ramón Pasquier, Julie Restifo, Carlota Sosa, Antonio Delli, Aminta De Lara o Javier Vidal, por nombrar algunos. Esta materia pendiente, de la no continuidad de los integrantes del Teatro UCAB en un proyecto acorde con la filosofía de la agrupación, sería resuelta a principios de los noventa con la incorporación en su repertorio del Teatro Infantil

y de la creación de Agoteatro, para salir así de los ámbitos uca-
bistas y “demostrar que hacer teatro no significa simplemente
representar una obra sino...garantizar un lugar hacia donde ir
al terminar los años universitarios” (*Ibid.*).

A principios de los noventa y con el ingreso de José Ra-
fael Briceño y el estreno de sus piezas de teatro infantil: *Piel de
papel* y *Ergasol el dragón encantado* se aventuran a salir de
los recintos universitarios y hacerle con éxito un guiño al teatro
'comercial'. Pero la osadía no quedaría aquí, el próximo paso
sería la conformación de Agoteatro con la presentación de las
piezas *Las Prostitutas os precederán en el Reino de los Cielos*,
del sacerdote toledano J.L. Martín Descalzo y *Orquideas y
panteras*, de Alfonso Vallejo, en el Teatro San Martín.

Con la incorporación de Briceño y su oficialidad por par-
te de la universidad como Asistente a la Dirección del Teatro
UCAB, Virginia encuentra un amigo y un aliado para reafir-
marse ella y su teatro no solo dentro de la universidad, sino
para proyectarlo a otros públicos y poder evaluar así su creci-
miento y valores. Igualmente el peso de la creación y puesta
de los espectáculos sería compartida, lo que le abría nuevas
ventanas para emprender sus propósito futuro que será el de
integrar el trabajo universitario con las comunidades más ne-
cesitadas. El Teatro infantil y la creación de Agoteatro, nutren
al teatro UCAB en esta etapa y marcan definitivamente un ca-
mino de consolidación hacia el objetivo base de su proyecto
que es teatro y educación.

Fieles a su estilo y trabajando en conjunto estudiantes
y graduados continúan con sus lineamientos y así se suceden
títulos como: *Asesinato en la Catedral* de T.S. Eliot; *Esperando
a Godot* de Beckett; *El principito* de Saint-Exupéry; *Laberinto de
cristal* de Alfonso Plou, *Leocadi* de Anouilh; *Poderosa Afrodita*
de W. Allen y *Canción de Navidad* de Dickens. Ambas agrupa-
ciones le dan un privilegiado lugar a la dramaturgia nacional
en esta etapa y aparte de las obras del propio Briceño *El mago*

del desierto o *Cuentos para dragones* llevan a las tablas *Acto
cultural* de Cabrujas, *Linda gatita* de Gustavo Ott o *Encuentro
en el parque peligroso* de Rodolfo Santana, entre otras.

Pero a pesar de sus incursiones en teatros 'comerciales'
su carácter no comercial no deja de acompañarlos dándole a
la investigación su contextura esencial, y en ello se apoyan sus
directores que son a su vez docentes en cátedras como artes
escénicas, literatura y textos literarios y comunicación. En este
sentido Virginia Aponte nos dice:

*Agoteatro reúne a los que después de
graduarse quieren hacer del teatro un es-
pacio en sus vidas, es continuidad y jamás
una diferencia. Se sigue trabajando con el
mismo espíritu de gratuidad y compañerismo
y hacemos del esfuerzo de Agoteatro un
apoyo al proyecto de educación: MEDIATIA.
(Moreno Uribe: s/n).*

6

La Fundación Mediatia nace en Boconó, concretamente
durante unas representaciones de Agoteatro y el intercambio de
ideas entre Virginia Aponte y la Directora del Ateneo de San
Rafael de Mucuchies. Establece su infraestructura en un terreno
donado por el artista plástico Juan Félix Sánchez.

En su página web se puede leer:

*Somos un equipo multidisciplinario formado principalmen-
te por profesores y estudiantes de la Universidad Católica Andrés
Bello, así como facilitadores extraídos de las distintas comunida-
des, compartiendo el sueño común del encuentro con niños y
jóvenes en el intercambio de una experiencia humana y creativa*

para la promoción de una educación integral que conlleve la búsqueda de valores comunes centrados en el compromiso con el otro y por el otro.

Este encuentro se inicia a través de una actividad artística compartida. El teatro, la música, la poesía y la fotografía, entre otras formas de expresión (de encuentro, educación y comunicación) permiten el inicio de un diálogo para generar espacios alternativos de convivencia.

La Fundación Medatia es una organización sin fines de lucro, cuyo objetivo principal es facilitar procesos de aprendizaje en niños y jóvenes, a través de la creación de espacios para el encuentro creativo a partir de la interacción personal y comunitaria.

La Fundación Medatia desarrolla sus actividades desde 1995 en las comunidades del páramo venezolano, Antímamo, La Vega, y Carapita, y las poblaciones aledañas al Guapo en el Estado Miranda formaran parte de su radio de acción a lo largo de su crecimiento.

Desde su fundación y gracias al esfuerzo de un importante número de facilitadores, la Fundación Medatia ha realizado su trabajo de forma ininterrumpida consolidándose como referencia en las comunidades antes mencionada.

Medatia es el nombre de un personaje mítico de la cultura indígena venezolana, quien logró subir al cielo venciendo los más fieros obstáculos. La razón de su viaje: la enfermedad, la tristeza y el hambre que sufría su pueblo (los Yekuanas, tribus residentes del sur venezolano). (s/n).

7

Muchos talentos han surgido del Teatro UCAB en sus treinta y seis años de vida que comienza con Marcos Reyes Andrade en el Teatro de Humanidades y luego pasa a ser TUCAB de la mano de Virginia Aponte. Posteriormente vendría el teatro infantil con la llegada de Rafael Briceño, quien le da un piso seguro al proyecto educativo y junto con Virginia darían forma y solidez a Agoteatro, para que los egresados continuaran la labor iniciada como estudiantes. A ellos se unirá en estos últimos años Ana O'Callaghan, quien aporta su creencia en la validez del trabajo realizado y su apuesta a darle continuidad a un esfuerzo de más de tres décadas.

Durante los últimos años ambas agrupaciones (TUCAB y Agoteatro), mantienen su línea de llevar los grandes autores universales y nacionales a diferentes escenarios de Caracas y el interior del país sumándose sus directores a la palabra escrita ya que aparte de Briceño, la propia Virginia Aponte ha incursionado en la dramaturgia con piezas como *Historias sin conclusión y con olvidos* (1987); *Variaciones sobre un mismo tema* (1996); *Armando* (2007); *Edith Stein: el regreso* (2009) y la no estrenada aún: *Sólo sé de ti*, sobre la vida y obra de la filósofa alemana de origen judío Hannah Arendt.

Pertenecer al teatro UCAB no es sencillo y se realiza a través de audiciones que están abiertas a toda la comunidad ucabista. Luego vienen las distribuciones de roles y actividades que son compartidas y rotativas, donde todos hacen de todo. Los integrantes aprenden las diferentes disciplinas encargándose de la iluminación, la escenografía, el vestuario, la producción, desarrollando y satisfaciendo sus habilidades y necesidades artísticas, a través de los programas culturales implementados por la universidad. Lo mayores enseñan a los más jóvenes y todos se vuelcan a las comunidades a trabajar a través del teatro.

8

Aparte del Teatro UCAB, las diferentes escuelas, en especial la de Letras (que se mantiene vigente con sus talleres de teatro) y Comunicación Social, presentan en los variados espacios de la Universidad algunas propuestas teatrales de consumo interno que siguen, la mayoría de ellas, en la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas maneras de hacerse escuchar. Sin embargo en ocasiones trascienden extramuros como el ya mencionado Autoteatro, o El Teatro Expresión de Inés Muñoz Aguirre, que hizo varias representaciones en teatros comerciales a principios de los ochenta o el caso de Gustavo Ott quien muy joven aún estrena en el auditorio de Comunicación Social su *opera prima*, *La nube*, la cual resultaría un precoz ensayo de lo que sería su obra posterior, la conformación del Grupo Textoteatro y el Teatro San Martín de Caracas.

Referencias

1.- APONTE, V. 1999. *A partir de la docencia en el Teatro UCAB: una propuesta educativa*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

2.- DIMEO, C. 2005. [En línea]. *Estéticas teatrales de la postmodernidad*. Disponible en: www.valencia.com.ve. [Consulta: 2005, jueves 9 de junio].

3.- FUNDACIÓN MEDIATIA. s.f. [En línea]. Disponible en: www.medatia.org.ve. [Consulta: 2011, agosto 27].

4.- MORENO URIBE, E.A. s.f. [En línea]. *35 años de Teatro UCAB*. Disponible en: elespectadorvenezolano.blogspot.com. [Consulta: 2010, mayo 20].

Teatro UCAB: un escenario para *Cabaret*

Leonardo Sánchez Van Schermbeek

Lic. en Comunicación Social egresado de la U.C.A.B.
Director y Actor de Teatro
lionleosanchez@gmail.com

El teatro de la Universidad Católica Andrés Bello

Breve reseña histórica

Cuando llega el momento de elegir una universidad para llevar a cabo estudios superiores entran en discusión muchos aspectos a considerar: el p^énsum de la carrera postulada, la biblioteca, el *campus* y, en muchos casos, las actividades extra curriculares que ofrece la casa de estudios. La Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) oferta una gran variedad de opciones fuera de las aulas de clases. En el sótano de módulo IV, planta baja, se encuentra una gran alternativa. Desde hace más de treinta años, el teatro de la universidad, mejor conocido como Teatro UCAB, respira en este sótano, abriendo el espacio y la posibilidad para una formación artística a la comunicad ucabista.

...Desde hace más de treinta años, el teatro de la universidad, mejor conocido como Teatro UCAB, respira en este sótano, abriendo el espacio y la posibilidad para una formación artística a la comunicad ucabista.

Desde 1975 comienza sus actividades como el Teatro de Humanidades y Educación, bajo la dirección de Marcos Reyes Andrade. En 1976, Virginia Aponte dirige *El Malentendido* de Camus y, en 1979, asume la dirección del grupo. Desde entonces, Teatro UCAB ha mantenido su permanencia en la historia del teatro venezolano. Posteriormente, surge la necesidad de abrir un espacio que diera continuidad profesional para los egresados del grupo universitario; así nace AGO Teatro. En su libro *Teatro 2010*, el periodista Moreno Uribe entrevista a Virginia Aponte, quien afirma que “con este comienzo, el grupo

salió de los ámbitos universitarios y comenzó con un trabajo de proyección, pero siempre de manera sencilla y con trabajos que implicaban una investigación”. (Moreno Uribe, 2010: 337).

A partir de esa investigación y constante búsqueda, surge también la Fundación Medatia, una organización sin fines de lucro encargada de llevar el teatro como herramienta educativa a las comunidades del páramo merideño. Esta Fundación tiene hoy día más de 15 años de trabajo constante, tanto en San Rafael de Mucuchíes, donde se encuentra su casa y sede principal en el estado Mérida, como en las comunidades de Antímano, Carapita y La Vega, en el Distrito Capital. El encuentro con el otro permite el conocimiento de sí mismo, fomentando un crecimiento artístico y personal. “Medatia le da a la UCAB su dimensión social y educativa”. (*Ibid.*: 338).

La investigación es fundamental en todo proceso de creación, al menos esta ha sido la línea de pensamiento que acompaña los cimientos creativos de Teatro UCAB, AGO Teatro y la Fundación Medatia. Estos organismos mantienen una interdependencia que permite que se nutran entre sí. Los facilitadores que dictan los talleres de teatro en las comunidades son integrantes del grupo de Teatro UCAB, formados, a su vez, por miembros del grupo con más años de experiencia. De esta manera, y haciendo honor a su grito de guerra: ¡Nosotros somos un equipo!, el grupo mantiene viva una mística y dinámica de trabajo que se ha ido cultivando a través de los más de 35 años de historia como *ensamble*.

¿La universidad tiene grupo de teatro? Dos carreras simultáneas

No recuerdo a quién, pero esa fue la primera pregunta que hice el día que me inscribí en la Universidad Católica Andrés Bello. Venía de un proceso de formación en El Chichoncito, elenco infantil del Teatro Universitario para Niños El Chichón, de la Universidad Central de Venezuela (UCV), así que en el momento de convertirme oficialmente en estudiante universitario, era de esperar que quisiera continuar mi formación teatral en los sótanos de mi nueva *Alma Mater*. Quizás no ‘era de esperar’ para cualquiera, pero sí para mí, que desde pequeño jugaba al teatro escribiendo guiones, coloreando las luces de mi cuarto con papel celofán y revolviendo las gavetas de la casa buscando algún trapo que pudiera servir como vestuario.

Tuve que hacer una audición por primera vez, así que no sabía qué esperar. Solo imaginaba cosas típicas en mi cabeza: llegaría tarde, se me olvidaría el texto, me dirían: “Gracias. No nos llames. Nosotros te llamamos”. En Teatro UCAB se hacía la audición con un fragmento del texto que el grupo estuviera montando en ese momento. Ese año me aprendí las líneas de Creonte, quién juzgaría a Antígona en la versión de Jean Anouilh. Con el texto aprendido, entré al teatro junto a dos postulantes más. Virginia Aponte, directora del grupo en ese momento, y Ana O’Callaghan, actual sub-directora, dieron inicio al proceso. Todo aquello comenzaba con total oscuridad y la luz se encendería al pronunciar la primera oración. No recuerdo nada de la audición. Solo recuerdo que al terminar, Virginia me dijo que era interesante que hubiera convertido a Creonte en un niño. Todavía no sé qué quiso decir. Una semana después, inicié mi taller de primer nivel. A partir de entonces formé parte de cuanta obra montara el grupo.

Limpié zapatos en la calle en las botas de Miguel Vicente Pata Caliente. No juzgué a Antígona como Creonte, pero

fui parte del coro de ancianos que presencié el juicio por haber enterrado a su hermano muerto. Caminé de rodillas bajo las órdenes de un “Generalito” que mantenía un régimen gris. Tuve una hermana que decidió convertirse en monja carmelita y morir siguiendo un voto de martirio durante la Revolución Francesa. Fui el amigo fallecido de Ebenezer Scrooge, el viejo avaro a quien Dickens, y sus tres espíritus, redimen cierta Navidad. Tras el tormento de una madre opresora, maté a La gaviota de Antón Chéjov. Sufrí de una impuesta abstinencia por parte de las mujeres de la antigua Grecia comandadas por Lisístrata. Y entre obra y obra, se fue tejiendo el “hilo dorado” de la amistad del que habla María Zambrano.

La amistad que nace de los sótanos de Teatro UCAB es la que ha mantenido vivo al grupo a través de los años. Son lazos entrañables. Porque el escenario es un lugar sagrado y uno se deslustra de sí mismo en las tablas para encontrarse con el otro. Y ese encuentro no es perecedero. De esta manera, se fueron gestando desde el inicio de mi formación en el grupo lazos de amistad inquebrantables con Daniela Martínez. Con ella inicié mi recorrido en Teatro UCAB. Comenzamos el taller de primer nivel en una obra de creación colectiva: *El dibujo*. Ella también estudiaba Comunicación Social, en otra sección distinta a la mía. Pero al momento de elegir las menciones, las secciones se desdibujan y se forman grupos nuevos. Desde entonces compartimos no solo las tablas sino los salones de clases. En séptimo semestre, cuando arrancó el asunto audiovisual, comencé a estudiar también con Andrea Devis, quien había entrado a Teatro UCAB cuando yo estaba en el tercer año.

Los años pasaban simultáneamente entre el grupo de teatro y las aulas de clases. La gente comenzaba a bromear con el asunto de que yo realmente estudiaba teatro y por *hobbie* asistía a clases de Comunicación Social. Esta experiencia es muy común para todos los miembros que conviven en el sótano de la alfombra gris. (El escenario de Teatro UCAB no está cubierto con madera sino con una gran alfombra gris).

A muchos compañeros de clases les resultaba curioso que no pudiésemos ir a alguna reunión porque teníamos ensayo. O que nos perdiáramos el cumpleaños de (inserte aquí en nombre que usted desee) porque teníamos función. Eso es realmente lo valioso del teatro, ya sea universitario o profesional, no que te enseña a perderte compromisos sociales de gente querida, sino porque te forma en una verdadera disciplina movida por una absoluta pasión a la cual es difícil decir que no.

La carrera llegaba a su fin y cada uno debía pensar en qué tema desarrollaría como proyecto de investigación o tesis. Yo tenía un par de ideas. Sabía que de cualquier manera estaría relacionado con las artes escénicas. Había pensado desarrollar un guión teatral basado en la obra poética de Elizabeth Schön. Rondaba también la posibilidad de escribir un guión, pero inspirado en la vida y obra de Rainer María Rilke.

Breve inciso

Es importante aclarar en este punto que yo tenía previsto desarrollar mi tema de tesis en solitario.

Mi amiga Daniela y Andrea iban a realizar un falso documental sobre... realmente no recuerdo cuál sería el tema.

Fin del inciso

Cierto día, esperando para grabar una práctica de radio, Daniela y yo cantábamos en el suelo de módulo VI. (Daniela canta como los ángeles, si es que ellos cantan). Comenzamos a cantar canciones de *Cabaret*. Daniela pensó que yo interpretaría

muy bien al Maestro de Ceremonias, magistralmente encarnado en Broadway y en la pantalla grande por Joel Grey. Oyéndola cantar y conociendo sus capacidades histriónicas, pensé que ella estaría divina como Sally Bowles, la decadente cantante del Kit Kat Klub, inmortalizada por Liza Minelli bajo la dirección de Bob Fosse en 1972. Fantaseando con esa posibilidad, surgió la idea de tomar *Cabaret* como proyecto de tesis. La emoción devino en gritos. Salimos corriendo por la universidad. Buscamos a Andrea, que se encontraba en práctica de televisión, para venderle este nuevo proyecto, quien, movida por sus ansias de producción, compró la idea de inmediato. A ninguno de los tres le costó

demasiado deshacerse de su idea inicial. Sin duda, esto era lo que debíamos hacer.

Así fue como decidimos realizar una adaptación de la película *Cabaret* de Bob Fosse, a una propuesta teatral-musical de bajo presupuesto. Una vez aprobado el anteproyecto por la Escuela de Comunicación Social, y bajo la tutoría de Ana O'Callaghan, arrancó un proceso de año y medio que permitió que se conjugaran las dos carreras que habíamos estado llevando simultáneamente.

De cómo unos comunicadores montan *Cabaret*

A continuación se presenta un fragmento de John Kernrick sobre la historia del cabaret en Alemania, extraído del marco teórico de la tesis de grado *Cabaret: Divina Decadencia. Adaptación teatral de bajo presupuesto basada en la película*

Cabaret de Bob Fosse, de los licenciados en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello: Daniela Martínez Vargas, Andrea Devis Matheus y Leonardo Sánchez van Schermbeek.

Como mucho de estos 'super clubs' (club de cena), tenían un aspecto sórdido, dependían de una leve iluminación, el humo del cigarro y grandes presentaciones para crear el ambiente. Las mesas eran pequeñas, saturando al doble de personas capaces de entrar en ese espacio. La cantante se instalaba en un pequeño escenario, con uno o dos pianos, un simple reflector y (si tenía suerte) un micrófono. (Kenrick, 2003: 1). (Todas las citas de este texto han sido traducidas por los autores de la tesis citada).

Berlín, Alemania. Década de los treinta

El teatro musical se caracteriza por desarrollar varias disciplinas. El baile, el canto y la actuación son tres de las grandes herramientas que todo artista debe traer consigo a la hora de subir a escena. Metafóricamente, este tipo de entretenimiento, en esencia, podría llegar a embriagar los sentidos del espectador. Retando a la metáfora, el cabaret se propuso ofrecer alcohol a su audiencia para aumentar el atractivo. De esta manera, los sentidos quedarían dilatados durante las presentaciones.

En Francia, la palabra cabaret se refería a cualquier negocio donde se sirviera licor. Sin embargo, la historia de los cabarets comenzó en 1881 con la inauguración de Le Chat Noir, en el Montmartre de París. Era

un espacio informal donde poetas, artistas y compositores podían compartir sus ideas y creaciones. Los artistas podían exhibir sus nuevos materiales y el público se entretenía en una encantadora velada al costo de unas cuantas bebidas. (*Ibid.*: 2).

Para 1900, el atractivo que representaban estos locales fue minando las calles y esquinas de las distintas capitales europeas como Berlín y París. "Los *cabarets* aportaron una nueva intimidad y espíritu informal a las presentaciones en público [...] Inevitablemente, el público pasaba a formar parte del show". (*Ibid.*: 3).

Durante tiempos difíciles, el *cabaret* fue ganando aceptación. El ciudadano común, asfixiado y acosado por el oscurantismo de una guerra pasada y otra por venir, se refugiaba en los brazos de las mujeres que, en lencería, le hacían olvidar sus tormentos. "Después de la Primera Guerra Mundial, los *cabarets* se popularizaron en distintas partes de Europa, pero particularmente en Alemania, donde el gobierno de Weimar suprimió cualquier tipo de censura". (*Ibid.*: 4).

Aquél que entraba en el mundo de los cabarets no solo disfrutaba de la bebida y las mujeres con poca ropa, sino que, al mismo tiempo, se topaban con artistas poco conocidos pero no por ello menos talentosos. Estos centros nocturnos fungían en muchos casos de catapulta para la fama y el éxito. "Berlín devino en una capital vorágine, capturaba las energías y talentos del resto de Alemania. Lo que el jazz fue para Nueva York en los 20, el cabaret lo fue para Berlín". (Senelick, 1993: 25. Citado por Judson-Jourdain: s/n) (Traducción de los autores de la tesis citada).

Como a estos espacios acudían filósofos, escritores, poetas, músicos y bohemios, en el ambiente se respiraba un fuerte aire

intelectual. Este espíritu erudito, aunado a tertulias y bebidas, les daba la oportunidad, tanto a artistas como a espectadores, de abandonar la agitada realidad aunque fuera por unos instantes. Cabaret fue una forma particular de arte - una combinación de baile, canciones, drama y otros sketches creados para incentivar al pensamiento, al mismo tiempo que se mantenía a la audiencia entretenida. (Kenrick, 1996-2003: 2).

La situación de preguerra que atravesaba Alemania a principio de la década de los treinta incrementó el tinte político en la cotidianidad. Esta zozobra también permeó las paredes del *cabaret*.

¿Y por qué van a hacer esa tesis?

Todavía hoy, meses después de haber defendido la tesis, mucha gente que no vio la presentación de la defensa nos preguntan que por qué hicimos esto. ¿Qué tiene que ver eso con tu carrera? ¿Pero eso ya no existe? ¿No hay un musical y una película? No entiendo su tesis, decían algunos, para qué sirve. Es entonces cuando entra en juego la importancia de la investigación en todo proceso creativo. Estuvimos leyendo artículos por meses, libros sobre musicales, reseñas sobre el montaje del musical en Broadway y sobre la versión cinematográfica de Fosse. Ese conocimiento se fue acumulando y era lo que nos permitía responder con mayor propiedad a todas las preguntas que con surgían respecto al tema elegido. El asunto se planteó de la siguiente manera:

Planteamiento del problema

Es posible pensar que para que un musical se lleve a cabo con éxito es necesario una gran cantidad de dinero.

Algunas veces, directores o productores encuentran limitado su proceso creativo por falta de recursos económicos, lo cual representa uno de los mayores problemas políticos y socioeconómicos del país. Dependiendo de los objetivos de la producción, esto puede resultar un impedimento real para realizar el montaje. Pero, éste no tiene por qué ser un motivo para dejar de llevarlo a cabo, sino más bien un planteamiento para generar nuevas posibilidades de realizarlo. Por esta razón, este proyecto busca adaptar un musical partiendo de los recursos básicos con los que cuenta un grupo de estudiantes universitarios.

El arte ha permitido expresar una idea a través de sus distintas manifestaciones. Una misma historia puede relatarse en una novela literaria, en un lienzo o en una pantalla de cine, y aunque estén expresadas en distintas formas, pueden conservar su esencia. La película *Cabaret*, de Bob Fosse, es una producción que contó con grandes recursos, puesto que en su totalidad fue filmada en escenarios y estudios alemanes. Aunado a esto, también contó con un elenco de conocidas figuras del medio musical y teatral de los años setenta, convirtiéndola así en un clásico ganador de ocho premios Oscar de la Academia.

Si bien se puede llevar a cabo una pieza de estas magnitudes con una altísima calidad visual, musical e intelectual, también es posible rescatar su esencia y llevarla a un montaje de bajo presupuesto. Para hacer posible una adaptación fiel con pocos recursos es necesario identificar los signos más resaltantes de la pieza por medio de un exhaustivo análisis. Por esto, el proyecto presentado se propone responder la siguiente pregunta:

¿Cómo se puede generar una puesta teatral de bajo presupuesto a partir de la adaptación de la película *Cabaret*?

En este aspecto la tutora jugó un papel fundamental. Siguiendo su consejo, decidimos tomar la matriz semiótica de Tadeusz Kowzan para analizar la película. Luego de haber visto la película un considerable número de veces, optamos por tomar para nuestro análisis los números musicales y los personajes protagónicos, de manera que servirían como puntos de referencia para fragmentar el hilo narrativo de la historia. Cada número musical fue analizado según el sistema de signos de Kowzan: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación. Música y sonido.

Este conjunto de signos que propuso Kowzan es una herramienta analítica para la aproximación y estudio de la producción teatral. De una u otra manera permite desestructurar o desglosar el espectáculo de forma que se pueda acceder al contenido semiótico de la pieza, facilitando su comprensión. En caso de que no se quiera llevar a cabo el análisis de la obra fragmentada, existe la posibilidad de aplicar el modelo a la pieza en su totalidad.

Descomponer la película y analizar cada número musical según la matriz semiótica, permitió que extrajéramos signos teatrales, dentro de lo cinematográfico, que funcionaran perfectamente para insertarlos en la puesta en escena, siempre preservando el mismo valor que poseen originalmente. Simultáneamente, y a partir de esta investigación, se llevó a cabo la adaptación del guión, tomando las secuencias o fragmentos de ellas que permitieran contar la historia sobre las tablas sin afectar la anécdota general sobre Sally Bowles y sus días decadentes durante la República del Weimar.

Una vez terminado el guión, nos dispusimos a buscar el elenco que interpretara a estas prostitutas, soldados nazis, judíos y cualquier sombra decadente que habitara los recovecos alemanes de una ciudad en pleno auge artístico. Cuando pasas tanto tiempo en el sótano de Teatro UCAB, ya sea

entre clases, a la hora del almuerzo o cinco minutos antes de armarte de valor y enfrentar la cola que te espera de regreso a casa (en metro o en carro), conoces a personas extraordinarias. Llenas de talento, de ganas de trabajar, de una curiosidad por el proyecto que llevaríamos a cabo, esas personas, amigos y compañeros de viaje, estuvieron más que dispuestos a entregar su tiempo y su pasión por el trabajo.

A los actores y actrices de *Cabaret* los conocía ya, al menos a la gran mayoría. Habíamos compartido con muchos de ellos horas de ensayo, funciones agotadas y otras no tanto, cumpleaños, almuerzos, viernes de espera, giras a San Rafael de Mucuchíes y una cantidad de experiencias que permitían conocer su compromiso con el quehacer teatral. Sin olvidar el objetivo general del proyecto, que era llevar a cabo una adaptación de bajo presupuesto, era imprescindible que lo primero que dijéramos a nuestros actores al momento de venderles el proyecto, es que se haría de forma gratuita, o como algunos dicen: 'Por amor al arte'. El fin último de un actor de teatro universitario, o al menos como nosotros lo conocemos, no es producir ingresos propios, sino encontrar un espacio experimental que permita una formación que, a futuro, genere la posibilidad de desempeñarse profesionalmente dentro del ámbito teatral.

Lo realmente valioso de Teatro UCAB es que te permite estar conectado con miembros egresados del grupo que aún se mantienen haciendo teatro. De esta manera fue posible conseguir a dos grandes actores y amigos que dieran vida a Brian Roberts, protagonista de esta historia, y a Maximilian von Heune, un aristócrata que llega para deslumbrar a la ambiciosa Sally Bowles, quien estuvo interpretada magistralmente por una de los miembros de este proyecto: Daniela Martínez. La producción estuvo a cargo de Andrea Devis y la dirección general en manos de Leonardo Sánchez van Schermbeek. Es imposible imaginar un *Cabaret* sin música y, sin embargo, el Kit Kat Klub aún estaba en silencio. Era necesario encontrar a

quienes tocaran en vivo las melodías y letras creadas por John Kander y Fred Ebb, respectivamente.

Con una tecladista, un saxofonista, un baterista y un bajista teníamos una orquesta. Así dimos inicio a una larga temporada de ensayos. Los músicos ensayaban unos días, los actores otros y las bailarinas siempre. Con el grupo de actores iniciamos una serie de ensayos de exploración corporal y psicológica que devino en la creación de personajes con una estructura sólida y coherente. Estuvimos trabajando alrededor de tres meses con el elenco antes de comenzar a montar la pieza. La idea no era que copiaran las actuaciones de la película, sino que cada uno encontrara las intenciones y motivos propios de cada personaje a través de sus respectivos procesos.

Una vez que comenzamos con el montaje del musical, las distintas piezas se fueron engranando. Los músicos se sumaron un mes antes a los ensayos generales con el resto del elenco. Las bailarinas pudieron repasar las coreografías con la música en vivo, que tenían meses ensayando con una pista. Los pocos elementos escenográficos que formaban parte de la propuesta de espacio vacío comenzaron a darle vida a este *Cabaret*. Como en todo proceso de montaje, y más aún si se trata de tu proyecto de tesis, la gente solía preguntarnos a diario que cómo íbamos, que qué nos faltaba, que cómo nos sentíamos. Y en realidad no supimos realmente cómo nos sentíamos hasta el día de la defensa. Luego de meses de trabajo, no solo en ensayos, sino en extensas reuniones para escribir un tomo que sustentara teóricamente el trabajo escénico, el Kit Kat Klub estaba listo para abrir sus puertas y darle la bienvenida a todo aquel que quisiera respirar un aire decadente. Ese día, mucha gente finalmente entendió por qué hacíamos eso como tesis.

Luego de la defensa, el actual director de Teatro UCAB, Nicolás Barreto, y nuestra tutora y sub-directora del grupo, Ana O'Callaghan, nos ofrecieron presentar una temporada

de una semana en ese sótano en el que pasamos cinco grandes años. Quedamos sin palabras al ver la reacción del público universitario con nuestro trabajo. Las colas de espectadores antes de las funciones se perdían de vista, los aplausos, las risas y los comentarios al término de cada función, revalorizaron y redimensionaron el trabajo y el esfuerzo que implicó montar esta pieza. A Teatro UCAB, gracias.

Algunas ideas para concluir

El teatro universitario nos ha permitido encontrar un espacio en nuestra casa de estudios para llevar a cabo un proyecto tan ambicioso como *Cabaret*. Teniendo como base el complemento de la carrera y de la mención, logramos montar un producto audiovisual gracias a la formación que nos dan cinco años en dos carreras: la comunicación y el teatro.

Cuando llegó el momento de escribir las conclusiones de la tesis, logramos poner en palabras muchas de las ideas que ahora compartimos.

Este equipo cree en el arte como oficio. Por ello, si quisiera llevarse a cabo dicho proyecto fuera del ámbito universitario, es decir, que pueda generar ganancias a partir de la taquilla, es importante que se le remunere a todo el equipo de trabajo para fomentar el crecimiento de esta industria. Sin embargo, una ventaja que surge como consecuencia del bajo presupuesto, es la posibilidad de colocar el precio de las entradas a un costo menor. Esto permitiría mayores ingresos, ya que un público más amplio tendría la facilidad económica para asistir al espectáculo. Por consiguiente, se podrían realizar temporadas más largas que garantizarían que la pieza, más que un gasto, se convirtiera en una verdadera inversión para toda la producción.

De todo proceso se desprenden aprendizajes. Este proyecto sirvió como plataforma de formación para jóvenes actores,

productores, directores, diseñadores y músicos que encuentran en el teatro una posibilidad de vida y un oficio para desarrollar. Quizás éste sea el aporte más grande, abrir un espacio para el crecimiento integral de todo aquél que crea en el arte como profesión. El trabajo de disciplina que implica aprenderse una coreografía, construir un personaje y cantar una canción en compañía de una orquesta, deviene en un proceso completo de conjugar varias manifestaciones artísticas.

Sin embargo, no importa cuánta preparación se tenga, llevar a cabo un proceso teatral siempre resulta complicado. Hacer realidad lo que está en un papel, convertir la palabra en acción teatral implica ciertos retos, más si se trata de un proyecto con bajo presupuesto. Al contar con una economía limitada, las posibilidades de creación deben ajustarse a los recursos que se tienen. Pero, gracias a la limitación de recursos, esas mismas posibilidades de creación pueden convertirse en la puerta para generar nuevas propuestas que rescaten el espíritu decadente del cabaret.

Esta historia sigue vigente en nuestros días. Rescatar su mensaje fue crucial al momento de realizar la adaptación. No importa si se hacen llamar nazis o de cualquier otra manera, los grupos intolerantes aún existen y, en muchas oportunidades, siguen tomando medidas violentas en contra de todos aquéllos que no estén de acuerdo con sus diversas ideologías, doctrinas, razas o sexualidades. *Cabaret* proclama y pide a gritos tolerancia y aceptación, no importa cuán decadente nos resulte la vida de otros. Este mensaje guarda cierta esperanza dentro sí, la utopía de una vida en la que simplemente vivamos y dejemos vivir. Un mensaje que apela a la humanidad.

Referencias

1.- JUDSON-JOURDAIN, Genevieve. s.f. *Cultures of Drink: Song, Dance, Alcohol and Politics in 20th Century German Cabaret*. [En línea]. Disponible en: <http://courses.cit.cornell.edu/his452/Alcohol/germancabaret.html>. [Consulta: enero, 2012].

2.- KENRICK, John. 1996-2003. *A History of the Musical, What is a Musical*. [En línea]. Disponible: <http://www.musicals101.com/musical.htm>. [Consulta: enero, 2012]

3.- MATHEUS A., MARTÍNEZ D., SÁNCHEZ, L. 2011. *Cabaret: Divina Decadencia. Adaptación teatral de bajo presupuesto de la película Cabaret de Bob Fosse*. Trabajo de Licenciatura de la Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

4.- MORENO-URIBE, E.A. 2010. *Teatro 2010*. Serie: Apuntes para su historia en Venezuela. Caracas: Kairos Producciones. pp. 337-338.

5.- SENELICK, L. 1993. *Cabaret Performance: Europe 1920-1940: Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Colocarse en el lugar del otro

“Un espacio para el porvenir”

Duilia Díaz

Lic. en Comunicación Social egresada de la U.C.A.B.
Director y Actor de Teatro
duiliadiaz@gmail.com

El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma

Arthur Miller

En Venezuela, cada vez con mayor preocupación, podemos observar a nuestro alrededor situaciones cotidianas que culminan en violencia. La convivencia ciudadana parece haberse convertido en una utopía que se aleja cada día más. Las realidades y contextos sociales en los que se ven inmersos los ciudadanos de nuestro país dificultan que el individuo sea capaz de preocuparse por otra persona distinta de sí mismo; ni pensar en la posibilidad de parar la rutina y tener un minuto de reflexión sobre su propia realidad.

En el mundo universitario el panorama cambia un tanto a favor. Si bien es cierto que el venezolano adulto está aislado de todo y de todos, pensando en cómo sobrevivir al día a día, no ocurre lo mismo con el joven que llega al *campus*, al inicio de esta nueva etapa de su vida con ilusión de crear su porvenir y querer construir una mejor realidad social desde la profesión en la que ha decidido formarse. Muchos de los jóvenes universitarios, llenos de cuestionamientos ante el entorno y de inquietudes, buscan espacio en el teatro para expresar con una voz propia sus interrogantes ante las contradicciones del ser humano y tratan por esta vía de sembrar esas interrogantes en los demás.

El teatro de la Universidad Católica Andrés Bello siempre ha sido caracterizado por ser un espacio que hace posible la apertura de una ventana que permite al ser humano verse,

confrontarse y reflexionar, provocando infinidad de pensamientos que se encuentran muy distantes de la indiferencia. Ese ha sido el objetivo del Teatro de la Universidad Católica Andrés Bello desde que comenzó a caminar de la mano de la Profesora Virginia Aponte, en 1975. No conforme con este trabajo dentro del recinto universitario, se ha querido abrir esa ventana en otros lugares, dirigida sobre todo a quienes se les dificulta acceder a la universidad, a quienes desean oír lo que los muchachos tienen que decir y a quienes también tienen mucho que decir pero no cuentan con los medios.

No vamos a cambiar a Venezuela, vamos a contactar a Venezuela' Virginia Aponte tenía 8 años de edad cuando vio a los ojos la realidad del mundo, la desigualdad que en él se gestaba. A esa edad, ya daba clases de catecismo a niños aún más pequeños y que vivían en una situación económica bastante precaria. Una de esas mañanas de lecciones sobre la Biblia y las parábolas de Jesús, uno de los pequeños se comenzó a sentir mal, no había comido, estaba mareado. Ella se dirigió a la cocina de las monjas para pedirle algo que pudiese ofrecer al pequeño. La hermana le sirvió en un vasito de

helados 'Hatuey' un poco de café con leche. Virginia, sorprendida, le pregunta a la religiosa que por qué no lo sirve en una de las tazas que regularmente utilizan. A esto, la monja respondió: 'porque a estos niños no se les sirve en la vajillas que usan ustedes, las alumnas del colegio'. Fue en ese momento en que una llama se encendió. Una incertidumbre nació. (Lizcano, 2010: 2).

Así nos Relata Lizcano (2010) en la semblanza elaborada por la periodista, a la Profesora Virginia Aponte, y continúa diciendo:

Desde ese momento, y que sin la misma Virginia se diese cuenta, comienza a florecer una pasión por la educación y por la comunicación. Por expresar y por encontrarnos con nuestros semejantes.

Cuando sus hijos tenían la edad suficiente para asistir al colegio, ella toma la decisión de convertirse en una mujer profesional y comienza sus estudios de Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Para 1975 es Licenciada y la Dirección de Cultura de la UCAB le ofrece trabajo como directora del Grupo de Teatro de la universidad, que para aquel entonces era una pequeña agrupación adjunta a la Facultad de Humanidades.

A partir de ahí, inicia su largo camino por la senda del teatro universitario. 'Allí se da por primera vez un camino que se convertirá, a la larga, después de 35 años, en la realización de la utopía adolescente y se

hace del teatro un instrumento de docencia para las comunidades menos favorecidas'.

Comienza Virginia Aponte a estructurar lo que hoy se conoce como la Fundación Medatia y así recibir el reconocimiento de la Universidad Católica Andrés Bello. 'El grupo de teatro comienza a recibir la relevancia que antes no había tenido, en ese preciso momento en que se encontró que el teatro tenía una vocación para la educación'. (Ibid.: 4).

Este fue el antecedente que permitió crear a la Fundación Medatia, que hoy por hoy moviliza a más de 60 estudiantes universitarios a las comunidades cercanas al campus y del interior del país. De manera voluntaria, estos jóvenes atienden un promedio de 700 niños y jóvenes al año, llevando el teatro como espectáculo y como taller, forma en la que esta disciplina artística se convierte en herramienta educativa. "En este nacimiento fue fundamental el apoyo de Juan Félix Sánchez, personalidad del estado Mérida, campesino y Premio Nacional de las Artes Plásticas, pues donó un terreno en San Rafael de Mucuchíes, donde se erigió la sede de la fundación". (Ibid.: 39)

El equipo de trabajo está conformado por estudiantes y profesionales, de diversas carreras como Derecho, Educación y Comunicación social, entre otras, quienes no se conforman solo con la licenciatura sino con una vocación de interés social, para servir a los demás. Durante muchos años, la Fundación ha llevado piezas teatrales a infinidad de comunidades de Caracas, Mérida y Barlovento, dirigidas a público de todas las edades, desde obras infantiles, grandes clásicos, adaptaciones literarias hasta textos de autoría propia.

A la par de las representaciones, la Fundación también trabaja con esmero en las comunidades, desarrollando

talleres de teatro para niños, jóvenes, adolescentes, educadores y personas de la tercera edad. Un trabajo en el que todos los integrantes tienen participación activa en la elaboración de una obra, muchas veces de creación colectiva; otras, versiones de piezas ya escritas. Todos los miembros de la localidad se involucran en el proceso de realizar un montaje en varias sesiones, pasando por todas las etapas, desde el inicio hasta la presentación final de la pieza escogida.

Es así como muchos venezolanos a los que se les hace imposible acceder al arte dramático, tienen en Medatia la posibilidad de encontrarse con autores como Shakespeare, Lorca y Moliere, por citar algunos; la posibilidad de vivenciar temas universales del ser humano y explorarlos en torno a su propia realidad; la oportunidad de expresarse y, sobretodo, de ser escuchados.

El acto teatral se convierte en un hecho significativo; al terminar la función, actores y público que se han estado confrontando, cierran la jornada con un compartir de ideas, inquietudes, experiencias y reflexiones sobre lo que han visto. Es así como hijos y nietos pueden de una manera más abierta expresar a sus familiares lo que les incomoda de su realidad en la comunidad, muchas veces el reflejo de problemas relacionados con el alcohol o violencia familiar son temas recurrentes, pero lo más interesante es que los participantes proponen siempre una solución. Luego queda la puerta abierta para un próximo compartir.

‘Aprender haciendo’ es la primera forma en la que se plantea el trabajo de la Fundación, pero un ‘aprender haciendo’ en colectivo, nunca solos. Tal y como lo planteara Vigotsky

en su constructivismo social, en los talleres todos trabajan para alcanzar su ‘zona de desarrollo potencial’ con la ayuda de los pares y los facilitadores, a través de la herramienta fundamental: el teatro.

La experiencia de trabajo de la Fundación Medatia y el paso por Teatro UCAB, deja en cada uno de sus participantes una huella imborrable, que además marca su forma de relación con el mundo de una manera particular. Se crea, entre los que han pertenecido al grupo, un lenguaje común en el que no importa la distancia generacional, tal vez gracias

a la posibilidad que encuentran en el teatro para seguir jugando como en la infancia. “El teatro, en su más amplio y noble sentido, es tan viejo como el hombre. Porque el hombre es siempre un ser mimético, un ser que finge e imita. Lo hace por utilidad material algunas veces, y por puro placer las más de ellas. Cuando el niño juega, está haciendo teatro. Cuando el adulto se disfraza y danza en fiestas o en rituales, está haciendo teatro. El afán de remedar, de reproducir gestos, ademanes, voces y actitudes, es connatural al ser humano”.

(García, 2010: 6).

Este acto comunicativo parece venir con el ser humano al mundo. Desde que somos pequeños, a través del juego simbólico, representamos imaginariamente lo que nos rodea. A medida que transcurre el tiempo, vamos perfeccionando ese juego al de los roles. En determinado momento perdemos la costumbre de jugar y pasamos a actuar en la ‘vida real’. Algunos deciden continuar jugando y convierten el juego dramático en teatro. “Todos tenemos una disposición natural para la

...ha trascendido su espacio físico y sale de Antímano de la mano de María Consuelo Fernández para desarrollarse en Catia, en lo alto del edificio del Instituto Universitario Jesús Obrero, donde jóvenes estudiantes de carreras técnicas como administración, educación e informática, entre otras, desarrollan la misma experiencia.

imitación y la actividad dramática que se manifiesta por vez primera en el juego espontáneo de representación de roles. Todos somos actores, en el sentido de vivir el teatro como actividad de desarrollo, equilibrio personal y placer compartido". (Sánchez, s/f. s n/p).

Un juego que va más allá porque también enseña, así Eduardo Burger, Director Ejecutivo de la Fundación Medatia nos expresa "Trabajo en equipo, constancia, imaginación, respeto, creatividad y curiosidad, no se enseñan en un cuaderno, son valores que se aprenden con el día a día y el teatro permite eso. Ensayar para una obra es poner en práctica esos valores una y otra vez, es encontrarse con reflexiones de lo que te gusta y lo que no, es construir un espacio a través de un juego". (González, 2011: 39).

La experiencia de la Fundación y de esa forma particular de vivir el teatro universitario desde la UCAB, ha trascendido su espacio físico y sale de Antímano de la mano de María Consuelo Fernández para desarrollarse en Catia, en lo alto del edificio del Instituto Universitario Jesús Obrero, donde jóvenes estudiantes de carreras técnicas como administración, educación e informática, entre otras, desarrollan la misma experiencia, por supuesto que imprimiendo su sello particular y llevándola a su entorno inmediato en las comunidades.

La réplica ha sido tan exitosa, que ambos grupos comparten espacios de encuentro en la sede principal de la fundación, en el estado Mérida. Durante el mes de agosto intercambian y comparten vivencias al impartir los talleres en las más de 10 comunidades en las que se trabaja cada año. El enriquecimiento es infinito a nivel personal e interpersonal –como muchos de los que participan en algunas oportunidades han expresado– es mucho más lo que se llevan que lo que entregan.

Después de graduarse muchos son los testimonios que confirman estas formas distintas de mirar el mundo, entre ellos

algunos de los relatos de los miembros fundadores de Medatia: "Una palabra, Fe. Un verbo, creer. Un producto de ambos, una extensión de la agrupación, Fundación Medatia. Un nombre para un proyecto, para el milagro que devuelve a aquella afirmación. Niños y jóvenes de sueños dormidos, de tímidos abrazos, de dedos ateridos, mudos gestos; niños y jóvenes que desde sus risas quemadas de tanto sol sonríen orgullosos al verse formando parte de un gran equipo" Daniela Egui Comunicadora Social. (Aponte, 1996: 50).

También Nicolás Barreto comenta su experiencia desde la perspectiva educativa "Llegué a San Rafael de Mucuchíes sin saber nada y apenas comencé con el trabajo de la Fundación Medatia con su instrumento educativo, el teatro, me vi envuelto en un torbellino de cosas que todavía hoy sigo descubriendo y sé que en la medida en la que se desarrolle el proyecto, no dejaré de descubrir cosas. Porque no se trata de aplicar un modelo y ya, se trata de que cada niño, cada grupo es diferente y su potencial se desarrolla a partir de esas diferencias lo cual hace más auténtico y eficaz este trabajo de posibilidades infinitas". (*Ibid.*: 82).

Lo cierto es que de cada uno de estos jóvenes que pasan por la experiencia, en su mayoría, hoy apuestan por una Venezuela distinta, que solo es posible en el reconocimiento y el encuentro con el otro. El profesor José Rafael Briceño utiliza la poesía para expresar de la mejor manera lo que ocurre puertas adentro del Teatro de la UCAB.

*Conozco un sótano,
un lugar que es un pulmón
Conozco gente que entra y sale
dejándose en la puerta.
Conozco las miles de neblinas
Que allí han tejido haciendo propios nombres
que dormían en el papel.
Conozco así también la enredada transparencia*

*con que la bondad y lo mezquino
se atreven a convivir tras esa puerta.
Conozco lo que de sus almas se queda
Y sigue allí calentando el aliento de otros que entran.
Conozco a quien persiste en creer
Una dama al timón,
quien no se deja ir.
Conozco esa fe que se vuelve muchas.
No creo saber la verdad sobre nada
Pero me iré cuando tenga que irme
con la chispa en el ojo
de quien conoció a otros y creyó en ellos.*

José Rafael Briceño Pulido (*Ibid.*: 27).

Referencias

1.- APONTE, V. 1996. *A partir de la Docencia en el Teatro UCAB*. Caracas: Publicaciones UCAB.

2.- GARCÍA, V. 2000. *Revista Educarte*. [En línea] N° 21. pp. 5-9. Disponible en: <http://www.educartechile.cl/articulos/articulo2.htm>. [Consulta: 2012, febrero].

3.- GONZÁLEZ, K. 2011. "Medatía lleva educación y entretenimiento a las comunidades a través del teatro". *Revista RSE La revista de la responsabilidad social empresarial*. Año 3/ n° 10. Caracas, Venezuela.

4.- LIZCANO, A. 2010. Semblanza de circulación interna para concurso internacional. Semblanza de la Profesora Virginia Aponte para concurso. Inédito. Caracas.

5.- SÁNCHEZ, P. s/f. *Dramatización y teatro infantil*. [En línea]. Disponible: http://html.rincondelvago.com/dramatizacion-y-teatro-infantil_pilar-sanchez-santamarta.html [Consulta: 2012, junio 17].

Apuntes sobre el proceso de creación de *La Isla de los Esclavos*

Juan José Martín Soto

Docente - Director Teatro UNEARTE
jjmsoto@yahoo.com

El llamado teatro universitario, realizado bajo la fórmula de montaje de egreso, tiene unas peculiaridades que me propongo exponer a la luz de mi experiencia más reciente: una puesta en escena muy libre de *La Isla de los Esclavos*, (1725), de Marivaux, con un grupo conformado por seis estudiantes de noveno semestre de las menciones actuación, diseño y producción de la Universidad Nacional Experimental de las Artes.

El aspecto más importante de un proceso de montaje con estudiantes en fase de cierre de su formación universitaria es que dicho proceso debe asumirse desde una equilibrada dualidad: el director de ese proceso es, a la vez, docente y creador. Docente en tanto transmisor y estimulador de unas exigencias, conocimientos y competencias concretas, con miras a fortalecer en los estudiantes el sentido del rigor y de proveerlos de herramientas intelectuales y recursos expresivos para la investigación. Y creador en tanto formulador de una estética, de un discurso, de una actitud frente al mundo y traductor de todo eso en una metáfora escénica.

Esa dualidad, la de docente/creador, conlleva una serie de actitudes y expectativas que debe 'regular' la relación entre los involucrados, con el propósito de que se cumpla, según mi juicio, el objetivo principal de ese proceso, a saber, que los actores, diseñadores y productores asuman un rol activamente creativo, al tiempo que profundizan su sentido crítico ante el trabajo que desarrollan.

Al iniciar, pues, el proceso, lo primero que el director/docente debe ver, descubrir, es quiénes son los estudiantes con quienes va a trabajar. Y conocerlos a fondo significa ante todo descubrir, durante un período diagnóstico, sus capacidades, sus fortalezas, sus dones y sus logros; pero, más importante

aún, identificar con claridad sus debilidades, aquello que no está del todo formado en ellos o siquiera intuido por ellos. Ése es el verdadero punto de arranque. A la pregunta qué podemos crear juntos, debe seguir la pregunta más importante: ¿qué podemos lograr juntos que, en este momento de su formación, en este punto de arranque, creemos no podemos hacer?

Lo que sigue es la escogencia de una base que nos permita empezar. Esa base puede ser, ya se sabe, cualquier cosa, desde una imagen fotográfica, una narración breve, una investigación sociológica sobre un tema específico, un conjunto de documentos o testimonios, o una obra dramática. Aquí hay que responder a dos preguntas, o, mejor dicho, iniciar con esas dos preguntas un proceso de exploración que nos permita intuir adonde necesitamos llegar. ¿Qué historia nos interesa contar? ¿Cómo resulta más eficaz contarla?

Los clásicos siempre plantean óptimos lugares de arranque, dada su calidad dramática, su riqueza de personajes, su precisa estructuración de las escenas y de los conflictos y la belleza y sutileza del lenguaje, siempre que las traducciones disponibles nos permitan percibirlos. Por eso escogimos a Marivaux, cuyas obras no solo poseen las cualidades antes mencionadas, sino que siempre proponen singulares retos a los intérpretes y a los directores.

Y no obstante todo esto, los desvíos que necesariamente se producen en un proceso de investigación nos apartaron de cualquier imagen con la que hubiéramos podido contestar a las formulaciones iniciales. Dicho de otra forma, aquello que el clásico nos proporcionaba (buen drama, conflictos claros, elevación de lenguaje) fue poco a poco descartado para dejar espacio al disparate, la ambigüedad y las expresiones

coloquiales. Aquí es necesario subrayar que solo una actitud abierta, creativa y sensible permite que tales desvíos ocurran y resulten de provecho: esos desvíos son la ruta tortuosa y gozosa de la creación. Y esa actitud de apertura, rigor y sensibilidad, es lo que más importa cultivar en los estudiantes: hay que tomar previsiones, indagar, explorar, crear un clima de flexibilidad mental y respeto mutuo y estar preparados, muy preparados, para olvidar toda preparación... ¡Y naufragar! A esto podríamos llamar la 'base ética' del proceso creativo.

En el proceso de dar forma a nuestra *Isla de los Esclavos*, los estudiantes crearon un temario, fruto de la investigación teórica, histórica y estética. La esclavitud, la utopía, la lucha de clases, la Commedia dell'arte, la música de los esclavos negros estadounidenses, la Revolución Francesa, la isla como imagen literaria, como metáfora expresiva, como espacio distanciado, salvaje: todo ello fue sumando imágenes, expresiones, ritmos, gestos que, con la guía de las profesoras Diana Peñalver y Julia Carolina Ojeda, fueron integrándose al discurso creativo, aportando riqueza y matices a la composición de cada estudiante y al conjunto de la puesta en escena.

Conviene decir ahora algo sobre el texto. *La Isla de los Esclavos*, fechada en 1725, es un ejemplo del teatro social y filosófico de Marivaux. Aunque se ha dicho que es una "pastoral revolucionaria", la obra en realidad es más una fábula ingenua sobre la ética personal que una comedia subversiva, pues no se propone en ella un nuevo orden político y económico, sino una crítica a la moral, una sátira sobre las relaciones entre miembros de distintas clases sociales. El intercambio de roles entre señores y esclavos por las leyes de la isla, hace sentir a los amos en carne propia las injusticias y los abusos contra sus criados. Y viceversa: el revanchismo no es visto como una actitud característica de una clase social concreta, sino de cualquier ser humano recién investido con un cargo que suponga disponer de un poco de poder. Pero el arrepentimiento y la rectificación resolverán el conflicto: la virtud y el

sentido común se impondrán a la iniquidad, a la prepotencia y a los malos tratos. Esa nueva ética individual, fundada en un 'no inflijas a los otros lo que no deseas padecer', debería anteceder, forzando al extremo la visión de Marivaux, cualquier tentativa de transformación social y política.

La pregunta que siempre rondó en nuestras cabezas a lo largo del proceso creativo fue cómo conectar el discurso de Marivaux con nuestra realidad actual. Y la puesta en escena resultante puede entenderse como una tensa malla de conexiones entre lo que Marivaux se propuso decir y las necesidades de nuestro propio discurso.

Por eso mismo, el proceso de creación resultó gozoso en extremo: destextualizamos al máximo la historia, de la que apenas conservamos la estructura básica de sus episodios, reduciéndolos o desechándolos. Atentos a un elemental *canovaccio*, desplegado en las paredes del aula de ensayos, los estudiantes crearon una dramaturgia física y sonora inspirados, en parte, en la idea de un teatro 'visivo', en el que los intérpretes rehúyen la construcción psicológica y se convierten en puros objetos estéticos, más conscientes de sus propiedades visuales, cinéticas y musicales.

Lo que Oscar Alvarado, Vanessa Morr, Carlos Moreno, Karla Martínez, Noelia Rojas y Milfred Miralles crearon, apuntalados por el ricamente imaginativo trabajo de Oriana Nigro y el esfuerzo organizativo de Henry Zambrano, y nutridos por los saberes de las profesoras Diana Peñalver y Julia Carolina Ojeda, fue un espectáculo primitivo y auténtico, juguetón y cáustico, risueño y amargo, sobre uno de esos valores hoy extraviado y que anhelamos recuperar en una sociedad deseable: el respeto.

Una compañía de teatro en la Universidad de las Artes **UNEARTE**

Luis Domingo González

Docente - Director Teatro UNEARTE

Docente - Director ULA

luisdomingo58@hotmail.com

Antes de plantear cualquier reflexión, opinión, crónica o posibilidad de existencia de una agrupación 'formal' de teatro en la UNEARTE, debo mencionar que sé, porque lo he leído en los carteles o programas de mano que se nombra una compañía de las artes, la cual se constituyó producto de unas audiciones hechas a estudiantes y egresados de la universidad e hizo hace poco unas funciones de danza. Asimismo parece que así será también para el teatro, pero de eso no tengo una información precisa y, por lo tanto, ante mi ignorancia, pido disculpas.

Desde el año 1998 venimos planteando la necesidad de crear una compañía, colectivo o agrupación para hacer realidad la aplicación de conocimientos y experiencias adquiridos en la formación de estudiantes y egresados de las artes escénicas, particularmente del extinto IUDET y de la actual UNEARTE.

La utopía siempre ha sido que dicho colectivo haga surgir expresiones artísticas y estéticas particulares, códigos semánticos y semióticos propios en cada una de sus producciones, capaces de recrear e interpretar la realidad política e histórica de las sociedades y del individuo en general —y muy particularmente de la nuestra, la sociedad venezolana y los seres humanos que la conforman— para comunicarlo a través de la dramaturgia y las puestas en escena y, de esta manera, conformar un repertorio de producciones teatrales para ser representadas en los distintos escenarios del país y del mundo. Una vez establecido el colectivo: producir, promocionar y difundir, de modo permanente, espectáculos teatrales, obras, literatura, talleres,

...La utopía siempre ha sido que dicho colectivo haga surgir expresiones artísticas y estéticas particulares, códigos semánticos y semióticos propios en cada una de sus producciones, capaces de recrear e interpretar la realidad política e histórica de las sociedades y del individuo en general.

cursos, seminarios, charlas y foros y, de esta manera, transformar la agrupación en un colectivo itinerante, que recorra el territorio nacional, de modo que ofrezca sus producciones en todos los rincones del país, para así contribuir a elevar la diversidad cultural y la consciencia de nuestro pueblo o público y el nivel del teatro regional. Igualmente este colectivo debe convertirse en el uno de los referentes teatrales fundamentales

del país para que nos represente como tal ante el mundo en festivales, encuentros, eventos, etcétera. Entonces, serviría como medio artístico de expresión a licenciados de nuestra universidad en las diferentes especialidades, a saber, actuación, producción, diseño, dramaturgia y dirección, cumpliendo, además, con los principios que rigen el ser universitarios, los cuales son extensión, formación/docencia e investigación. Y, en ese sentido, dicho colectivo se erigiría como un

espacio permanente que le permitiría a nuestros licenciados más destacados experimentar e investigar nuevas propuestas teatrales, tanto teóricas como estéticas, o consolidar las ya existentes; promovería el trabajo interdisciplinario y grupal, además se convertiría en el medio del cual perfectamente podría servirse nuestra universidad para promover el intercambio y/o convenios con diversas instituciones, dentro y fuera del país. Así mismo, gracias a este colectivo, sus artistas integrantes obtendrían retribuciones económicas, acordes con su rango profesional. Otra de las innumerables ventajas que se obtendrían sería la formación y captación de nuevos espectadores, gracias a su carácter itinerante, espectadores que,

poco a poco, se convertirían no solo en espectadores cautivos, sino también críticos gracias a los foros o talleres impartidos en cada una de las giras. Con el paso del tiempo se iría creando un repertorio adecuado a las necesidades educativas, formativas, recreativas, filosóficas, ideológicas y políticas del público/pueblo venezolano realizando producciones dirigidas a niños, adolescentes, adultos jóvenes y adultos en general.

Y todo este sueño es posible. Es posible porque depende fundamentalmente de una condición: Voluntad. Voluntad, esa capacidad que tenemos los seres humanos que nos mueve a hacer cosas de manera intencionada por encima de las dificultades, los contratiempos y el estado de ánimo; la voluntad tiene una asociación directa e indisoluble con el 'hacer'. Voluntad es hacer, obrar, no es suficiente el deseo, la necesidad o las buenas intenciones, o los anteproyectos o proyectos o planes perfectos trazados en la mente o el papel; no, es necesario hacer, la voluntad se manifiesta haciendo, las buenas intenciones no bastan, 'obras son amores y no buenas razones'.

Y voluntad hemos tenido, hasta donde se nos ha permitido. Y la experiencia nos sigue convenciendo de que es posible y, cuando lo ha sido, los resultados han sido óptimos; pero ha faltado voluntad para prolongar en el tiempo las iniciativas, voluntad política, interés real, motivación, creer en estos postulados como posibilidades reales de trascender, de contribuir a tener un mejor ciudadano, un mejor país, mejores artistas. Surge la pregunta de rigor: ¿será que la falta de voluntad radica precisamente en la carencia de todo lo anterior? Particularmente así lo creo y no es una posición para señalar culpables, sino para que quienes deben tener esa voluntad lo

vean y se hagan conscientes de ello. Porque quizá es que no lo han visto, eso no es imposible, humanos somos, ocupados en mil cosas, responsables de tantas otras que, sencillamente, a veces no vemos las cosas tan claramente como otros y allí están esos otros para hacérselas ver.

En el año 2000 se hizo un montaje teatral realizado por egresados del extinto IUDET, dando inicio con él al GEP (Grupo Escénico Permanente), producto de una idea o proyecto de Pilar Romero cuando estuvo al frente de la institución. Esa obra que se llevó a escena –*Simón*, de Isaac Chocrón, dirigida por Javier Vidal y este servidor con las actuaciones de Juan Carlos Gardié y Héctor Moreno y el resto del equipo lo conformaron Lina Olmos (Diseño de vestuario), Rafael Sequera (Diseño de escenografía), José Pérez (Diseño de iluminación) y Claudy de Sousa, Richard González y Pilar Romero en la Producción– fue la primera vez que se concretó un proyecto realizado por licenciados egresados de

...ha faltado voluntad para prolongar en el tiempo las iniciativas, voluntad política, interés real, motivación, creer en estos postulados como posibilidades reales de trascender, de contribuir a tener un mejor ciudadano, un mejor país, mejores artistas.

nuestra casa de estudios. Hubo funciones exitosas en el Teatro Nacional de Caracas y en los Festivales de Teatro de Oriente y de Occidente. Pero... hasta allí llegó la voluntad. No nos corresponde explicar o señalar las razones que llevaron a la desaparición de esta iniciativa. Por ahora solo decimos lo concreto: desapareció. Luego surgió la extinta ALIARTS (Asociación de Licenciados en Teatro), de donde surgió el primer proyecto 'formal' para la creación de la compañía de teatro del IUDET del cual tenemos conocimiento, aunque existe un antecedente cierto de la creación de dicha compañía cuando surge el IUDET dirigido por Carlos Sánchez Delgado, a cuyo proyecto de creación u organización no hemos tenido acceso, sin embargo nos consta que existió, que hubo el sueño de hacer montajes pero todo se quedó allí: sueños. Quizás

lo que privó, como ha privado, para que no fuese posible, no fue precisamente la falta de voluntad de aquellos sino la voluntad de otros para que no fuese posible. Lo cierto es que en ALIARTS se gestó, una vez más, el proyecto de creación de dicha compañía, tomando las ideas del germen de creación del GEP, sometidas a cuatro meses de discusiones y trabajo. Finalmente, el proyecto fue introducido para ser discutido por el Consejo Directivo del IUDET, cumpliendo con el requisito para la aprobación de que existiera el documento escrito del mismo. Hasta allí llegó nuestra voluntad...más nunca se supo nada, quizá nunca nadie se enteró de tanto trabajo, realmente no había voluntad para crear nada.

Luego el maestro Eduardo Gil, me comisiona para realizar otro proyecto de creación de una compañía del IUDET, pero esta vez poniendo énfasis en la investigación y la permanencia en repertorio de los montajes profesionales, a propósito de la puesta en escena de *Sueño de una noche de verano*. Es decir, la idea era que la compañía se nutriera de los montajes profesionales y que los estudiantes fuesen los encargados de mantener vivos los montajes. Con esta orientación se trabajaron las ideas, algunos estudiantes 'rotaron' por el montaje durante una larga temporada en el Teatro San Martín de Caracas; se hizo el proyecto, se entregó, se introdujo para su discusión...y allí quedó, introducido.

En 2006 se da una circunstancia que hace posible reunir a egresados del IUDET para la concreción de un proyecto teatral, el montaje de una obra de Ibsen a propósito del centenario del dramaturgo noruego. Tuve el privilegio de dirigir el proyecto, todo fue posible, montamos *Hedda Gabler* por todo lo alto, un esfuerzo supremo y solo dos funciones idos!, dinero, tiempo y trabajo y dos funciones, pero se hizo. Pero, a pesar de esas dos únicas funciones, este fue el antecedente perfecto para volver por nuestros fueros y renovar el sueño o, como en tiempos de Juan Pablo II, renovar la fe. Se rescata el proyecto, se remoja y, tomando como antecedente el 'éxito'

de *Hedda Gabler*, se vuelve a introducir, ahora con nuevas autoridades: el maestro dramaturgo José Gabriel Núñez al frente. Simultáneamente ocurrió el que FAMES (institución que se encarga de cubrir los seguros y atención médica de los estudiantes universitarios, desconozco lo que significan sus siglas) le solicitara a la universidad un espectáculo que contribuyera con la prevención de embarazos no deseados y enfermedades de transmisión sexual. Entonces, el maestro José Gabriel Núñez, nuestro querido, recordado e incansable William Parra y la profesora Maritza García toman esta propuesta de FAMES como posibilidad de arranque de la compañía de teatro del IUDET y me solicitaron que hiciera realidad el espectáculo; y allá nos llevó la voluntad. El espectáculo se hizo realidad, financiado por FAMES, gracias al trabajo de un equipo de actores, actrices y productores, el incansable Dairo Piñeres al frente, apoyado institucionalmente por el IUDET y sus autoridades, con la promesa –más que con la promesa, convencidos de ello– de que la compañía había nacido. Oficialmente nunca se concretó su existencia, pero en la práctica, en lo concreto, en el hacer, en la manifestación de la voluntad, estuvimos, aquellos siete intérpretes que se establecieron y yo, durante dos, casi tres, años recorriendo el país, en una cantidad de universidades y espacios que ahora escapan a mi memoria, representando a nuestro IUDET e ignorados: solo nosotros sabíamos que lo hacíamos, que lo seguíamos haciendo, ya sin el apoyo abierto de la institución (quizás por malos o buenos entendidos). Como consolidación de un proyecto, también se quedó en las buenas intenciones aunque sí, en aquella oportunidad, se hizo teatro, bastante y del bueno, en la memoria de todos quienes vieron aquellos espectáculos (fueron dos) seguimos dando las lecciones que nos fueron encomendadas. Subsistimos hasta que FAMES lo quiso, nuestra universidad ni se enteró cómo continuamos ni cuándo y cómo terminamos. Pero lo hicimos. Hasta 2009, estuvimos trabajando y viajando. No solo hicimos las obras sino que dimos charlas, foros y establecimos encuentros con otros grupos de teatro de las universidades y lugares que visitamos,

nutrimos y nos nutrimos. Y hasta allí creí que llegaría el sueño, cierta concreción de la utopía, que como la otra, la utopía mayor, nos hicieron creer que había muerto. Pero no, como el fénix o la cigarra, resurge; el proyecto fue vuelto a introducir este año 2011 por intermedio de nuestra invaluable Adriana Issa, todo a propósito de la aprobación de la creación de la compañía de danza para la universidad, pero desde entonces no sabemos nada, solo lo que hago como introducción del presente artículo.

Notas sobre el teatro universitario de la Universidad de Los Andes (ULA)

Freddy Torres

Docente ULA
grupodeteatrodemerida@hotmail.com

Ildemaro Mujica

Docente ULA

El teatro universitario y la nueva realidad teatral

A raíz de la caída de Pérez Jiménez se abre para la escena venezolana un abanico de nuevas posibilidades expresivas como producto de la nueva situación política, social y económica que atraviesa el país. En el teatro surge una ruptura respecto al modelo convencional y se busca una forma de hacer teatro alternativo, diferente, que, independientemente de la estructura, se fundamenta en tres postulados esenciales: se toma una obra y a través de esta experiencia se realiza conjuntamente una labor de docencia, de investigación y producción simultáneas. Este modelo denominado Taller Experimental conformó la estructura básica de todas las experiencias grupales que hicieron vida a partir de los años 60. Por una parte, debido a la ausencia de escuelas y, por otra, a la necesidad de expresar nuevos contenidos a partir de experiencias inéditas.

Estos talleres experimentales tuvieron diversas motivaciones de acuerdo a la actividad individual y al lugar donde se desarrollaba este modelo.

El teatro de la UCV, bajo la dirección de Nicolás Curiel, se alineó en la frontera del teatro épico no ilusionista, amparado en las teorías del dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

La generación de relevo (Herman Léjter, José Ignacio Cabrujas, Eduardo Gil, María Cristina Lozada, Alberto Sánchez, Gustavo Rodríguez y otros) asumió el teatro realista y

psicológico de los autores norteamericanos. De aquí que los teatros universitarios en Venezuela por muchos años conservan el estatus de élite del Teatro Nacional: son grupos de creadores que realizan un teatro subvencionado por las universidades que pueden darse el lujo de pasar un año ensayando una obra para un público específico.

Los teatros universitarios de Venezuela cumplieron el rol de divulgar las propuestas que se recibieron de los países desarrollados, además instauraron en la escena nacional un ambiente teatral como afirmó Feo Calcaño, lo cual no era un clima colectivo sino una fuerte inquietud en un grupo reducido de la población y en las escuálidas compañías que se organizan a partir de los años 60. De esta forma, los teatros universitarios lucharon por sentar las bases sólidas en el campo de la formación y producción teatral, opuesta a la realidad predominante que tenía mucho de aventura de espíritu, diletantismo y poca actitud profesional, como dice Rubén Monasterios en *Un enfoque crítico del teatro en Venezuela*.

El teatro universitario y la escuela de teatro de la Universidad de los Andes (1951-1984)

Dirigido primero por Luis Arconada y después por Clemente Izaguirre, el Teatro Universitario de la Universidad de Los Andes dio sus primeros pasos importantes en los montajes de *El baile* de Edgar Neville, *Los Intereses creados* de Jacinto Benavente y *El aniversario* de Anton Chéjov.

La actividad teatral de la Universidad de Los Andes se desarrolló a través de dos organismos fundamentales: El Teatro Universitario (TULA) y la Escuela de Teatro, ambas interdependientes entre sí y adscritas a la Dirección de Cultura de La U.L.A.

El TULA inició su quehacer creativo en 1958 con el objetivo primordial de poner en escena obras de autores reconocidos, actividad desarrollada ininterrumpidamente con la que se cumplió una función de extensión universitaria, básicamente.

El TULA se creó bajo la tutela del dramaturgo y pintor César Rengifo y desde el comienzo hasta 1976 se realizaron cursos paralelos a los montajes. En el primer intento de Escuela (año 1959) se dictaron las siguientes materias: Actuación, Expresión Corporal, Maquillaje y Esgrima. De esta experiencia de talleres-montajes (escogencia de una obra para realizar tareas de docencia y producción como modelo específico empleado por el TULA) se derivó el núcleo básico de la Escuela de Teatro. Otros cursos paralelos se llevaron a cabo entre 1970 y 1976.

Hay que hacer notar que las autoridades universitarias hicieron posible la estructuración de un teatro universitario con carácter profesional debido a las posibilidades que se les brindó a los integrantes del mismo para realizar estudios en el Instituto de Teatro Universitario de la Universidad de Chile, contándose entre otros Rómulo Rivas, Winston Rosales, Jacinto Cruz, Julio Jáuregui, José Tejera; en Francia, la actriz Dilcia D' Aubaterre y, en Inglaterra, el director Ildelmaro Mujica.

El propósito fundamental de la formación de recursos humanos en el exterior por parte del TULA fue de crear un teatro profesional y sentar las bases para la creación del Departamento de Teatro, que abriría sus puertas ofreciendo dos especialidades: Actuación y Técnica Teatral. El TULA cumplió un importante rol 'transculturador' al poner en escena a autores importantes entre los que mencionaremos: Anton Chéjov,

Enrique Ibsen, Tennessee Williams, J.B. Priestley, Harold Pinter, Tito Plauto, Enrique Bunster, Enrique Buenaventura, Alejandro Siebeking, José Ignacio Cabrujas, César Rengifo y otros.

La experiencia de contar con recursos humanos de óptima calidad convierte al teatro universitario de la Universidad de Los Andes en una experiencia teatral inédita en Venezuela, debido al alcance del proyecto renovador que se formuló en su seno: Creación de la Escuela de Teatro con carácter profesional que culminará en el montaje de *El conserje* del dramaturgo inglés Harold Pinter, bajo la dirección de Ildemaro Mujica. Esta puesta en escena significó un momento de esplendor del teatro universitario debido a la creación de un elenco profesional estable conformado por los egresados del Instituto de Teatro Universitario de Chile. De alguna manera se logró un proyecto que contó con el apoyo decidido del Dr. Pedro Rincón Gutiérrez quien hizo posible que la planta de actores de dicho teatro pudiera realizar estudios superiores fuera del país. De este modo se logró una característica que lo diferenció de los demás teatros universitarios, por ser la única institución superior en el país que posibilitó la formación de una unidad docente de teatro, así como la profesionalización del actor como especialidad preponderante del proyecto docente del TULA.

La Casa de Teatro de la ULA (1979–1984)

Fundada en 1979 tiene como finalidad realizar actividades paralelas a la docencia teatral. La Casa de Teatro se convierte en poco tiempo en un sitio de encuentro de las artes escénicas donde se ejecutaron tareas de docencia, investigación y producción teatral. También se realizan eventos internacionales: *El Encuentro sobre el Exilio* (1980), con la asistencia de intelectuales como Julio Cortázar y Antonio Skármeta, así mismo en la Casa de Teatro se promocionó la lectura de poetas venezolanos y la puesta en escena de directores y grupos invitados: Hugo Ulive,

El precio de Arthur Miller por el Libre Teatro de Buenos Aires con la dirección de Oscar Ferrigno; el Actor Touring Company de Londres con dos obras: *La tempestad* de William Shakespeare y *Don Quijote* de Miguel de Cervantes.

El TULA promocionó conferencias sobre teatro y puso en escena las siguientes obras bajo la dirección de Rómulo Rivas: *Ratoncillo pide a su novia* de S. Renaud, *Profundo* de José Ignacio Cabrujas; el programa Chéjov: *Sobre el daño que hace el tabaco*, *El oso* y *Trágico a pesar suyo*. También se montaron *Los fantasmas de Tulemón* de Gilberto Pinto, pieza que participo en el IV Festival Nacional de Teatro (Caracas) y *Mamá Chupita*, creación de Rómulo Rivas. El TULA realizó una coproducción con el Pequeño Grupo de Teatro de Mérida y monta *La maña* de la dramaturga inglesa Ann Jellicoe. La Casa de Teatro impulsa diversos talleres de mejoramiento profesional dirigido por los integrantes del teatro universitario y los miembros de distintas agrupaciones que hacen vida en la ciudad de Mérida:

1. Taller del Actor a cargo del maestro Juan Carlos Gené (con duración de 60 horas).
2. Taller de Movimiento, con el profesor Alberto Rowinsky (con duración de 30 horas).
3. El Teatro Venezolano Contemporáneo, con el profesor Humberto Orsini (con duración de 14 horas).
4. El Espacio Escénico, con el profesor Carlos José Reyes (con duración de 40 horas).
5. La Crítica Teatral en Venezuela, con el crítico Leonardo Azparren Jiménez.
6. El Actor en Brecht, con el crítico español José Moleón (con duración de 30 horas).

7. Lectura Crítica de Shakespeare, con el profesor Ian Woodward (con duración de 60 horas).

La crisis y el TULA

El TULA no escapó lastimosamente al recorte presupuestario que impusieron las autoridades universitarias en 1984 y se vio en la necesidad de cerrar la Casa de Teatro. Toda la capacidad y el esfuerzo diario de un grupo de actores, bailarines y técnicos que asumieron la propuesta de Rómulo Rivas de convertir la casa de teatro en un centro cultural tuvieron que abandonar, a la fuerza, el espacio asignado a la Casa de Teatro.

La Casa de Teatro había realizado en 5 años alrededor de 400 eventos que abarcaron el teatro, la danza, la poesía, las artes plásticas, la animación cultural, conferencias, talleres y sobre todo un espacio para elevar la calidad artística y técnica del producto cultural. La triste dispersión del teatro universitario en 1984, a causa de la pérdida de la sede permanente, produjo diversas reacciones a nivel de grupos constituidos y de individualidades que se vieron en la imperiosa necesidad de iniciar un proceso de auto gestación teatral.

El Estado, a través del CONAC otorgó aportes a la producción y se realizaron coproducciones entre el Estado y los grupos independientes debidamente registrados. Proliferaron los grupos estables a raíz de esta posibilidad y surgió un movimiento teatral de diversas tendencias. También se observó la aparición de una dramaturgia propia que toma la unidad como tema logrando una respuesta masiva por parte del público, única en la historia del teatro merideño. Curiosamente la pérdida de espacio propio obligó a los grupos independientes a continuar trabajando utilizando los recursos y la infraestructura del teatro universitario. Hay que destacar el papel protagónico y la acogida por parte de la Dirección

de Cultura de la ULA en la promoción de los diversos grupos que hicieron uso del Teatro César Rengifo. Muchas veces la DIGECEX contribuyó con aportes a la producción de afiches, programas y publicidad para los distintos espectáculos del Teatro César Rengifo. Una obra pudo permanecer en cartelera durante 6 semanas con un promedio de 80 personas por día. Esto nos da una idea de cómo en Mérida se fue desarrollando paulatinamente un ambiente teatral con un público ávido de ver teatro de calidad.

Hay diversos grupos profesionales que surgieron a raíz de la dispersión del teatro universitario y otros que ya existían y que activaron su capacidad de realización:

1. El Pequeño Grupo de Mérida, fundado en 1973 por Luis Rivas, Freddy Torres y Jacinto Cruz, continúa su labor de hacer un teatro de arte y ensayo apoyado en un teatro de autor en su primera etapa y una dramaturgia propia a partir de 1982. Esta agrupación ha sido el soporte esencial de la dramaturgia de Freddy Torres –cuya visión temática coherente toma a la ciudad y su entorno social y espiritual como tema– durante más de 35 años de actividad ininterrumpida para un público eminentemente universitario, desde su fundación en 1973. El Pequeño Grupo también inició un período de la literatura en el teatro y ha indagado en la dramaturgia contemporánea. Actualmente está trabajando en una dramaturgia que toma en cuenta el entorno social, político y cultural como premisa para la elaboración de su discurso escénico.

2. El Teatro Rafael Briceño, agrupación teatral dedicada a tiempo completo a la labor de formación y difusión teatral en todo el territorio merideño, prácticamente renuncia en sus comienzos al uso de la sala convencional y su trabajo se extiende a la comunidad del Páramo y los barrios. El Teatro Rafael Briceño, bajo la dirección de Rómulo Rivas, ha montado obras de Alberto Moravia, Carlos Contramaestre, Rodolfo Santana y Gilberto Pinto. Actualmente existe la sede del Teatro Rafael

Briceño donde se puede aprovechar perfectamente un espacio que, debidamente acondicionado, surge como un lugar de encuentro y un soporte a la producción teatral independiente.

3. Otro grupo de teatro que tuvo vigencia a partir de 1984 fue El Globo, fundado por Edilio Peña. Este colectivo teatral emergió decididamente y contribuyó a diversificar las propuestas actorales existentes a partir, básicamente, de las propuestas dramáticas de Edilio Peña en torno a su propia producción dramática.

4. También de esa diáspora de individualidades que generó la dispersión del Teatro Universitario surge el grupo Tramoyas con montajes dirigidos por Winston Rosales e Ildemaro Mujica de obras de José Gabriel Núñez, Jorge Díaz y Enrique Buenaventura.

La licenciatura en actuación de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (2007)

Con motivo de la adscripción del Centro Universitario de Arte a la Facultad de Arquitectura de nuestra Universidad, ahora Facultad de Arquitectura y Arte, el Decano de dicha Facultad comisionó a la Unidad Docente de Teatro para que elaborara el diseño curricular del Proyecto de Licenciatura en Actuación. Dicho proyecto se realizó con el asesoramiento de los doctores Sergio Muñoz Lagos, Planificador de PLANDES-ULA y Humberto Cárdenas, planificador académico y Profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Los Andes. Participan también en el proyecto de diseño curricular, los profesores de la Escuela de Teatro de la Universidad de Los Andes: Rómulo Rivas, Winston Rosales, Jacinto Cruz, Edilio Peña, Irina Dendiuck, Mercedes Díaz y Freddy Torres.

El documento final obedeció a los lineamientos básicos del modelo curricular integral-dinámico, basados en los instructivos y modelos del C.N.U. y el modelo curricular del Dr. Manuel Castro Pereira.

De esta manera, la universidad ofrece al país estudios sistematizados con una formación racionalmente planificada y dosificada en la creación del hombre de teatro, comenzando con el actor (Licenciado en Actuación) –columna vertebral del hecho teatral– para continuar luego con las licenciaturas en Dirección, Dramaturgia, Diseño Teatral, Producción Teatral, etc. Todo ello adecuado a las necesidades que imponen la evolución cultural del país, a fin de alcanzar la posibilidad de producir un salto cualitativo en su actividad creadora.

Esta alternativa garantiza que nuestros artistas y trabajadores del teatro logren capacitarse para comprender, interpretar e incidir en la transformación de la realidad con su obra. La formación integral universitaria involucra aspectos prácticos, teóricos, humanísticos, metodológicos y conceptuales. Su objetivo es contribuir a restituir un balance sano entre teoría y práctica, ética y pragmática, entre la figura y su fondo, provocando una interacción con el resto de la universidad.

La formación del estudiante de actuación no se limita a la preparación profesional propiamente dicha, sino que paralelamente abarca una formación humanística e integral desarrollando al máximo la capacidad de observación, reflexión e integración al medio social, al mismo tiempo que prepara al estudiante para desarrollar una constante actitud creativa, auto crítica y constructiva ante hechos y situaciones nuevos e imprevistos.

En última instancia, tal formación se orienta a incentivar una serie de valores inherentes a la condición humana, como justicia, armonía, convivencia, solidaridad, desarrollo de la voluntad, espíritu de perseverancia y auto-superación.

Reflexiones para la docencia teatral universitaria

Róbinson M. Pérez

Docente - Director ULA
rompea@ula.ve

*Pienso en una pedagogía que parta de lo habido y no de lo por haber.
Una pedagogía cuyo lugar de afirmación sea lo que hay y no lo que falta.
Que no proyecte sobre el alumno modelos a alcanzar
sino más bien que lo invite a aceptarse...*

Fernando Orecchio

Para diversos autores la expresión es para el ser humano una manera de realizarse, de construirse, de irradiarse; ser es hacerse y todo hombre está en acto. Las primeras manifestaciones infantiles cargadas de expresión emplean el juego simbólico, en el que se puede observar el carácter de teatralidad, el elemento dramático pre-existente en el ser humano. Capacidad innata que es parte de las necesidades esenciales del hombre, la cual contribuye en el niño con el dominio que este obtiene de su conocimiento del mundo y a la organización de ese mundo en función de su Yo. Según lo expuesto por Caridad Chao en su tesis de grado sobre las potencialidades del teatro como medio de enseñanza, el espacio específico del juego dramático:

...es un espacio simple y libre del fantasma imaginario [...] un espacio donde se pueden hacer ensayos, tentativas, actuar físicamente, materializar lo imaginario [...] lugar de la posibilidad de un experimento de situaciones susceptibles de ser provocadas por la enseñanza, situaciones que se pueden detener, recomenzar, retomar, variar a capricho...
(Chao, s.f.: 28)

Si a ello se le une el hecho de que a medida que en el individuo se desarrolla el poder de la teatralización, de acuerdo a lo defendido por Karen Müller (1984), pasa a ser una representación objetiva de la realidad, un proceso de interacción entre las personas, en el cual el individuo encuentra una manera para comunicarse con las cosas y con el otro, podemos concluir que en el teatro tenemos, específicamente en su hacer, una instancia con posibilidades de cubrir las necesidades explicitadas anteriormente sobre un espacio vivencial, de experiencia, en fin, educativo, donde trabajar sobre la autoestima.

La inclusión de prácticas teatrales dentro del ámbito educativo no es nada nuevo. Cabe recordar que el teatro aparece en el Renacimiento inserto dentro del sistema escolar, con el propósito de transmitir conocimiento y enseñar lengua (latín-jesuitas). En muchos países las prácticas se inscriben dentro de la pedagogía de la expresión, "por las múltiples relaciones que establece con los medios tradicionales o modernos de comunicación" (*Ibid.*: 2) y por la riqueza en la expresión dramática. Chao realiza la acotación que si se toma en consideración lo que en cada edad y nivel escolar es posible hacer, "estas prácticas pueden ser llevadas a todos los niveles de enseñanza, pre-escolar, primario, secundario y

preuniversitario" (*Ibid.*: 7). Asimismo, establece claramente en sus investigaciones que la inserción de estas actividades no ha de hacerse de manera extraescolar, sino que ha de formar parte del mismo seno de la escuela, como proyecto "colectivo que se apoye en las pulsaciones del juego" (*Ibid.*: 9), precepto del cual hay que hacerse eco, sobre todo al tomar en consideración lo expuesto por Roberto Vega:

...el ser humano necesita de áreas de confianza para expresarse y poder ejercer con libertad y espontaneidad su potencialidad creadora y es el interés por el acto creativo el que lo lleva a realizar su propio aprendizaje [...] todas las formas o medios de expresión posibilitan la manifestación de sentimientos o ideas habitualmente inhibidos e inexpressados canalizando vivencias al transitar dichos medios. (Vega, 1981: 17).

Se infiere de esto la conveniencia de incluir las prácticas teatrales en la dinámica educativa que sucede dentro de la institución (escuela), más allá de llevarse a cabo como una actividad aparte. El hecho es que al potenciar la creatividad se gana también en las capacidades cognoscitivas que el individuo precisa, y el desarrollo de esta necesidad ontológica del hombre –es decir de la necesidad de crear– permite la proyección espontánea de la personalidad, proyección no estática de rasgos personales que, según Poveda, "forma parte de la dinámica de adaptación en la que la persona busca el equilibrio a conseguir, personal y colectivamente" (Chao, s.f.: 23).

Para Eugenio Barba, prolífico investigador en la antropología teatral, "el teatro no es una ciencia exacta, un territorio donde se pueden alcanzar ciertos resultados objetivos, transmitirlos y desarrollarlos" (Barba, 1986: 39). Esta idea resulta contradictoria con lo expuesto hasta el momento sobre la relación educativa-teatral, pero ello sería así solo si se

concibe el hecho educativo desde la perspectiva tradicional, "bancaria" según la denomina Freire. Hay que insistir en que la propuesta acá elaborada está lejos de este tipo de proceso educativo ("bancario"). Y, por lo tanto, la idea expuesta por Barba no la contradice realmente, por el contrario potencia uno de los objetivos que se persiguen: no se buscan resultados concretos, conceptualizaciones sobre qué es la autoestima y sus diversos componentes; más bien se pretende que cada individuo vivencie y constate en su desenvolvimiento personal las experiencias que consolidan su propia autoestima. "Tanto la actividad 'secreta', como el uso del teatro en las regiones sin teatro, nos han demostrado que es posible transformar nuestro oficio en un instrumento de cambio de nosotros y de los demás..." (*Ibid.*: 20). El 'secreto' al cual hace referencia no es más que el entrenamiento que se realiza a puertas cerradas con los actores.

El 'secreto' no tiene nada que ver con razones misteriosas, como muchas agrupaciones teatrales lo dan a entender cuando se les pregunta sobre ello. Tiene que ver más con una razón constatada en la misma práctica teatral y que es un punto a ser considerado por todo hecho pedagógico, sea cual sea el contexto:

Una verdadera relación de transmisión concierne a muy pocas personas. Lo que transcurre entre ellos es, en el fondo, una semilla de silencio activo escondido, en la pulpa de un saber casi científicamente formulable. Cuando la relación pedagógica se amplía hacia un círculo más grande de personas, permanece tan solo la pulpa. Cuando después se pasa de la relación directa a la palabra escrita, y el que escribe no puede conocer a aquel para quien escribe, las palabras se convierten en mármol y pierden su silencio. (*Ibid.*: p. 26).

Por tanto, lo primordial no son los conceptos, sino lo que se esconde bajo el desarrollo del método, bajo los intentos pedagógicos y la transmisión del saber. La búsqueda así planteada apela a una ‘personalización’ del proceso (por ello lo de pocas personas), cosa adecuada para la revisión de la autoestima desde una perspectiva de la propia historia y no sobre lo que ‘otros dicen’ que debe ser. Para Barba el sentido de esta búsqueda es indicado por la palabra ‘armonía’, “busca de nuevas tensiones que recreen la vida, que impriman un renovado sentido a aquello que perdió y está perdiendo sentido. No nuevos hechos, sino nuevas relaciones entre los hechos” (*Ibid.*: 25).

El aprendizaje como proceso creativo

*La estatua ya está en la piedra,
ha estado en la piedra desde el principio del tiempo,
y el trabajo del escultor es verla
y liberarla cuidadosamente
raspando el exceso de material.*

Michelangelo

*...el conocimiento queda como una aventura
para la cual la educación
debe proveer los viáticos indispensables.*

Edgar Morin

Un comentario de Nachmanovicht, que a simple vista podría resultar trivial, encierra su opinión acerca de un proceso impregnado por el juego creativo: “Yo he visto a un mecánico automovilístico abrir el motor de mi automóvil y trabajar con sensibilidad especial de mano y vista ese desperfecto y

tener disposición para absorber sorpresas, calidad de asociación y totalidad que nosotros también reconocemos en un fino pianista, pintor o poeta” (Nachmanovicht, s.f.: s/n).

Sistematizando los criterios expuestos por el autor del *Free Play*, se tendrían entonces tres aspectos fundamentales que tomaremos como propuesta de reflexión para explicar las razones por las cuales reclamamos asumir el ejercicio de la docencia con la misma disposición que un artista se sumerge en el proceso creativo. En primer lugar hace referencia a “trabajar con sensibilidad especial” en el caso que describe de “mano y vista”, la tarea acometida; luego señala la “disposición para absorber sorpresas” y remata todo ello con “calidad de asociación y totalidad”. La idea que resume estos tres aspectos, de acuerdo a nuestra consideración, es la de una especie de preparación previa, atenta y abierta, ante la incertidumbre presente en el proceso, cualquier proceso. La creatividad surge en el punto donde se tensionan los opuestos, y si se posee la disposición adecuada para actuar en ese momento, se sale airoso del conflicto. Nachmanovicht reconoce a este punto como “momento de improvisación”, el cual considera la llave maestra de la creatividad.

Coincidimos con el autor en que el conocimiento del proceso creativo no puede sustituir la creatividad, pero puede salvarnos de perder el interés en la creatividad “cuando los desafíos parecen intimidar y el juego libre parece bloqueado”. Él añade que [...] “si nosotros sabemos que los retrocesos inevitables y las frustraciones son fases del ciclo natural de los procesos creativos, si nosotros sabemos que nuestros obstáculos pueden volverse nuestros ornamentos, nosotros podemos perseverar y brindarles a nuestros deseos satisfacción” (*Ibid.*).

Hay que hacer notar que hacemos referencia primordialmente a una disposición derivada del conocimiento del proceso creativo, de la incertidumbre que lo impregna y del aprovechamiento de este estado que surge. Contrariamente, la visión de un universo que obedece a un orden impecable, con la rigurosidad

extrema exigida muchas veces por la comprobación científica, genera un paradigma educativo en donde el conocimiento es un hecho elaborado, testado y empaquetado en los libros de inamovibles contenidos que han de ser ‘tragados’ por los estudiantes, para luego, en posteriores exámenes donde se regurgitan las ideas pseudodigeridas, ser clasificados como licenciados en ese conocimiento. Para Antón Ehrenzweig (1964), “la necesidad psíquica subyacente en la angustiosa exigencia académica de una visualización total, no solo bloqueará el libre juego de la imaginación, sino que perjudicará a la preparación técnica misma” (Ehrenzweig, 1964: 28).

Edgar Morin (2000), por su parte, habla de sustituir la visión del universo anteriormente señalada por:

...una visión donde el universo sea el juego y lo que está en juego de una dialógica (relación antagónica, competente y complementaria) entre el orden, el desorden y la organización. [...] Una nueva conciencia empieza a surgir: el hombre, enfrentándose a las incertidumbres por todos lados, es arrastrado hacia una nueva aventura. Hay que aprender a enfrentar la incertidumbre. Puesto que vivimos en una época cambiante donde los valores son ambivalentes, donde todo está ligado. (Morin, 2000: 90)

Nos aventuramos a señalar, que dentro del paradigma establecido en la actualidad de la práctica docente, hace rato que el conocimiento dejó de verse como una ‘aventura’, y sobre todo, los conflictos y contradicciones son tratados como situaciones que es mejor evitar, ya que los errores son penalizables y el estudiante, por cometerlos, puede quedar fuera del juego. El criterio particular no es un invitado deseado. Lo que intentamos decir es que buena parte de este fenómeno sucede por la manera como se aborda la interacción de

aprendizaje entre docente y discente. Por ello, antes de proponer una abolición de todo el sistema educativo, preferimos ir por pasos y arrancar por lo que nos parece en un principio accesible: la actitud ante el proceso de aprendizaje.

La propuesta es que ambas partes intervinientes en el acto de aprendizaje, tanto el discente como el docente, aborden esto como quien se enfrenta a un proceso creativo. ¿Cómo lograr esto?

Entre las cosas que señala Nachmanovicht sobre el proceso creativo (que se puntualizaron al inicio de este aparte) tomaremos en primer término la cuestión sobre la totalidad. Para el pensamiento actual de la sociedad occidental, la conciencia “se toma como un modelo de causalidad lineal, de pensa(r)mientos en las líneas rectas y pares de opuestos –la causa-efecto, antes-después, sujeto-objeto” (Nachmanovicht, s.f.: s/n). Para Nachmanovicht:

Este hábito de tomar un arco pequeño del círculo como la cosa entera se relaciona a nuestra ilusoria noción del ego -nuestra visión de tomar lo que somos conscientemente capaces de examinar, en nuestros propios procesos, en nuestros pensamientos, nuestros propios sentimientos, nuestros propios recuerdos, y tomar eso como el todo. Algunas actividades nos devuelven al circuito entero –la poesía, la música, religión, los sueños, la meditación, el arte. Tales actividades nos ayudan a percibir que el ego es una estructura provisional, ilusoria, para la que es útil ciertos tipos limitados de actividad –pero no es el Sí Mismo. Entonces nosotros podemos recuperar algún sentido de nuestra propia totalidad. Nosotros somos capaces de recuperar algunas de esas conexiones a las

cosas en nuestro entorno de las cuales antes éramos ignorantes. (Ibid).

Antiguamente Platón planteaba que la experiencia artística es capaz de brindar la conexión necesaria con la totalidad... "con nuestros procesos de vida, con nuestro proceso de pensamiento, con nuestros sentimientos como circuitos, como cadenas redondas de causalidad, como la ecología de nuestro planeta, considerando que, como sabemos, todo sucede por cadenas de causalidad, que retornan y afectan la retroacción del ciclo" (Ibid).

El problema que surge está en cómo permanecer inmersos en la conciencia de la totalidad, y más aún como penetrar en ella "libre de trozos del orden conseguido por el mundo". Edgar Morin llama la atención a este respecto cuando señala como progreso básico del siglo XXI el hecho de que "ni los hombres ni las mujeres siguieran siendo juguetes inconscientes de sus ideas y de sus propias mentiras" (Morin, 2000: 37) las cuales distorsionan la visualización de la totalidad al creerlas (a las ideas y teorías) reflejo de la realidad. Morin señala: "La realidad no es evidentemente legible. Las ideas y teorías no reflejan sino que traducen la realidad, la cual pueden traducir de manera errónea. Nuestra realidad no es otra que nuestra idea de la realidad"... y añade:

...lo que importa es ser realista en el sentido complejo: comprender la incertidumbre de lo real, saber que hay un posible aún invisible en lo real.

Esto nos muestra que hay que saber interpretar la realidad antes de reconocer dónde está el realismo.

Una vez más nos llegan incertidumbres sobre la realidad que impregnan de

incertidumbre los realismos y revelan, de pronto, que aparentes irrealismos eran realistas. (Morin, 2000: 91-92).

Este permanente cuestionamiento de la realidad, de no sumisión ante ideas y teorías, permitiría una conciencia de la totalidad aún más clara. El camino para ello Nachmanovicht lo perfila a través del principio que sirvió de base para el psicoanálisis: hacer el inconsciente consciente. Esto además implica otros de los aspectos por él señalado como parte del proceso creativo: "calidad de asociación".

Parte el autor de que el inconsciente está unido al consciente por el conocimiento del sistema entero de conexión de pensamientos, sentimientos, acciones, deseos, recuerdos, hechos, ficciones que son una interacción entre la conciencia y el inconsciente. Cosas de las que somos inconscientes surgen, y también cosas de las que hemos estado conscientes se sumergen.

Las bondades que esto reporta al proceso creativo en sí es un tema que ha sido abordado profundamente por Antón Ehrenzweig (1964) cuando desarrolla su idea sobre la visualización inconsciente. En "El planeamiento consciente y la selección inconsciente" escribe:

...Hoy podemos decir que la corriente de la conciencia oscila entre distintos niveles de funcionamiento mental. Aun cuando en un plano consciente nos parezca que gobernamos imágenes vagas e imprecisas, tal vaguedad no existe necesariamente en un nivel más bajo, donde las estructuras que parecerían ambiguas a nuestros pensamiento consciente pueden ser aprehendidas con firmeza y precisión. Por eso tenemos que procurar, en la obra creadora, que nuestra

visualización sea vaga e indefinida, a fin de servirnos del más eficaz proceso de selección del inconsciente, para guiarnos en nuestra búsqueda. La experiencia consciente puede parecer vaga y borrosa, pero solo porque no le es posible superar la amplia fantasía de la visión del más bajo nivel concien- cial. [...] Si en la obra creadora hace- mos deliberadamente vaga nuestra visión, suscitaremos el mismo cambio de la estruc- tura de nuestra atención y obligaremos a la primera a descender al estado de atención desenfocada que está mucho mejor provisto para seleccionar las lejanas ambigüedades que se encuentran en toda búsqueda crea- dora. (Ehrenzweig, 1964: 29).

Las experiencias vivenciadas en estos niveles concien- ciales más bajos dejan una huella perenne, a la vez que permiten la elaboración de analogías y asociaciones ínti- mamente relacionadas con las impresiones sensibles que se producen en estos estados de ‘conciencia alterada’. Y el ac- ceso a ello es factible a través de la práctica del arte, en la sensibilidad y los elementos implícitos en su simple vivencia, sin necesidad de que el individuo llegue a consumarse como un artista destacado.

En este punto, de alguna manera, el ciclo de cualida- des del proceso creativo, que hemos dibujado a partir de las ideas de Nachmanovicht, se complementa y cierra, ya que se llega al punto restante: “trabajar con sensibilidad es- pecial”. En la práctica artística se adquiere primordialmente habilidad, la cual aquí tiene algo que ver con “hacer incons- cientemente actividades aprendidas conscientemente para que nosotros podamos hacerlas naturalmente”. (Nachma- novicht, s.f.: s/n).

En “The Power of Poetry”, Nachmanovicht plantea:

En las artes, cuando nuestra práctica empuja la técnica en el inconsciente hábito, nosotros conseguimos unas misteriosas retri- buciones, en la que el performance artístico de algún modo empuja material del inconsciente hacia el conocimiento consciente. Así noso- tros podemos usar nuestras habilidades para descubrir ideas, sentimientos, e imágenes de las que nosotros no habíamos sido conscien- tes. Por supuesto, uno de los grandes poderes de la poesía es la autoexpresión, pero yo di- ría que esa autoexpresión realmente iguala al autodescubrimiento. Cuando usted se expre- sa tan total y honestamente como puede en cualquier momento, habrá pedazos de usted que descubre de nuevo, aun cuando usted era antes vagamente consciente de esos pedazos. Nosotros conectamos los puntos y nuestros ojos se abren a un nuevo modelo de ser y de mundo. (p, s/n)

Entonces, como ya habíamos señalado con anteriori- dad, la cuestión que debemos abordar es la actitud o dispo- sición con la cual tanto el docente como el estudiante asu- men el aprendizaje. Es tomar el conocimiento como la gran incertidumbre que es y para la cual hay que prepararse con la afinación de toda la potencialidad creativa que se posee, siendo el arte una de las vías de acceso. Al final de cuentas, si es que hay un final, esto nos lleva al autodescubrimiento, a la comprensión de lo que es nuestra humanidad.

Referencias

1.- BARBA, Eugenio. 1986. *Más allá de las Islas Flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V.

2.- _____ et al. 1990. *El Arte Secreto del Actor*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V.

3.- CHAO, Caridad. s.f. *El Teatro: un medio para la enseñanza*. La Habana, Cuba: Instituto Superior de Arte.

4.- EHRENZWRIG, Antón. 1964. "El planeamiento consciente y la selección inconsciente". En *The Psychoanalytic Study of Society*, Internacional. Nueva York: Universities Press.

5.- MORIN, Edgar. 2000. *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*. Caracas: Ediciones FACES/UCV y UNESCO/IESALC.

6.- MÜLLER P., Karen. 1984. *Jogo Dramático, uma experiência de vida*. Brasil, São Paulo: Universidad de São Paulo.

7.- NACHMANOVITCH, S. s.f. Los textos citados provienen de *Free Play Productions* [En línea]. Disponible en: http://www.freeplay.com/Main/main_writing.htm. [Consulta: 2011, abril 20].

9.- ORECCHIO, F. 2000. "El trabajo del docente sobre sí mismo". En *Revista Ritornello* (Devenires de la Pedagogía Actoral). Año I, No. I.

10.- VEGA, Roberto. 1981. *El teatro en la educación*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Teatro Universitario:

Una experiencia estética en la formación estudiantil

Penélope Hernández

Docente - Investigador UPEL
peneloc47@hotmail.com

Las experiencias pueden estar desconectadas unas de otras de tal suerte que aun siendo cada una de ellas agradable o aún excitante, no se hallen unidas acumuladamente entre sí.

John Dewey. Experiencia y educación.

Introducción

Reflexionar sobre las experiencias estéticas-artísticas que podría generar el teatro en la academia del siglo XXI es un espacio de investigación vasto, cargado de inesperadas vertientes de análisis, que abre debates necesarios sobre el papel del teatro universitario y la educación actual. ¿Cómo debe entenderse el teatro universitario en la formación de los estudiantes? ¿Desde el arte teatral se podría redefinir la noción de enseñanza? ¿De qué manera los tiempos vertiginosos de la actualidad generan experiencias y discursos teatrales en los estudiantes? ¿Cómo se podrían leer las experiencias estéticas generadas a partir del hacer teatral en la academia? Las anteriores son interrogantes que conducen a otras preguntas, pero promueven una discusión amplia y compleja para la presente investigación.

A partir de estas inquietudes iniciales, se propone, como norte investigativo de la presente reflexión, una interpretación de las discusiones sobre los nuevos discursos educativos y la intervención del arte teatral en la formación del estudiante. En tal sentido, se plantea la revisión de autores como Dewey, Giroux, Efland y Jean Pierre Pourtois, Boal, Laferrière, Gadamer y Ugas, para configurar un corpus documental interdisciplinario que permita abrir una perspectiva reinterpretativa del teatro en la educación universitaria como experiencia estética.

Discusiones educativas actuales

Expresa Henry Giroux (1996) que una pedagogía posmoderna debe comprenderse en el marco de prácticas culturales novedosas e híbridas.

Es necesario que los educadores entiendan cómo están surgiendo diferentes identidades en esferas que las escuelas generalmente pasan por alto. La pedagogía debe redefinir su relación con las formas modernistas de cultura, privilegio y canonicidad; como práctica cultural crítica necesita abrirse a nuevos espacios institucionales.
(Giroux, 1996: 1).

Dicha apertura lleva a entender desde una perspectiva reinterpretativa el hecho educativo. Por lo tanto, conviene reconsiderar la preocupación de Giroux, pues para él la discusión educación-posmodernidad es realmente oportuna en estos tiempos, ya que se hace inminente interpretar con nuevos ojos las distintas reorientaciones educacionales que se presentan en un espacio divergente y cambiante como el que plantea la posmodernidad.

El autor expresa lo siguiente:

Mi interés en ampliar la manera como los educadores y trabajadores culturales entienden el alcance y el poder político de la pedagogía como orientadora de los jóvenes dentro de una cultura posmoderna, sugiere que no hay que idealizar ni descartar con indiferencia el posmodernismo. Por el contrario, es un discurso que debe profundizarse críticamente a fin de ayudar a los educadores a entender la naturaleza modernista de las escuelas públicas [...] También es útil para que los educadores comprendan las condiciones cambiantes de la formación de la identidad dentro de culturas mediadas electrónicamente, y la forma como esas condiciones están produciendo una nueva generación, fronteriza entre un mundo modernista de certidumbre y orden, moldeado por la cultura occidental y su tecnología impresa, y un mundo posmoderno de identidades híbridas, tecnologías electrónicas, prácticas culturales locales y espacios públicos pluralizados. (Giroux, 1996: 4).

Se comparte el planteamiento del autor, cuando hace referencia a la necesidad de darse cuenta críticamente de las transformaciones que la visión de mundo posmodernista plantea. De esta manera, el docente y el estudiante podrán crear nuevos enfoques, espacios y encuentros con ideas y discursos distintos a los que intentaron legitimizar un sentido unívoco en la educación.

Si profesores y estudiantes dialogan con la duda, valoran la imaginación, la sensibilidad, la palabra, la imagen y el movimiento, por ejemplo, como una manera de conocer, entonces estarían discutiendo en el marco de la construcción de un abanico de posibilidades desde la educación.

Así, el espacio posmoderno, desde su cuestionamiento a la forma unidireccional de ver el mundo, ofrece un momento propicio para cambiar, crear nuevas alternativas que valoren los microrrelatos, lo particular, lo diverso y lo plural como elementos constructores de un paradigma educativo vinculado con los cambios actuales.

Uno de los espacios más significativos que ofrece el arte teatral para la comprensión de estos nuevos enfoques de la educación posmoderna lo otorga la estimación de la subjetividad. Su potencialidad, complejidad y proyección en el contexto académico, podría favorecer la formación de estudiantes capaces de manifestarse independientemente, de comprender sus propias interpretaciones del mundo a través de una obra teatral y sobre todo de reconocer la pluralidad de ideas y expresiones que emergen desde las distintas visiones que se suscitan en un espacio de creación.

Para García Romero (2001), en su artículo "Posmodernidad: Desafíos de la Educación":

La flexibilidad con que se conciben los fenómenos, el tiempo, el espacio también podría entenderse como oportunidad para dar paso a la apertura, a la negociación, a la comunicación múltiple. Esta comprensión no puede ser ingenua porque la flexibilidad irracional comporta riesgos y retos permanentes. El reconocimiento de lo diferente y la ruptura con la uniformidad es también otra dimensión que puede cualificar el curso de acción de la educación. (García Romero, 2001: 73).

Lo planteado por García Romero, en cuanto al debate educación y posmodernidad, se estima como una alternativa para comprender que se pueden tomar acciones significativas para avanzar en la finalidad última de una educación acorde

con un marco sociocultural variable donde lo imaginario, la palabra y el espectador-estudiante crítico conforman distintas realidades capaces de generar transformaciones de gran impacto en nuestra sociedad.

Este tipo de discusiones son necesarias para abrir nuevos espacios educativos institucionales en donde los estudiantes puedan experimentar lo que significa ser creadores, competentes para producir lenguajes dinámicos, cambiantes, y sobre todo vinculados con sus experiencias y lecturas del mundo. “El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe” (Dewey, 2008: 56).

En el marco de esta autonomía otorgada por la valoración de lo particular y lo múltiple, del hacer y el percibir desde distintos enfoques, como manifestaciones de la actualidad, cabe mencionar que bajo una perspectiva teatral, la educación posmoderna podría interrogar sobre las distintas redes complejas que se tejen en un espacio que trabaja con la incertidumbre, con las contradicciones aparentes, para descubrir vinculaciones insospechadas entre discursos verbales y no verbales.

Este descubrimiento entre opuestos acentúa la discusión acerca de la complejidad, porque ésta, para el investigador educativo Ugas Fermín (2006), es la que “articula lo desarticulado sin desconocer sus distinciones, es comprender la concurrencia, el antagonismo y la complementariedad de los contrarios al conjugar certeza con incertidumbre” (Fermín, 2006: 12).

En tal sentido, el arte teatral en la educación actual propiciaría vincular lo que la razón desvincula. Permite desarrollar lo

que plantea el pensamiento complejo, pues este busca “distinguir, reconocer lo singular y lo concreto sin desunir; integrar re-ligando en un juego dialógico: orden, desorden, organización, contexto e incertidumbre sin dar como verdad esa particular organización de un conjunto determinado” (*Ibid.*: 14).

Algo que se debería estimar, desde la educación universitaria transformadora, es la posibilidad que brinda el teatro para inventar otras realidades, que desde el metarrelato del orden no hubiese sido posible. Al crear otros mundos se están dando alternativas de re-pensamiento y una visión dinámica de

la realidad, que llevará a los actores-directores-estudiantes hacia una comprensión amplia del mundo actual, durante el proceso de aprender y desaprender o en la construcción y deconstrucción derridiana.

Jean Pierre Pourtois (2008) expresa que la posmodernidad es una nueva etapa que se abre ante los caminos del conocimiento y que “el resultado será un sistema de pensamiento menos disperso, más integrador y por lo tanto más complejo” (Pourtois, 2008: 29).

La complejidad se manifiesta por la mezcla o hibridación de ambigüedades, contradicciones e incertidumbres que son consideradas en la educación posmoderna como una “re-generación” (Pourtois) de propuestas nuevas acordes con los cambios actuales. Dichas propuestas, lo que intentan es cuestionar y mejorar la noción de educación, estrechamente vinculada con la razón, para re-generar sus espacios sin imposiciones, a través de diferentes construcciones que surgen de la interpretación y el diálogo entre discursos plurales. Elementos propios de la creación teatral.

En el marco de esta revisión sobre el teatro universitario en la formación estudiantil, debatir con la educación posmoderna para comprenderla como una discusión necesaria, que emerge como alternativa para la concepción de cambios trascendentes en el hecho educativo conlleva, pues, la valoración del teatro como arte provocador de cambios en la actividad educativa, pues desde la escena también es posible ir más allá de modelos legitimados como únicos y eternos. Con el teatro el estudiante se arriesga a configurar otras manifestaciones posibles.

Movimiento e invención serán determinantes para re-generar dimensiones educativas desde lo teatral, pues en lo escénico hay un campo de constante construcción de infinitos, tanto del “artista-pedagogo” (Laferrière), como del estudiante y, en el caso de la educación teatral, también por parte del espectador, quien construye lo que observa en escena desde su propia óptica.

Si la educación no contempla estas relaciones docente-estudiante-espectador no proporcionará discusiones múltiples sino homogéneas, que no tienen ningún sentido ante el universo híbrido en que se vive.

La relación con el ‘otro’ es uno de los planteamientos fundamentales de la propuesta de Gadamer (1991) en *La actualidad de lo bello*. El hermeneuta francés, al referirse ampliamente a la noción de juego como una necesidad humana, discute sobre la consideración de las relaciones que genera lo lúdico.

Jugar exige siempre un “jugar-con”. Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. Si verdaderamente “le acompaña”, eso no es otra cosa que la participatio, la participación interior en ese movimiento que se repite. Nadie puede evitar ese “jugar-con”.

Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él (Gadamer, 1991: 32).

La relación juego y teatro en la educación posmoderna es un tema que debe discutirse, entre otras cosas, como una posibilidad de creación constante y de formación abierta al cambio y a las transformaciones súbitas que ocurren en estos tiempos posmodernos.

El espectador-estudiante, el actor-estudiante, el director-estudiante son partícipes de las exigencias artísticas del teatro. Un espacio que invita a Dionisio para que el diálogo, la máscara y el coro se manifiesten libremente en universidades abiertas a la emoción, al movimiento, a la expresión del cuerpo y el silencio, a la fiesta y a lo lúdico como elementos propios de una redefinición de lo académico desde el teatro. La pérdida de la conexión con la emoción, podría conducir a una rutinización y mecanización de la educación.

Dewey (2008), en su texto *El arte como experiencia* propone lo siguiente:

En una efectiva experiencia artístico-estética, la relación es tan próxima que controla simultáneamente el acto y la percepción. Tal intimidad vital de conexión no puede tenerse, si solamente están comprometidos la mano y el ojo. Cuando ambos no actúan como órganos de todo el ser, no hay sino una secuencia mecánica del sentido y del movimiento, como

al caminar automáticamente. Cuando la experiencia es estética, la mano y el ojo sólo son instrumentos a través de los cuales opera toda la criatura viviente, totalmente activa y en movimiento. En consecuencia la expresión es emocional y está guiada por un propósito. (Dewey, 2008: 57-58).

En este sentido, el teatro podría servir para aproximarnos a la educación como experiencia humana. De esta forma, se abriría una ventana al considerar al teatro universitario como un espacio fértil para el desarrollo de dimensiones estéticas en el estudiante. Para recuperar a través del escenario, la tarea urgente de crear espacios de comunicación y expresión significativos para el estudiante que decidió 'hacer teatro' en su proceso de aprendizaje universitario.

La práctica teatral universitaria entre lo lúdico y lo placentero

Proponer un espacio experimental para cambiar las percepciones fragmentarias y superficiales de la práctica teatral universitaria es un reto placentero. Un desafío con un objetivo claro: repensar el rol del teatro en la academia de estos tiempos. Reflexionar y crear para formular una propuesta distinta que promueva el hacer teatral, como algo que es parte de la vida del estudiante y del profesor; implica ante todo la construcción de un espacio práctico-teórico-lúdico para debatir y aportar puntos de vista desafiantes y alternativos.

El siglo XXI exige a viva voz, con carácter de urgencia, revisiones profundas de lo que significa hacer teatro a partir de inquietudes propias, sentidas, que movilizan al estudiante a ver su rol de creador como algo gozoso, verdaderamente trascendente en su vida. Una de las huellas que no se borran en la

vida está dada por la experiencia estética. Sensibilidad y miradas ante el teatro que mueven rincones ocultos del ser humano.

Las distintas formas de sentir desde la palabra, la expresión corporal, el juego, la plástica escenográfica, lo trágico y lo cómico configuran un universo complejo que se fundamenta en prácticas del imaginario, creativas, las cuales no pueden ser impuestas desde afuera sino que brotan de la propia sensibilidad del estudiante.

De esta manera, se estima que la educación y la práctica teatral universitaria deben emplear estrategias flexibles, placenteras, importantes para el que actúa, dirige o escribe, que le permita a los estudiantes comprender y apreciar su vivencia en el teatro como una oportunidad para vincularse con su imaginario, con la creación de personajes desde su yo, desde sus percepciones dinámicas del día a día, y así descubrir y desarrollar distintos procesos dialécticos desde su experiencia estética-artística.

En el marco de este descubrimiento y desarrollo, los estudiantes podrían construir una propuesta diferente para su estar dinámico en el teatro. Gran parte de este dinamismo está fundamentado en el carácter lúdico de la práctica teatral universitaria, lo lúdico no cuestiona la fuerza de la fantasía, la inmanencia del silencio o la transformación de un objeto poe- tizable en la escena. La escena construida por un estudiante podría surgir a partir de las investigaciones que él mismo realiza en la relación juego y teatro, vinculación que promueve discusiones sobre cómo estoy creando, qué quiero decirle al espectador o a mí mismo.

Entre otras cosas, el hacer teatro en la universidad se convierte en una posibilidad de creación a partir de revisiones constantes, y de formación abierta a lo humano, a la consideración de las percepciones, gustos y decisiones del individuo, íntimamente ligadas a las transformaciones súbitas que ocurren

en estos tiempos que tejen relaciones entre los conocimientos del mundo, para vivirlos y mostrarlos en la escena de lo espontáneo, artístico y sensible.

La inclusión de los jugadores-estudiantes-actores-directores en la dimensión lúdica teatral, se construye cuando éstos se sumergen en ese espacio de ficción y, de forma libre, entran en conversaciones con sus personajes, argumentos y situaciones escénicas. Aquí es importante recordar a Augusto Boal (2001) con su propuesta de *Juegos para actores y no actores*, pues él habla de un elemento fundamental en la formación de un estudiante: la extraversión. Ésta permite que el juego teatral coloque al actor en disposición de dialogar con sus sentidos, de expresar movimientos desde la percepción múltiple. Ese actor-estudiante entonces logra descubrir varios lenguajes para comunicar a partir de la percepción de sus propios sentidos.

Dado lo anterior, se consideran momentos lúdicos de creación y reflexión para el teatro universitario como espacio de experiencias estéticas en la formación estudiantil, lo siguiente:

- * Proponer mundos lúdicos abiertos
- * Propiciar el disfrute de la improvisación
- * Valorar el cuerpo, el espacio y la teatralidad como posibilidades de invención
- * Crear imbricaciones estéticas a través de la discontinuidad temporal/espacial o zonas de incertidumbre
- * Experimentar el teatro como un discurso que toma en cuenta al 'otro'
- * Valorar la emoción como inspiración creadora
- * Escuchar la fuerza de los sentidos para ir más allá de lo concreto
- * Considerar el acto de jugar como una manera de entender la esencia lúdica del arte teatral

De esta manera, el estudiante universitario en formación tendría la potestad de configurar sus propias experiencias desde

su participación en el teatro. Así crea alianzas significativas entre el arte y su vida estudiantil. Indudablemente que esta propuesta requiere de un tiempo para desarrollar una práctica teatral universitaria, desde una visión humana, compleja, creativa y trascendente.

Estas particularidades las desarrolla Laferrière (2001) en un programa de formación que contempla:

- * Una sólida cultura general
- * Una formación polivalente
- * Una formación basada en el desarrollo personal
- * Una formación práctica
- * Una formación integrada

De lo desarrollado por Laferrière se propone, para la consolidación del arte teatral en la formación del estudiante universitario, una experimentación más completa en la cual los alumnos puedan vivir diferentes momentos artísticos y pedagógicos: dramaturgo, director, actor, escenógrafo, espectador, crítico, estudiante. Trabajando de esta manera vinculante, creando tejidos entre cada rol, buscando metodologías colectivas, se emplea la metáfora de Laferrière de las tres "C" de la formación artístico pedagógica:

- * Cuerpo
- * Corazón
- * Cerebro

Así, se propone en esta reflexión sobre el teatro universitario un darse cuenta de la importancia de estos tres elementos, los cuales arman un diálogo triple entre el movimiento, el gesto, la emoción y la mente.

Triángulos activos, no estáticos, que posibilitarían un sistema complejo, donde profesor y estudiante crean, progresivamente, practicando y reformulando desde su actuar, mirar, palpar al ritmo acelerado de la invención teatral.

Todo esto genera una experiencia estética creativa, que abre una posibilidad de entender la práctica teatral universitaria, a pesar de todas las dificultades que se puedan presentar, como una forma de pensar y revisar desde la propia contemplación: cómo se crean encuentros entre la palabra y el gesto, entre la pregunta y el silencio para liberar la imaginación. Al respecto, la investigadora Maxime Greene (2005) expresa:

Con el arte las personas pueden hacerse un espacio para sí mismas y llenarlo con presentimientos de libertad y presencia... Si queremos percibir lo que se nos hace presente, debe existir una actividad de búsqueda de respuestas; debemos acercarnos al objeto o al texto o la representación a través de un acto de conciencia que capte aquello que se presenta ante nosotros. (Greene, 2005: 51).

El presente podría colocar cualquier propuesta de transformación en una cuerda floja, sin embargo cuando el sentimiento, lo indescifrable, se hace presente en la vida estudiantil, lo que era desestimado cobra una fuerza avasalladora, que impide titubeos. Así, se arraiga un hacer teatral con estudiantes de distintas áreas de conocimiento, pero con un corazón vehemente que los lleva hacia la búsqueda de aquello que va más allá de lo palpable, de aquello que, por el contrario, viene del rito, del mito, de huellas profundas propias de la condición humana.

A manera de cierre

Plantear una discusión sobre el papel del teatro universitario en la formación estudiantil actual es un tema apasionante, debido a su carácter emprendedor, de espíritu juvenil, plural y cautivador. También es un espacio para investigar desde distintos enfoques, pues es sumamente amplio y esto

permite que las miradas de los estudiosos se detengan en cualquier aspecto que para ellos sea de interés.

Para esta reflexión, se escogió el tema de la experiencia estética como un campo íntimamente humano, atrayente por su complejidad y el impacto que produce en el estudiante sensible, capaz de actuar, dirigir o escribir para mostrar lo real de su imaginación o para establecer diálogos con un público y así expresar su percepción del mundo. Ese estudiante que, sin importarle la carrera que curse, decide valientemente hacer teatro, bien sea como un estilo de vida o como un refugio para encontrarse a sí mismo.

Emoción, experiencia, creación y transformación son las palabras mágicas para concretar una nueva perspectiva del teatro universitario en la educación actual. Educación que escucha el contexto, lo inesperado, la incertidumbre y la subjetividad como un camino difícil para enfrentar el aprendizaje, pero rico en matices y raíces profundamente humanas.

En definitiva, el teatro universitario como experiencia estética es un camino largo hacia el descubrimiento de las distintas posibilidades que tiene el ser humano desde su dimensión creadora, crítica e interpretativa de la vida.

Referencias

1.- BOAL, A. 2001. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.

2.- DEWEY, J. 2004. *Experiencia y educación*. Madrid: Biblioteca Nueva.

3.- _____. 2008. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

4.- GARCÍA ROMERO, D. 2001. "Posmodernidad: Desafíos de la educación". *Anuario Pedagógico*. Centro Cultural Poveda [En línea]. Disponible en: <http://volens.be/IMG/pdf/postmodernidaddesafioseducacion.pdf>.

5.- GADAMER, H. 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

6.- GREENE, M. 2005. *Liberar la imaginación: ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Grao.

7.- LAFERRIÉRE, G. 2001. *Prácticas creativas para una enseñanza dinámica*. Madrid: Ñaque.

8.- POURTOIS, J. 2008. *La educación posmoderna*. Caracas: Laboratorio Educativo.

9.- UGAS, F. 2006. *La complejidad: un modo de pensar*. Táchira-Venezuela: Taller Permanente de Estudios Epistemológicos en Ciencias Sociales.

Tiempos de Teatro de Erubí Cabrera

Caracas, septiembre de 1993

Herman Lejter Kizner

Integrante del T.U., Actor, Profesor, Director de Cine, Teatro y Televisión

Brevísimo

Es necesario precisar la dimensión de un proyecto de rescate de la memoria del teatro venezolano. Una propuesta de esa magnitud, hay que observarla en el marco del Sector Teatral en su conjunto, ya por vía de los estudios de investigaciones orientadas a factores específicos, caso de la dramaturgia, o aquella que nos conduce a la relación texto-literario/teatro-espectacular vinculada a los procesos socio-históricos que la comprometen.

El teatro venezolano es un tejido complejo, el cual conjuga la participación de artistas nacionales y foráneos, quienes contribuyeron en realidades disímiles a su desarrollo, razón que requiere un mayor espacio de reflexión e investigación en la diversidad, sobre sus aportes, tanto en los particulares, como en los niveles de significación. Desde luego, hay un vasto campo a la espera de trabajos más allá de los análisis sincrónicos, cuyas propuestas se ubican en los riesgos diacrónicos.

Pero se trata de algo más contundente: dar respuestas iniciales a la ausencia de este tipo de publicaciones, a través de una política del Estado, traducida en lineamientos programáticos establecidos.

El ensayo que sigue a continuación, es el abordaje de una etapa transcurrida, liderizada por Nicolás Curiel desde el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, donde forjó un movimiento renovador del teatro venezolano, que prefiguró, adelantándose al futuro, muchos de los rasgos sustantivos que muestran las artes escénicas en el lapso de los últimos cuarenta años.

El libro escrito por Erubí Cabrera, se presenta como ensayo ubicado y analizado en el tiempo, de manera que nos permite seguir a Nicolás Curiel, no sólo en su recorrido creativo, sino vertebrado a los procesos donde transcurre su vida de artista. De allí la autora construye un cuerpo descriptivo, a partir de los comienzos del Teatro Universitario de la UCV, facilitando la doble comprensión del protagonismo de Nicolás como artista en el marco de las coyunturas histórico-sociales del país.

Para comprender los cambios que introdujo Nicolás Curiel, a su regreso a Venezuela, así como por dónde transitábamos, es necesario observar las corrientes dominantes de la época, que luego servirían de base al proceso creador de Curiel durante su permanencia en Europa. El supuesto avance de los países sureños (Argentina, Chile y Uruguay) con relación al resto de América Latina, concretamente referidos a Venezuela, era una cuestión más de información, que de cambios sustantivos u originales. Situación similar era el caso de México. Simple fenómeno de refacción de las apariencias.

En todas las manifestaciones que presenciábamos en nuestro país se asistía a representaciones tardías de un realismo ilusionista que mostraba su agotamiento en Europa, mientras insurgían corrientes renovadoras para liquidar la concepción escena-sala/teatro a la italiana, donde el telón señalaba las fronteras de dos mundos separados por la mal llamada "Cuarta Pared", que muchos tenían por imprescindible. La herencia venía de lejos, cuando se buscaba el gusto del público burgués, que reclamaba la evasión simple para espectadores pasivos que obviarían el pensamiento crítico. El teatro venezolano era la zaga de los convencionalismos de la época, sin que se notaran audacias conceptuales, ni estéticas.

Aún más grave era la posición de un número de intelectuales y artistas nuestros, aferrados a las corrientes del realismo socialista, sin fisuras, en franca oposición a cualquier flexibilidad que permitiera una discusión heterodoxa, por ejemplo sobre los beneficios que habría ocasionado una apertura enriquecedora hacia el expresionismo de comienzos de siglo, incluyendo una mayor comprensión de los fenómenos de la Rusia post-revolucionaria, con Meyerhold y Maiakovski entre otros.

Ocurría que en nuestros medios artísticos, la “Catedral” era mirar hacia el socialismo soviético y respetar las orientaciones emanadas de allí, donde para teóricos como Luckacs “El Expresionismo (era) una de las muchas corrientes burguesas de tipo ideológico que (desembocaron) más tarde en el fascismo”. Era precisamente todo lo contrario: el propio nazismo condenó al Expresionismo como “arte degenerado”, porque ataba a la sociedad alemana de esa época, signada por la crisis, corrup-telas, fariseísmos, etc., dando paso al mundo nacional-socialista que tanto daño causó y sigue causando.

Tampoco podríamos exceptuarnos del “radicalismo” de entonces, donde toda disciplina artística que expresara una realidad se insertaba de inmediato en las lecturas de la teoría marxista, eventualmente parciales y en otras erráticas por exceso de dogmatismo. Esos “hábitos” ocasionaron más de una distorsión, que a la distancia, se observan con más crudeza, vistas las consecuencias con que se produjeron, sin aceptar zonas intermedias.

Las producciones que se mostraban en Venezuela, unas se movían entre los canales de “difusión” del teatro español, tomando a Caracas y otras ciudades como “lugares de posta”, donde las zarzuelas eran las “estrellas”; otras en la búsqueda de nuevas fórmulas propiciadoras de una dramaturgia nacional de mayor transcendencia que la decimonónica. En todo caso, los planos exponenciales de las representaciones se inscribían en los terrenos donde se desplazaban los telones

pintados, los decorados palmarios y la sobreactuación de los intérpretes, de poca credibilidad y consistencia en los personajes exhibidos.

Ejemplos singulares de tales “fórmulas” se pueden resumir en la insistencia de los maestros para que los actores o aspirantes manejaran “el buen decir” del texto, traducidos en una serie de ejercicios mecánicos que conducirían, supuestamente, al perfeccionamiento de la voz y la dicción. A manera de ejemplo: la célebre “vaca”, ejercicio simplista de pronunciación de las vocales, observando la “postura correcta” de los labios, apoyados en la respiración adecuada, o la “práctica del fraseo”, utilizando un lápiz o corcho, que permitieran “aflojar” los músculos de la cara para que “fluyeran” las palabras, luego “los parlamentos”, todo ello secuela de las “Cátedras de Canto y, Declamación” de la vieja España, reproducidas en América Latina. Éramos espectadores, de traspatio, rezagados.

Europa despertaba del letargo conformista a través de cinco grandes vertientes:

- a. El Naturalismo, comandado por Emile Zola, materializado por André Antonie (*Théâtre Libre*-1887).
- b. El Simbolismo, de Paul Fort (*Théâtre D'Art* 1890).
- c. El *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte común, preconizada por Wagner desde 1850, la cual dio origen al teatro total, “fundado sobre la acción simultánea de sus elementos sonoros, gestuales y plásticos”.
- d. Las propuestas apasionantes, que originaron la relación actor, espacio, luz, a través del inglés Gordon Craig y el suizo Adolfo Appia, a comienzos del siglo XX.
- e. El sueño de Walter Gropius (*Bauhaus-Weimar-Dessau* 1919-1930) sobre el “hombre nuevo”.

Los señalamientos de Zolá (*Le Naturalisme au Théâtre*–1981) denunciaban los “trucos” de una escena cada vez más complaciente, unos postulados ya insoportables de los espacios tradicionales, llenos de falsos decorados y accesorios, que requerían bajar los telones para efectos innecesarios. Se buscaba la experimentación para cambiar el teatro, como ya había ocurrido con las ciencias, la pintura y la literatura. ¿Qué deseaba Zolá?

...el verdadero drama de la vida moderna... la doble vida de los personajes y sus entornos, nada de las fanfarronadas de las convenciones...

En síntesis, parafraseándolo, una obra no es una batalla contra las convenciones, y la obra será tan grande en la medida en que salga victoriosa del combate. El intérprete de Zolá será Antoine, mientras que Stanislavski (creador del *Teatro de Arte de Moscú*-1898) encontrará “el hombre capaz de penetrar la vida interior...” Ambos fieles a la escena que representará “los lugares donde palpita la vida cotidiana... donde nacen, viven y mueren los personajes”. Tales principios los llevó, en el caso de Antoine, a un exceso de autenticidad casi fotográfica, en el *Pato Salvaje* de Ibsen (1906), y en Stanislavski, a plasmar un asilo de *Los Bajos Fondos* de Gorki. (1902).

El enfoque de la realidad verá quebrantar su propia transferencia ilusionista, a partir de Fort y la incorporación conceptual de la pintura a la expresión artística de cada montaje. Los simbolistas a los cuales se une Lugné-Poë (fundador del *Teatro de L'Œuvre*) llaman a creadores como Munch, Valvat, Sausier, Toulouse-Lautrec, entre otros, para “imaginar los decorados y el vestuario” de sus trabajos escénicos. Comenzaba la búsqueda de una síntesis, más sencilla, pero más expresiva. Al indagar por una nueva concepción espacial, nos acercábamos a las reflexiones que derrumbarían toda argamaza del realismo ilusionista, para interrumpir en una

verdadera revolución impulsada por Craig-Appia. Estos dos hombres transformaron el espectáculo teatral flaqueado por el advenimiento de la luz eléctrica, lo cual contribuye a la desaparición del decorado tradicional, revelando los planos y el actor en tres dimensiones. A partir de ellos, el teatro ya no será el mismo. Diferentes orígenes, pero conclusiones u objetivos coincidentes, donde los elementos que intervienen en el espectáculo, conducirían a una globalización escénica que involucra la presencia teatral del hombre, en su doble condición actor-espectador.

...En el umbral del siglo XX, Appia y Craig aparecen como las dos personalidades fuertes de una corriente idealista que les toca regenerar el teatro a través de la transformación de su estética (Bablet).

Había pues, una concepción y una propuesta, partiendo de la música (Wagner), de la danza (Jacques Dalcroze), del espacio y del actor, que preludiaban las etapas que se materializarían en hombres como Reinhardt, Gemier, Vilar, Piscator y Brecht, entre otros; en una dimensión socio-artística de mayores alcances, además de fundamentar las investigaciones que impulsarían los desarrollos sucesivos.

No hay contradicciones ni paradojas en los encuentros tanto reflexivos como prácticos de los hombres de teatro, quienes por entonces, sometieron al cuestionamiento todos los factores del hecho escénico.

Si bien ni Appia, ni Craig, son “fundadores de los grandes movimientos del teatro moderno (Expresionismo, Constructivismo, Teatro Épico)”, sus aportes teóricos siguen vigentes para enriquecer el discurso estético hacia nuevos horizontes.

Al sacudirse el piso del realismo, se soñaban otros espacios, nuevos escenarios, distintos actores; se tambaleaba la

arquitectura teatral, en su concepción restringida, de “paredes cerradas” que separaba la acción dramática del público. De allí la nostalgia por la escena isabelina, capaz de colocar a los actores en relación directa con los espectadores. Entonces Jacques Copeau, fundó el *Vieux Colombier* en París, intentando que la “obra dramática (encontrara) su expresión esencial en el juego”, en comunión con el público; un rescate de audiencias numerosas en los planteamientos de Max Reinhardt, cercano a los anfiteatros griegos, utilizando los avances tecnológicos, no sólo los escenarios giratorios (*Sueño de una Noche de Verano*), sino *Edipo Rey*, montaje en *Cirque Schumann* (París 1910), donde colocaban un plano posterior que recordaba la Skéne griega y en las gradas, llenas de espectadores, la visual capaz de volcarse en arreglos envolventes hacia los personajes de acción.

Todas las realizaciones para una misma finalidad: rebelarse contra la perspectiva ilusionista, lograr rupturas significativas en el reino del “teatro a la italiana”. Los principios de Antoine se iban difuminando cada vez más, para confrontarse con movimientos de mayor profundidad, en la tridimensionalidad del actor y en las concepciones espaciales. El Expresionismo, cuyas manifestaciones corrían paralelas desde el comienzo del siglo XX a través de la pintura, alcanzan la dramaturgia e irrumpen durante y después de la segunda guerra mundial: había que alejarse de todo simplismo desnaturalizador, los escenarios debían lanzarse al grito contra una sociedad corrompida, asumir la necesidad de cambiar al mundo. Desde el exterior, hurgar el propio drama, para visionarlo desde el interior; el Expresionismo se revela en una simbiosis del actor, escenografía, luz, movimiento, sin que exista para ello un lugar prestablecido. Hay “una visión deformada del mundo, en conjunción con una organización rítmica del espacio”.

El fenómeno expresionista recorre Alemania (Hasenclever, Buchner; Kaiser, el joven Brecht, etc.), y cubre otros países; Polonia (Witckiewicz), de cierta manera los países escandinavos, e incluso la Unión Soviética de los años veinte, donde emergían

nuevas corrientes: El Constructivismo, y el Teatro Político, cuyas ondas expansivas, a la recíproca, alcanzaban Europa Central, en figuras destacadas que pronto liderizaron el movimiento, tal es el caso de Erwin Piscator: formas y contenidos se renovaron con fuerza, gradas, masas, así se lleva a la Plaza Urilzki de Petrogrado *La toma del Palacio de Invierno*, en una puesta de Nicolás Evreinov, con dispositivo de Annenkov frente a 150.000 espectadores (noviembre de 1920), extraordinarias fiestas teatrales se sucedían bajo utopías formuladas por Romain Rolland, Fermín Gemier, Vladimir Maiakovski, etc., en combinación con músicos, arquitectos plásticos: arte como totalidad, teatro sin fronteras.

En esas coyunturas, el hombre que más se preocupaba por la búsqueda de la “verdad interior” del actor, Stanislavski; tenía que entrar en crisis cuando la cuestión ya no era la “caja óptica”, se mostraba la insuficiencia del naturalismo para expresar otra objetividad del espacio, la música se alejaba de la melodía descriptiva, la pintura marchaba en otra visión y composición libre de formas y colores. El maestro cede al alumno Vsevolod Meyerhold esa inquietud, quien ya en 1905, proponía que además del autor, director y actor, existiera un “cuarto creador”: el espectador.

Todos los primeros años posteriores a la revolución Rusa, conformaron un período excepcional de creación, investigación e innovación, único en la historia teatral de nuestro siglo, hasta la llegada del stalinismo, cuando se pone fin a ese proceso enriquecedor, con la imposición de las teorías Jdanovianas. Meyerhold fue un apasionado de la vanguardia artística, donde ya Malevitch buscaba una adecuación espacial a sus propuestas geométricas y superficies de color; como luego encontraremos en Oskar Schlemmer (Bauhaus) mientras Tairov en el *Teatro Kamerny* de Moscú, defendía un ideal puramente estético, para que el teatro fuera un “arte independiente”.

El momento culminante del constructivismo meyerholdiano, lo encontramos en su ya célebre montaje de la obra de

Crommelynk *El Magnífico Cornudo*, en una escenografía de Popova; escenario depurado, dispositivo al estilo mecano o “magnánima de juego” (niveles variados, escaleras, estructuras y accesos diversos) para que “el verdadero lugar de la acción y actuación” cumpliera sus funciones. Meyerhold vistió a sus actores de manera sencilla con el propósito de facilitar sus principios “biomecánicos, en tres dimensiones del espacio”.

En esos años (1931-1933) uno de sus alumnos, Okhlopkov, llevará más lejos esas experiencias, en un dispositivo de Chtoffer y Knoblock, diseñado en círculos concéntricos para lograr un intercambio globalizador entre los actores y el público; un sueño de muchos creadores, que luego se verá en Grotowsky o Mnouchkine.

Lo que sucede en los planos histórico-sociales, no puede separarse de los procesos artísticos de lo que ocurría antes, durante y después de la segunda guerra; tenían que generarse nuevas propuestas en el terreno de las contradicciones, de las crisis sociales. Eran insuficientes los individualismos, las expresiones desesperadas al estilo de los dadaístas (“el arte es una mierda”), había que comprometer al hombre con la historia, hacer del arte su propia maquinaria de renovación; es allí donde se incorpora Erwin Piscator, para que el combate no se librase en solitario, sino por el destino colectivo; en consecuencia hacer del teatro un arma política, un testimonio. Ello exigía una nueva dramaturgia, otra cosmovisión, transformar los escenarios, remover los conceptos en otras direcciones, diversificar los vínculos sala-público, plantearse nuevos espacios para romper la orientación escenocrática del espectáculo.

Walter Gropius, el amigo y el hombre clave de Bauhaus, diseñó para Piscator el *Total Theatre* (1927), bajo tres premisas, el *Teatro Total*, cuya propuesta básica era: un conjunto transformable, capaz de utilizar además todas las posibilidades tecnológicas, nunca llegó a construirse; pero a pesar de no realizarse “el consuelo de sus promotores fue constatar que no

(habían) cesado, tales principios, de inspirar los proyectos más audaces de la arquitectura teatral”.

No obstante las circunstancias, el no haber construido esa edificación no impidió que Piscator aplicara en sus montajes esos lineamientos; por el contrario, tomó cada uno de ellos y los colocó en función de sus objetivos, lo cual le valió el apodo de “ingeniero teatral”. En rigor, Piscator fue el gran precursor de todas las alternativas que desarrollan, posteriormente, quienes consideran la función social del espectáculo, incluida la indagación estética. Bastaría una sola de sus realizaciones: *Hey, Nosotros Vivimos* de Ernest Toller, en dispositivo de Trangott Muller (1927), para ilustrar esta información. Allí encontramos el espacio estructurado en segmentos, para la utilización simultánea, complementada o separada en los escenarios, el filme como acento de la acción dramática; la libertad tridimensional del actor en beneficio de la historia, el desplazamiento progresivo del conjunto actoral, el ritmo secuencial de la narración. Así mismo en *Rasputin*, de Tolstoi y de igual escenógrafo, iría en escenarios giratorios, del funcionalismo al simbolismo. A pesar de las acusaciones de “impuri”, de las cuales disfrutó Piscator, se preparaban los caminos del realismo épico. Desde luego, podemos considerar que allí están los inicios de lo que ahora se conoce como espectáculos audiovisuales o multimedia.

A tales búsquedas estéticas, a la indagación sobre nuevos caminos, de los años veinte, se unieron los pintores, desbordando el cuadro, no sólo en el campo coreográfico, sino desde la expresión teatral. Allí quedan los diseños de Léger, Picasso, Miró, Rouault y Braque. Ellos obedecieron al espíritu renovador de la época, así lo encontramos en el montaje del *Polichinela* de Igor Stravinsky en la Ópera de París-Ballet Ruso, en una coreografía de Massine, con diseño de Picasso (1920), la cual no pudo realizarse “a pesar de su originalidad” quien deseaba prolongar la sala hacia el escenario. Esta integración de teatro, danza, música y pintura, la resume

Diaghilev cuando reclama: “Dejen hacer a los pintores, ellos saben lo que quieren, son ellos quienes muestran el camino, incluso los músicos...”.

Estamos en la esencia de lo que formulaba Gordon Craig, o del teatro total de Wagner, cuyos principios continúan vigentes, en aperturas de alcances integradores, planteamientos avanzados. No fue casual la preocupación de Schoenberg, cuando escribe durante la misma época (1909-1913) la partitura de *La Mano Feliz*, en la cual anota cuidadosamente “las luces coloreadas” para la interpretación del drama, “intervenir a la vez como equivalente y contrapunto de la música”.

Schönberg, pintor y amigo de Kandinsky, al igual que Mondrian, Depero, Prampolini, hurgaban de manera individual, en propuestas de carácter abstracto. Dos escritos ilustran los objetivos: *De la composición escénica* y la *sonoridad amarilla*, donde Kandinsky ataca el arte teatral decimonónico e insurge contra la utopía wagneriana, por considerarla “exterior”, sin lograr fusión y correspondencia interna con los medios expresivos, luego pregonaba una “obra total” que reposara sobre una “necesidad interior”, sobre la “unidad interior” de sus elementos (música, pintura, movimientos, etc.); vale decir su intervención en igualdad de valores y participación común. La *sonoridad amarilla* es una “composición”, entendiendo la palabra en su doble acepción artística y química:

Ella comprende tres elementos que sirven de medios exteriores al valor interior...

a. El sonido musical y su movimiento.

b. La sonoridad psico-psíquica y su movimiento, expresados a través de los seres y los objetos.

c. El sonido cromático y su movimiento (una posibilidad escénica específica).

Así el drama se compone finalmente del complejo de los sucesos interiores (vibraciones espirituales) vividos por el espectador...

Kandinsky precisa sus enunciados en 1923, cuando escribe un ensayo, “De la síntesis escénica abstracta” y cinco años más tarde tiene ocasión de aplicarlas al asumir la realización de *Cuadros de una Exposición* de Moussorgsky, tanto en la puesta en escena como en la concepción plástica: De los 16 cuadros que estructuraban el montaje, se observaban las formas móviles en juego de colores y luces, cada cuadro componía y descomponía en armonía con la música, y en dos de ellos participaban los bailarines, en calidad casi de marionetas.

El pintor iba en búsqueda de lo que Mondrián, y de cierta manera la Bauhaus, plantearían: el sonido, el ritmo, la música, la poesía y el contacto directo entre la escena y el público.

Mondrián era más extremista, prefería que no se vieran los actores, la sola audición del texto le parecía suficiente. Tal proyecto no se realizó, pero se juntaban a todos aquellos artistas de teatro que negaban la presencia humana en los escenarios. Sobre ello se ha manipulado la teoría de la supermarioneta de Craig, vale decir la “marionetización” de los actores, tan mal entendida posteriormente.

La rebelión era violenta contra la herencia del pasado, allí estaban los futuristas con el poeta Marinetti al frente de la agresión y la energía con los manifiestos del “Teatro Futurista Sintético” (1915) y el “Teatro de la Sorpresa” (1921).

¿Qué deseaban los futuristas... Desechar las técnicas teatrales de un pasado moribundo, poner en escena todos los descubrimientos que uno está por hacer, en el dominio del subconsciente y de la imaginación, provocar y despertar la sensibilidad de un público que había caído en la pasividad, substituir las antiguas formas teatrales (tragedia, comedia,

vaudeville, farsa, etc.) por las formas futuristas (libertad en los diálogos, réplicas, simultaneidad, poemas animados, síntesis rápidas y analógicas, dramas de objetos, etc.), fundar un teatro nuevo sobre el juego maravilloso de lo imprevisto, de la sorpresa, un teatro anti naturalista y anti psicológico, nada de representación, sino de presentación?. De allí la admiración constante de los futuristas por el circo y el Music Hall.

Simultáneo a este enfoque sobre la dramaturgia, el pintor Prampolini va más lejos, definiendo un nuevo escenario, sin la existencia de actores (Manifiesto de la Escenografía Futurista, 1915); la atmósfera escénica futurista, en 1942, preconizaba una "arquitectura electromecánica, incolora, poderosamente viva por las emanaciones cromáticas de una fuente luminosa".

Visto así, todas las corrientes que insurgían, "ismos" o pronunciamientos teóricos, se insertaban en ondas expansivas dentro de los procesos artísticos y revolucionarios. La historia del teatro se nutre de esa dialéctica, si bien la Francia de la entre guerra había vivido los derivados de la *Hora del Cartel*, para el momento de la llegada de Curiel a París (1949-50), el teatro francés no podía sustraerse a los movimientos de la globalidad europea.

El rigor, el "Cartel" (Jouvet, Dullin, Pitoef, Baty) No se explica sin un primer jinete: el *Vieux Colombier*, fundado por Jacques Copeau en 1913, especie de laboratorio que marcará en ambos casos Copeau/Cartel, el teatro francés en sus propuestas del siglo XX, con sus aciertos y errores, como toda iniciativa que busca un cauce original.

Copeau se orientaba a la literatura, tal vez como autor dramático, cuando preparaba su licenciatura en Letras y Filosofía en la Sorbonne, para devenir luego, no sólo en el precursor de un "nuevo teatro", sino en una de las voces más violentas contra la escena complaciente de la época, la imposición de los críticos, el teatro banal y la comercialización de los

espectáculos artísticos: ... "El hombre moderno no tiene aún su expresión trágica. Los profundos movimientos del pensamiento contemporáneo, los emergentes, aún inciertos y mucho más las preocupantes modificaciones de sensibilidad que ellos engendran, no han influenciado en absoluto la dramaturgia". Con tal espíritu demoledor, Copeau lanza su aventura en compañía de Charles Dullin y Louis Jouvet, entre otros, hacia una concepción ética del artista, no era hacer teatro, sino hacer un teatro diferente, aunque ecléctico en materia de tendencias, probado en su repertorio, así llega a montar "*El Intercambio*" de un autor lejos de sus propósitos como lo fue Paul Claudel.

Los encuentros con Appia y Craig, ensanchaban su horizonte para escribir en 1916, "... El problema de la invención y de la interpretación se asocian en mi espíritu... yo no voy a separar el uno del otro..."

Hombre insatisfecho con su entorno, sintió desde el comienzo la necesidad de una Escuela. En 1921, teniendo como Director de Estudios a Jules Romains, funda la *Escuela Profesional del Vieux Colombier*, cuyas metas eran la totalidad: "formar comediantes, dramaturgos y técnicos", en el marco del rigor, conocimiento e integridad del teatro.

No obstante su exigencia fue quedándose solo, hasta que en 1924, en forma voluntaria, cerró el *Vieux Colombier* y admitiendo su crisis personal, se marchó a la provincia dejando una etapa excepcional de creadores, quienes harán su trayecto por separado; la extraordinaria aventura del "Cartel" se difuminó en la tempestad con la amargura de Copeau, luego Dullin, el primero en marcharse, seguido por Jouvet, porque Baty no le debía nada al fundador.

En rigor, los animadores del Cartel no aspiraban alguna revolución, ni apostaban al "nuevo teatro"; sus búsquedas revelaron más bien la propuesta del teatro como artesanía, con toda la nobleza, riesgos y límites que entraña el término.

“El Profeta del Futuro” fue Artaud, para quien el teatro no se bastaba con un espectador que “comprendiera” lo que se mostraba, llevándole a un delta de la pasividad, sino a un teatro que vinculara, simultáneamente, a los actores y espectadores en un lugar único, mágico, ritual, ceremonial, impregnado de una “actualización patética y mítica”, donde los hombres “se encontraran confrontados con sus grandes pasiones y sus grandes preocupaciones”, en síntesis, un teatro articulado a la vida.

Toda obra de teatro escrita, tiene un “segundo nacimiento” cuando se lleva a la escena, allí se manifiestan todas las tendencias por donde transitan los creadores de espectáculos, allí concurren los factores que hacen posible el hecho teatral, destacándose entre otros: dramaturgos, directores, artistas plásticos, músicos, arquitectos, escenógrafos, técnicos y espectadores.

El tejido es complejo, tanto como la diversidad flanqueada por las contradicciones. En 1951, Jean Vilar asume la dirección del Teatro Nacional Popular francés, creando un binomio irrepetible: Chaillot-Avignon, bajo postulados innovadores, que perduran en la memoria universal del teatro por sus componentes, alcances, principios e influencias entre las cuales muchas aún están vigentes.

París, durante dos décadas (1950-1960) estuvo signada por figuras determinantes, entre quienes sobresalían, Jean Louis Barrault, Jean Vilar, y solitarios de excepción como Roger Blin y Antonin Artaud. La empresa artística iniciada por Vilar, materializada en Avignon-Chaillot, despegó en el Palacio de los Papas, en 1947; cuando en el Primer Festival, Vilar sentó las bases de una cosmovisión y una manera de realizarla en el campo teatral, que rápidamente fue epicentro, luego referencia imprescindible. Vilar sustentó su labor bajo el enfoque de globalidad reflejada en tres grandes vertientes: estética, organizacional y operativa.

Desde Avignon ya lanzaba sus declaraciones como fatigazos a la mediocridad, “nuestra escena se ofrecerá en su

desnudez formal: ninguna barajita, ninguna trapacería esteticizante, ningún decorado...”

Vilar rechazaba, desde sus comienzos la tramoya inútil, la escena a la italiana, el “decorado-cubo” y establecía la necesidad de instaurar “entre el público y la acción dramática, un contacto directo, eficaz y vivo”.

El Teatro Nacional Popular (TNP), francés, fue mucho más que eso. Se convirtió en el inmenso foro de miles de espectadores, de diferentes extractos sociales, quienes todos los días acudían a sus representaciones, para seguir la trama de las obras que ya resultaban instrumentos diabólicos, los actores eran sus conocidos, el teatro su familia.

El teatro integral, todas las disciplinas artísticas estaban allí, en esfuerzos mancomunados, sobre todo en León Gischia, un creador plástico estrechamente unido a las expresiones sucesivas del TNP, ya instalado como “servicio público”, en corredores de doble vía París-Avignon-París. Gischia recrea con Vilar un nuevo espacio, sin telones, limpio en sus explanadas, con sólo elementos escenográficos, un proscenium de dieciocho metros de largo, abierto hacia el público, un espacio inasible para que surgieran los actores, en un dispositivo que facilitaría el movimiento y las relaciones de los personajes, “las tensiones y los vínculos que son el corazón batiente del drama”.

Dentro de estas nuevas propuestas teatrales se incluye Nicolás Curiel, no sólo en su condición de estudiante de la escena francesa con sus maestros Barrault, Beauchamps y Vilar; sino como parte activa de las manifestaciones, incluyendo el análisis de las significaciones, que se derivaban de esa fuerza teatral popular liderizada por el TNP, el cual caracterizó esa época radiante de la historia teatral contemporánea.

A Nicolás le tocó presenciar el surgimiento y apogeo del Festival Mundial del Teatro de Naciones, donde se dieron cita

por primera vez las grandes compañías y expresiones artísticas de todos los continentes. Festival que permitió descubrir a Francia como escenario puente del mundo, como espacio generador de las inmensas posibilidades de transformación que ofrecen las artes escénicas, para la realización social del hombre en su lucha por una mejor calidad de vida.

Un poco antes de Nicolás dejar Europa, asistió en París a la temporada que hizo el *Berliner Ensemble*, dando a conocer las teorías y la práctica de su máximo creador Bertolt Brecht. Se abrían otros caminos hacia un teatro dialéctico que permanece en los pivotes del análisis, discusión, en beneficio de una estética cada vez más plural y diversificada.

Nicolás Curiel regresa a Venezuela para iniciar su gran aventura en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. El hombre que llegaba, venía pleno de optimismo, de conocimientos, de entusiasmo por cambiar los rumbos de nuestro teatro.

Existía para la década del cincuenta, un marco variado de referencias en el teatro venezolano, donde los matices ya tenían signos personalizados, que progresivamente llegarían a identificarse en agrupaciones concretas y tendencias definidas.

Alberto de Paz y Mateos, el primer guía de Nicolás, el gran innovador, el teatrero ejemplar, el artista de nobleza a toda prueba, marchaba en solitario, transmitiendo a quienes le conocían su amor por el teatro y la sabiduría del maestro.

Los alumnos de Gómez Obregón, distribuidos en Caracas y el interior del país, continuaban con voz propia: Gilberto Pinto, Eduardo Moreno, Humberto Orsini, Ildemaro Mujica. Juana Sujo, dictaba sus clases, y exhibía sus dotes histriónicas. Horacio Peterson hacía del Ateneo su casa, Román Chalbaud irrumpía entre "Muros Horizontales", César Rengifo arremetía desde "Máscaras", Romeo Costea venía para quedarse en "Compás".

Diferentes visiones, posturas en la misma trinchera de la pasión por el teatro. Cuando Nicolás se reincorpora al país, el Teatro Universitario estaba dirigido por Guillermo Korn aparecía como una novedosa propuesta conceptual y estética, por una parte se pretendía asumir el T.U. como una extensión de la Academia, sin orientarse a la formación de profesionales del teatro, y por la otra se hablaba de reformulación de la estética de la escena convencional, como una suerte de laboratorio teatral; sin embargo concibió un *Don Juan Tenorio*, dentro de la tradición de los autos sacramentales, dispuesto en una escenografía lineal, horizontalmente segmentada para focalizar los espacios donde transcurrían los "cuadros":

Primera Parte (acontecía entre la tarde y la medianoche de un mismo día)

1. Hostería del laurel
2. Casa de Doña Ana de Pantoja
3. Celda del Convento de los Calatravas
4. Jardín de la Quinta de Don Juan.

Segunda Parte: (Acontece cinco años después en una noche)

5. Cementerio. Panteón del Comendador
6. Sala de la Casa de Don Juan
7. Nuevamente el Cementerio

En síntesis, la misma situación del realismo ilusionista en una formulación tradicional, largamente superada para ese entonces (1955). El decorado sobre el escenario, así como la puesta en escena, resultaban nugatorios de cualquier propuesta "vanguardista" de las atribuidas a este director. Antagónicamente aparece la puesta del *Don Juan*, que realizara Curiel, con el T.U. en 1957. Nicolás venía suficientemente familiarizado con los procesos últimos del teatro mundial, lo cual le permitía, no sólo rebelarse contra el "acartonamiento", sino formular una propuesta espacial ciertamente renovadora, radicalmente opuesta a lo convencional e integradora de los factores que intervienen en el texto espectacular. Así lo hizo. Partiendo del

texto literario, conformó el libreto en siete jornadas, sin entreactos; las cuales se encadenaban en fundidos de iluminación, que le permitiera lograr un ritmo sostenido, cual partitura musical, de las distintas jornadas que fueron identificadas como:

- Jornada Primera: Libertinaje y Escándalo
- Jornada Segunda: Destreza
- Jornada Tercera: Profanación
- Jornada Cuarta: El Diablo de las Puertas del Cielo
- Jornada Quinta: La Sombra de Doña Inés
- Jornada Sexta: El Convidado de Piedra
- Jornada Séptima: Apoteosis del Amor

La segmentación en Jornadas, correspondía a una concepción en prosa de un texto originalmente formulado en verso, para conferirle al montaje un tiempo de mayor fluidez, luego una mejor relación con el espectador. Por otra parte, los jóvenes intérpretes afrontaban una técnica orgánica, flexible y novedosa, deslastrada de los mecanismos declamatorios propios de los viejos esquemas.

Nicolás transformó el Aula Magna en un dispositivo escénico, utilizando para ello, la superficie limpia del "plateau" original, sobre el cual colocó una estructura rectangular, sin adosarla a la pared posterior, los accesos eran a través de escaleras sencillas que, en su conjunto se presentaban en completa desnudez geométrica. Se creaban dos planos superpuestos, que servían a los efectos de los elementos escenográficos y a los actores, al mismo tiempo de favorecer la apertura hacia el público, ningún telón de boca, sólo un ciclorama y laterales negros los cuales resaltaban a los personajes y su vestuario, los elementos de escena, y sobre todo determinaban un espacio de donde surgían los actores en un juego de zonas iluminadas para la acción, que acentuaban su valor significativo.

La estética que introducía Nicolás, puntualizaba dos elementos fundamentales de la expresión: el color y la luz. La concepción y funcionalidad de estos dos elementos son vitales

a la hora del análisis, en la medida en que contribuyen a la significación dentro de la totalidad del discurso. Las influencias aparecen como circunstanciales, una vez que cada director, al proponerse un montaje, reflexiona sobre los componentes de la puesta, orientados hacia la búsqueda de un lenguaje original.

Efectivamente Nicolás traía las influencias de Vilar, Gischia, Aguart, Svoboda y Otto. Igualmente aparecían las pautas aprendidas de Alberto de Paz, aunque de este último se distanciara en el manejo de la luz y el color, sin embargo esas maneras se evidenciaban en la mutua pasión por el teatro, la estética y el espíritu de cambio al más alto nivel.

Nicolás afrontaría de inmediato otros retos que lo llevarían a transformar el Teatro Universitario en un equipo cultural multidisciplinario, el cual rompería las formas tradicionales y asumiría los compromisos al dirigirse a las grandes audiencias, dentro de un país convulsionado por violentos cambios sociales y políticos. Se avizoraba una empresa socio-artística cónsona con el lugar donde actuaban.

Así Curiel se transformó en docente, escenógrafo, músico, pintor, puestista, animador y promotor. El Teatro Universitario, conformado por un grupo de jóvenes estudiantes (con poca o ninguna formación teatral) se convirtió en un centro de agitación creativa, bajo la guía intensa de Curiel y su compañera Lucía Guitlitz, el conjunto era una maquinaria consustanciada con los procesos socio-políticos que vivía el país.

El *Don Juan Tenorio* de Curiel fue el percutor de un movimiento prolífico que trascendía las funciones elementales de un grupo teatral, tal como se presenta en el TERCER TIEMPO del presente ensayo, y podemos abreviar en las siguientes vertientes:

1. La propuesta y conformación de una estética
2. La publicación de un periódico, luego revista especializada
3. La realización de los Festivales del Teatro Universitario
4. La creación del Centro de Amigos del Teatro Universitario

5. La creación del Cine-Club Universitario
6. La creación de un taller de formación, como germen de una escuela diferente.
7. La presencia del T.U. en el exterior, como muestra calificada del teatro venezolano y brazo extendido a la cooperación e integración del arte y la cultura de los pueblos.

El enfoque globalizador de tal magnitud lo señala Erubí Cabrera, cuando afirma:

...El Teatro Universitario, en voz de su director... hace profesión de fe por un teatro para las mayorías... decide romper con las selecciones azarosas del repertorio, en busca de una cartelera que exprese nuevos criterios, accesibles a todo espectador... y en un gesto total, el T.U. esgrime sincretismo de las artes para exhibirse: vanguardia, premonición, experimentación, cabeza de un grupo de vida, dirigentes de un mundo mayor...

A partir del *Don Juan* Nicolás se sumerge en una búsqueda incesante que pudiera renovar la dialéctica de forma-contenido y la de actor-espacio-público. Es así como los cuatro montajes sucesivos (*Los Miserables*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *El Día de Antero Albán* y *Los Fusiles de la Madre Carrar*) le permitieron desplazar sus reflexiones entre el espacio despojado de subterfugios, sencillo en sus planos estructurales, y en el caso de Brecht, el manejo de ciertos elementos realistas.

Nicolás diseñaba, en general, sus propios dispositivos y elementos escenográficos, sus colaboradores de entonces: Jacobo Borges, Perán Erminy y Luis Guevara Moreno, trabajaban en el mismo sentido del director, dentro del espíritu que entrañaba dos afirmaciones complementarias, la de Labisse (escenógrafo de Barrault) *... La decoración no debe ser escogida por estilo*

propio, sino por su aptitud de servir al texto. El problema del decorado de teatro no es ni un problema de decoración, ni un asunto de documentación, es un problema de cultura..., y la de Gischia (mucho más que el escenógrafo de Vilar)

... El papel esencial del pintor en el teatro, como delante de su caballete, es de combinar formas y colores en virtud del desarrollo de una lógica interna, de una dialéctica que vale por sí misma, y no solamente por su relación con la obra presentada. Se trata, en suma, de conjugar valor plástico y valor dramático en una síntesis armoniosa y hablando propiamente, inédita...

En el desarrollo de su estética, Nicolás no dejó de ser fiel a una labor indagatoria, donde cada montaje signaba un nuevo aporte a la creación advertida; cada producción adicionaba una reflexión en los factores del espectáculo sin descuidar el conjunto. Ello se evidenciaba en el tránsito de *Leyenda de Amor* a *Noche de Reyes*, allí reformulaba el manejo del color y de la luz, como valor indisociable del actor, movimiento, ritmo y espacio.

Principios similares fueron los aplicados en su montaje de *Juan Francisco de León*, al imbricarse el discurso de una dramaturgia emergente de resonancia épica-histórica, con un escenario múltiple, que favorecía el juego actoral, así como resaltaba los valores textuales, indisolubles, del verbo y de la acción. Nicolás estuvo atento al enriquecimiento cognoscitivo permanente de quienes integraron sus distintos equipos de trabajo, no sólo transmitiendo su entusiasmo e información; sino facilitando los mecanismos que permitirían alcanzar metas individuales de superación profesional, de allí los viajes a Festivales Internacionales, los encuentros con maestros extranjeros, cuyos talleres contribuyeron al proceso retroalimentario que requiere toda labor artística de

aliento universal, superando la visión restringida del parroquialismo reaccionario.

Nicolás estaba dentro de la historia, era parte de ella; se imponían las limitaciones y existían las fronteras, las alcabalas... Nicolás defendía la imaginación... Ello explica por qué se movía de Albert Maltz a Eugenio Labiche y con la misma vehemencia exponía su admiración por Brecht, a riesgo de afrontar las contradicciones de quien explora nuevos horizontes para fertilizar una tierra habitada por sus alumnos y espectadores ansiosos, junto a quienes, él intentaba la conquista de un teatro de "servicio público", que diferenciara el universo ideal, del mundo que había que cambiar. Así llegan dos montajes emblemáticos de la madurez creativa de Nicolás: *Yo Bertolt Brecht* y *Los 7 Pecados Capitales*, y con ellos las producciones de la generación de relevo, representada por Alberto Sánchez (*Yo, William Shakespeare, Homenaje a Lorca, El Matrimonio de los Pequeños Burgueses y Otelo*) y Eduardo Gil (*Canto al Ídolo Lusitano*).

Ya había una reflexión, donde se observaban las influencias de Artaud y Grotowsky; igualmente un lenguaje cada vez más audaz. Curiel asumía que la contestación no era conclusiva, ni en forma ni en contenido. En *Yo Bertolt Brecht* utilizó un dispositivo que construía y descomponía la acción dramática en nuevo espacio; allí donde el diseño escénico actuaba dentro de lo que afirmara Svoboda: ... *La puesta en escena plástica del drama*. La narración se hacía imagen, los elementos corpóreos devenían una poética que señalaba rumbos al futuro teatral venezolano. *Los 7 Pecados Capitales* y el manejo de lo efímero, exhibía una propuesta revolucionaria que constataba las posibilidades del creador, la continuidad en el teatro y la presencia del Maestro...

Entrevista

Nicolás Curiel: Un creador de la escena y un creyente en el arte como arma política.

Entrevista al director del T.U de la Universidad Central de Venezuela (1957-1958)

Carlota Martínez

Docente - Investigador UNEARTE
carlotainvest@yahoo.com

Corría en Venezuela el año de 1957, casi al final de una década signada, una vez más, por una dictadura. La efervescencia política y social que se había venido suscitando, será la antesala de los acontecimientos que el 23 de enero del año siguiente darían al traste con el régimen opresor de Marcos Pérez Jiménez y el comienzo de un período de importantes transformaciones, durante el cual se gestó la democracia en nuestro país. Para ese año en el mes de abril, luego de una fructífera estadía en Europa, arriba nuevamente a tierras venezolanas Nicolás Curiel y se inicia el período de mayor esplendor del teatro universitario de la Universidad Central de Venezuela, mejor conocido como el T.U. La labor que de manera sostenida a lo largo de once años, realizó Nicolás Curiel al frente de dicha agrupación, lo convierte en una referencia obligada a nivel nacional e internacional, a la hora de reflexionar sobre la situación de los teatros universitarios. Son muchas las revistas, libros, tesis de grado, encuentros y conversaciones donde esta experiencia ha sido tema de discusión. Sin embargo, no resulta suficiente. Es necesario volver una y otra vez sobre nuestros pasos, en un intento por revisar lo que una experiencia invaluable como lo fue la del T.U. tiene para enseñarnos. Es el eterno retorno de una historia con ribetes de mito, a la luz de las actuales transformaciones históricas, y con vistas al enriquecimiento de nuestro teatro.

De cómo nace el movimiento originario del arte en la universidad venezolana...

CM. *Nicolás a tu llegada como director en el año 1957 ya existía una labor en el teatro universitario de las UCV*

que se remonta a los primeros meses del año de 1945. La organización de Bienestar Estudiantil de la UCV identificada con las siglas OBE, en su sección de cultura universitaria, dirigida para aquel entonces por los bachilleres Luis Pastori y Rafael Gallegos Ortiz decide la creación de un grupo teatral universitario y nombran como director a Luis Peraza...

NC. Pepe- pito era su seudónimo periodístico. Luis Peraza era un hombre de gran valía, periodista, poeta, humorista, dramaturgo y pare usted de contar. Este primer teatro universitario estaba ubicado en un pequeño espacio que a manera de tablado servía no solo a los grupos artísticos de la UCV, sino también a otros grupos teatrales que hacían vida en variados lugares de la ciudad de Caracas. La primera obra de teatro que estrenan fue nada más y nada menos que *La vida es sueño* del gran dramaturgo español del Siglo de Oro Pedro Calderón de la Barca. Se hizo la escenificación de un solo acto lo cual hizo que la crítica señalara esto como una debilidad pues dio motivo para que el público, no muy ducho en estas lides, no comprendiera una pieza de por sí complicada.

CM. *¿El segundo director será Jesús Gómez Obregón?*

No propiamente. Antes hubo varios estudiantes incluso que se encargaron de esta primera agrupación. Entre ellos Román Chalbaud y no podemos pasar por alto al referirnos a estos antecedentes la figura de Raúl Domínguez estudiante de derecho, poeta, ensayista y dramaturgo, quien fue el gran animador del teatro universitario naciente. A Obregón, quien había llegado a Venezuela como parte de un grupo de títeres y había cursado estudios de teatro en México con Sekisano –un famoso maestro japonés que había formado parte en calidad de estudiante nada menos que del Teatro Arte de Moscú– lo traen para que con sus conocimientos sirviera de



apoyo al teatro universitario. De tal manera que Obregón, con esta formación que traía, fundamentará su trabajo de director en el conocimiento del método de Stanislavski. Gómez Obregón junto a otro gran maestro Alberto de Paz y Mateos son importantes puntos de referencia en la modernización de nuestro teatro. En el Teatro Universitario Obregón como primer trabajo monta ese año 48 una obra de Kenneth Crotty, *Fuga a la luz de la luna*. Solo estuvo frente a esta agrupación durante cinco años durante los cuales prepara otras obras. Algunas de ellas no alcanzaron a montarse con el ascenso de la dictadura perezjimenista.

CM. *¿Cuáles crees tú fueron los factores que incidieron para tu nombramiento como director del teatro universitario?*

NC. A mi llegada de Europa estaba en el T.U. uno de los grandes profesores de la escuela de periodismo Guillermo Korn. El boletín universitario estaba hecho por él. Un intelectual inteligentísimo, radical argentino con estampa de vikingo. Su compañera Georgina Uriarte era una uruguaya que recitaba y bailaba con gran estilo. Ellos fueron los que hicieron el teatro en plena dictadura. Pero las condiciones de Venezuela habían comenzado a cambiar y se necesitaba un espíritu joven que se pudiera convertir en una especie de punta de lanza del nuevo movimiento democrático que decididamente iba desplazando los viejos esquemas de la Universidad en todos los órdenes. Y se consideró que el candidato más apropiado era yo. Israel Peña el célebre musicólogo venezolano, que era en ese momento el director de Cultura me mandó a llamar. Y de esta manera, se inició aquella aventura del teatro universitario como parte del resurgir de la sociedad venezolana.



Señalización de la Plaza de la Sorbona, en París. Las calles y plazas comenzaron a ser señalizadas con una placa a partir de 1728 y a tener números desde 1779.

Del activismo político universitario a la Sorbona.

CM. *Nicolás, ¿tú habías tenido una actividad política aparte de tu formación cultural y teatral específicamente? ¿Cómo fue tu experiencia en tierras europeas? ¿Qué traías en ese equipaje para el teatro venezolano?*

NC. Yo creo que todo fue preparado por el destino. Debido a mi actividad política de izquierda durante la dictadura perezjimenista el régimen me pone en la mira. Yo era para aquel entonces un joven de 20 años, enormemente antiimperialista, en realidad lo éramos todos, y durante mi primer año en la escuela de derecho de la UCV, que para aquel entonces

estaba ubicada en Capitolio, hoy Palacio de las Academias, los compañeros me montaban en una mesa frente a las puertas, en plena calle, desde donde yo hablaba contra el régimen y de “Los tres cochinitos” –así los llamaban a Llovera Páez, Carlos Delgado Chalbaud y a Pérez Jiménez– lo que me valió, lógicamente, esa especie de exilio que duró siete años en París. Yo me fui a estudiar Derecho a La Sorbona sin embargo, allá me voy vinculando día a día con el teatro hasta que se va convirtiendo para mí en una pasión. Mis antecedentes políticos en Venezuela con el Partido Comunista me vinculan directamente en Francia, con importantes cuadros del partido comunista francés y del partido comunista italiano. Allí estábamos al día en todo lo que a cultura se refiera. Los revolucionarios debíamos pelear para poder imponer aquello en lo que creíamos. De regreso a Venezuela vengo marcadamente influenciado por el *Teatro Nacional Popular* francés guiado por Jean Vilar, quien junto a Jean Louis Barrault eran dos de los grandes alumnos de Jacques Copeau, el gran creador del teatro moderno francés. Ambos de la mano de Copeau y Dullín conducen a ese teatro hacia los derroteros que definirán la escena de la primera mitad del siglo XX, al menos en Occidente. Nosotros en el T.U. nos abocamos a desentrañar con garras y uñas el porqué de este teatro y fuimos detrás de toda la aventura Vilar paso a paso. En Francia las grandes masas como si fueran al fútbol iban a los teatros a ver espectáculos de gran contenido estético. El público del Teatro Popular Francés seguía a Eliot, así como lo hacía con Víctor Hugo, Racine, Corneille o Aristófanes.

CM. Pero en Venezuela a tu llegada ya en el Ateneo de Caracas se montaban obras de autores modernos, ¿no?

NC. Claro que sí, el Ateneo estaba para aquel entonces bajo la batuta del maestro Horacio Peterson quien ponía las obras que estaban viéndose en los grandes escenarios a nivel internacional. Sin embargo, nosotros éramos la ‘izquierda tremenda’ y el Ateneo era la ‘high’ formada por intelectuales de izquierda. Aquello era un verdadero club de la inteligencia de

hombres y mujeres brillantes. Nosotros en aquel contexto nos convertimos en la generación de relevo. Siendo así, nunca tuve enfrentamientos ideológicos o personales con Horacio. Las diferencias radicaban en el tipo de teatro que hacíamos. En el T.U. nos dimos a la tarea de hacer un teatro militante que se tendió a radicalizar en la medida que la democracia burguesa se iba afianzando en el país. En ese momento nosotros, en el T. U., teníamos una gran influencia de los acontecimientos que venían desarrollándose con la Revolución Cubana, así como sucedió con el resto de gran parte de la intelectualidad latinoamericana.

Las primeras armas:

El teatro Experimental del Fermín Toro.

CM. Nicolás, pero antes de irte a Francia, además de tus inicios en la actividad política, tengo entendido que tuviste una significativa formación teatral durante tus años de liceísta.

NC. Tuve la suerte de pertenecer a un famoso liceo protagonista de muchas de las páginas que ha escrito la historia de la educación venezolana, el *Fermín Toro*. Allí aprendí una de las experiencias más importantes de mi vida que era saber cómo era una comunidad y cómo los miembros de esa comunidad se relacionaban entre sí. El profesor no era una persona de la cual tú tuvieras que esconder lo que sabías, no. Aquello era mas bien una hermandad entre profesores y alumnos no solo de orden sentimental, de gente humana, sino de tipo intelectual. Existía un periódico mural y mis artículos eran sobre grandes hombres de aquella época como Luis Villalba quien era un gran maestro, una maravilla de tribuno de la cultura y de la educación, y él no era un político militante sino un educador. Aquel artículo se llamaba “Un hombre” y yo no lo firmaba para que no dijeran que estaba adulando, al final todos sabían que era del sinvergüenza de Nicolás.



Fachada auditorio del Liceo Fermín Toro, Caracas

CM. *Estamos hablando de la segunda mitad de la década del cuarenta.*

NC. Sí, tras la Guerra Civil Española llega a Venezuela Alberto de Paz y Mateos que fue definitorio para mí. Él era un almirante del espíritu, un español de 1. 90 de estatura, unos bigotes que parecían un cepillo y unos ojos enormes y largos con grandes pestañas. Llega a Venezuela desde Santo Domingo donde había sido admitido por la universidad. Ya en Venezuela cae en el Fermín Toro donde teníamos un formidable orfeón. Aquel hombre comienza a hacer con nosotros, muchachos de bachillerato, a Cervantes: *El Retablo de las maravillas*, *La historia del sacristán*. La historia del teatro en el *Fermín Toro* comienza por los clásicos, montamos a Eugene O'Neill. Para Alberto de Paz el factor estético era fundamental más allá del contenido social de la obra. Y allí doy mis pininos como director de escena con los alumnos de la Escuela Nocturna y monto *Secuencia Llanera*, ensayo basado en leyendas y acciones de algunos personajes históricos venezolanos. Luego vino el montaje de

una pieza escrita por mí llamada *Remigio*, de temática petrolera, inspirada en algunas narraciones de ese gran escritor venezolano Ramón Díaz Sánchez. Posteriormente monté una obra de Dickens, *El extraño caballero*.

CM. *Te designan pues en el año de 1957 director del Teatro Universitario. Nuestro país tenía minadas las bases de la vida pública y civil. No había libertad de expresión ni partidos políticos. ¿Cómo reciben los jóvenes de aquella época los cambios que habían comenzado a precipitarse en la Universidad Central y más específicamente en el T.U.?*

NC. A partir de mi nombramiento como director del T.U. se produjo un movimiento de jóvenes universitarios, se podría decir que prácticamente invadieron el T.U. Se inscribieron y se comenzaron a compenetrar con el grupo dispuestos a luchar por sus ideas en lo estético y en lo ideológico. Pero esto no quedó allí. Pues en corto tiempo esta gran aventura teatral desbordará los muros de la universidad, pues comienza a venir gente de afuera ansiosa de ver un teatro que se hará verdaderamente nacional y primer abanderado en cuanto a creatividad y a proposiciones estéticas de un teatro moderno y experimental en el país. Cuando llego al T.U. los jóvenes universitarios no estaban al tanto de quién era por ejemplo Jean Vilar ni tampoco estaban a la altura del conocimiento del teatro francés o Europeo en general. Yo los gano, los estimo y los lleno de expectativas. Los muchachos respondían con una gran mística y talento inmenso. Ellos me siguieron, me dieron confianza. Se van incorporando poco a poco; luego se dan allí todas esas luminarias del T.U. que se constituirán en líderes de nuestro Teatro Nacional.

De cómo el *Don Juan Tenorio* alienta el más grande mitin contra la dictadura.

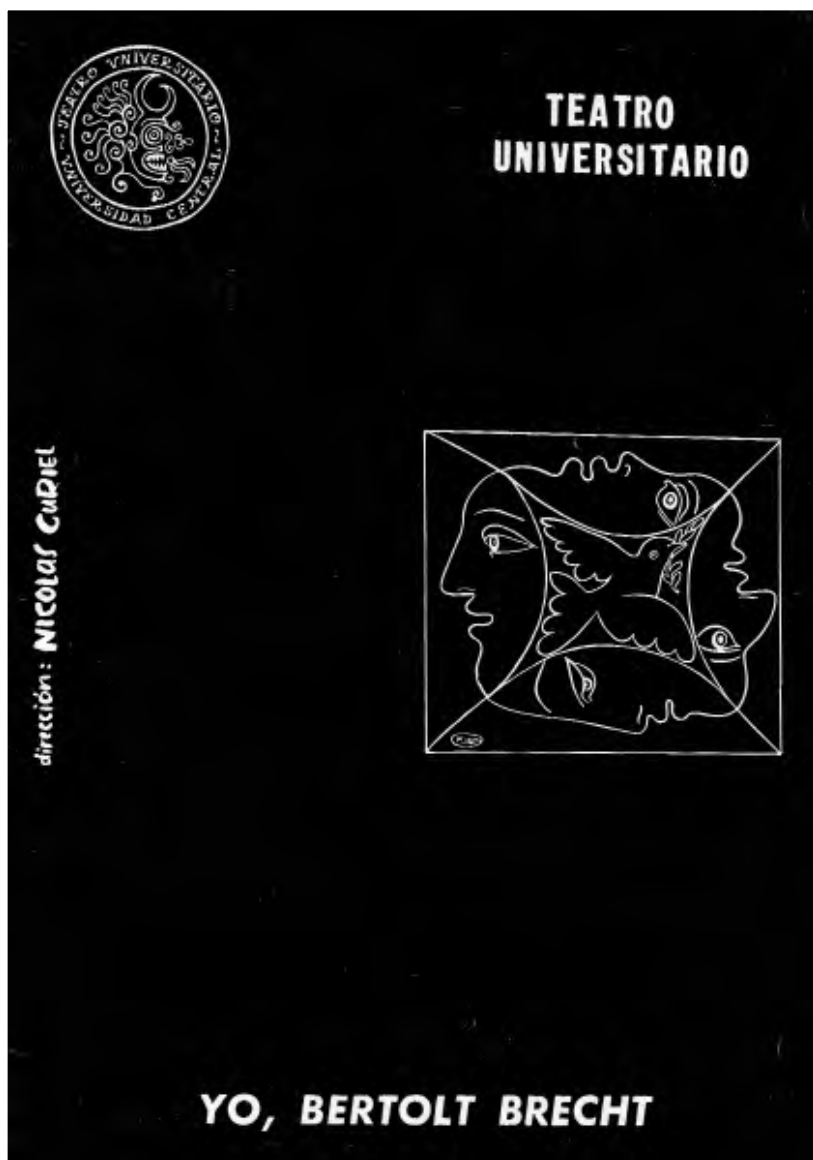
CM. Nicolás, en el Teatro Universitario desde tu incorporación hasta tu salida en el año de 1968 pasan once años ¿Cuál es tu primera obra de teatro? Pues estamos hablando del año 1957 cuando aún en Venezuela se prolonga la dictadura perezjimenista.

NC. Es un 9 de abril de 1957 cuando llevo a escena como director profesional mi primera obra de teatro. El coronel Damiani –que representaba al régimen dentro de la universidad– como ya le habían advertido lo activista que era yo, no me dejaba montar obras de teatro. El siempre tenía una excusa para no dejarme inaugurar las obras, cuando le menciono que está listo el *Don Juan* que es una obra de capa y espada, sin nada que pueda interpretarse políticamente, me dice que está malo el aire acondicionado. Lo cual era mentira, por supuesto. El día de la presentación del *Don Juan*, que fue todo un acontecimiento, habían sacado en un avión a Pedro Estrada, el Jefe de la Seguridad Nacional del régimen, por Colombia quien se detiene a Miami y desde allí sigue a Washington. Él era la señal. A partir de ese momento, salen propagandas de La Junta Patriótica firmadas por José Vicente Rangel y Guillermo García Ponce, donde se decía que estaba boqueando la dictadura. Los muchachos de la Federación se encargaron de tirar los volantes entre las 2600 plazas, que yo convertía en 3000, del Aula Magna. El pueblo caraqueño se vuelca hacia esos espacios para realizar la manifestación más grande en contra de la dictadura en una obra de capa y espada: El *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Fue un mitin tremendo, llegaron hasta 5000 personas. Las puertas temblaban con la multitud que las empujaba. La policía política adentro decidió que no se abrirían las puertas hasta que no se recogieran todos los volantes. Cuando al fin abrieron las puertas

yo me llevé una mano a la cabeza al ver que en las Nubes Acústicas de Calder se encontraban guindados muchachos de los barrios. El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla ya lo había montado en el T.U. Guillermo Korh...

CM. ¿En qué se diferenciaba tu montaje del de Guillermo Korh?

NC. Nuestro *Don Juan* era otra cosa. Influenciado como estaba yo por mi experiencia en el Teatro Popular Francés, por Jean Vilar, me planteé una estética renovada para este montaje, sin aparatajes escenográficos. Lo dijimos en aquel momento en algunos de nuestros programas, artículos dispersos en revistas y periódicos, que en el teatro ya había pasado la época de los palacios y las casas de cartón, los bosques y árboles de tela, las estatuas doradas saliendo de los muros y los ángeles suspendidos descendiendo sobre la escena. La época de los decorados reemplazando y aplastando al actor. El teatro es transcripción de la vida, como decía Shakespeare “espejo de la naturaleza”. Pero ese reflejo fiel se logra a través de medios específicos. No fabricando una realidad falsa sino haciéndola ‘más real’. El decorado debía sugerir. No debe ser más que la expresión plástica de los elementos que ayudan al actor a sugerir una forma de la realidad. El teatro chino fue en ese sentido nuestro inspirador. Sea *La niña de los cabellos blancos* que vimos en 1951, *La Ópera de Pekín* o el *Teatro Artístico de Liaoning* que presenciamos en 1955. Esas imágenes del actor dueño de la escena eran las que nos acompañaban. De igual manera los conceptos de Gordon Craig. Yo quise acabar con todo lo barroco, era un alumno de Gordon Craig. Mi cementerio era sólo una tarimita de 12 centímetros donde Don Juan colocaba un pie y la cámara negra cubría la enorme extensión del Aula Magna, eso era una plaza pública. Un escenario que no es un teatro me permitió a mí lo que yo quería. Y la instalación maravillosa de luz y sonido de ese espacio escénico me permitió la libertad de hacer juegos maravillosos para un teatro influenciado por Vilar -Carlos Villanueva sin saberlo le regalaba el Aula Magna al joven realizador que se iniciaba- No



Programa de mano del espectáculo: *YO, BERTOLT BRECHT*, 1963.
Dirección Nicolás Curiel.

quería reproducir un bosque. Eran las luces cruzadas las que lo sugerían. Ese era el teatro que yo quería hacer. Era la entrada del arte moderno de un Jesús Soto, de un Luis Guevara Moreno que fue el creador de mis afiches, del negro Jacobo Borges.

CM. *¿También montas Los miserables, de Víctor Hugo?*

NC. Eso fue para el año de 1958 a propósito del Primer Festival de Teatro Universitario. Comienza a manejarse para aquel entonces el concepto de la 'Cultura progresista'. *Los miserables* era una gran enseñanza de democracia abierta, romántica y bella. Muy pesado sí, pero no importaba, eran *Los miserables* de Víctor Hugo.

CM. *Pero Los miserables es una novela ¿Cómo hicieron ustedes en ese caso?*

NC. Yo puse al Departamento de Francés de la Universidad Central a traducirme al español, no la novela sino el texto que crearon los franceses. ¡Qué buen comienzo para un teatro! ¿No? Se necesitaba de un tumulto de cosas por enseñar.

CM. *¿Y qué vino después?*

NC. *Noche de Reyes* de William Shakespeare, ¿quién me la iba a discutir? Y luego vino el primer Brecht de la América Latina, que viaja por el mundo entero con *Los fusiles de la madre Carrar* que, como bien es sabido, es una obra en un acto que habla de la guerra Civil Española. Montar a Brecht era un verdadero reto. Y la gran interrogante de orden creativa que había que resolver era ¿Cómo hacías para poder impregnar a aquella sociedad de la 'Kultur' política de Brecht? El se llevó por delante todos los conocimientos del siglo XX y cambió el canon. Cambió todos los dispositivos escénicos y de vestuarios y los cambió a la alemana. El no era un realista socialista a pesar de que comulgaba con el materialismo dialéctico. Era como Picasso en la plástica que reinventó toda la pintura moderna. Qué difícil pues, era para un país como el nuestro en aquel momento impregnarlo de aquel hombre de alta cultura. Es entonces cuando me decido por *Los fusiles de la madre Carrar*.

El espectáculo más aplaudido del T.U dentro y fuera de Venezuela.

CM. *El crítico teatral e investigador Leonardo Azparren Jiménez al referirse al trabajo realizado por ti con el T. U. dice que trataste de realizar los postulados más clásicos de este dramaturgo alemán de una manera muy personal. Y te reconoce el mérito de haber sido el que introdujo a Brecht en Venezuela de manera efectiva y conciente. ¿A qué se refiere cuando dice “de una manera muy personal”?*

NC. Me propongo introducir a Brecht en una Venezuela ‘nuevecita’. Aquel inmenso basamento ideológico y político de su obra me parecía un fardo demasiado pesado. Sus piezas por su complicada operatividad técnica no eran propicias para nuestro país. Los latinoamericanos de por sí son más intuitivos, reaccionan por sus sentimientos, por el impacto de las imágenes anímicas. Brecht era una inmensa proposición dialéctica y mental. Así que con nuestro primer montaje brechtiano *Los fusiles de la madre Carrar* en un solo acto, un Brecht aristotélico, hicimos un Brecht para la transición. A partir de 1960 en que nuestras propuestas se radicalizan políticamente, los nombres de los dramaturgos Maltz y Brecht llenan los afiches del T.U. con la intención de poner en primera plana en escena a la clase obrera y la lucha contra las posiciones social-demócratas que combatíamos. Para aquel momento nos dejamos influenciar enormemente por la aventura cubana, por lo que había ocurrido allí. Era un socialismo “extra-terreno” para aquella circunstancia de América Latina con países sometidos al imperialismo yankee que nos despojaba del petróleo, el hierro y muchas cosas más. Esa era nuestra inspiración y Brecht en ese contexto encajaba maravillosamente bien. De esta manera para el año 1963 montamos un espectáculo llamado *Yo, Bertolt Brecht* que se estrenó en la Sala de Conciertos de la UCV. La pieza constaba de poemas, *lieder*, con textos del dramaturgo y música de Hans Eisler y

Paul Dessau interpretado por mi mujer Lucía Guittlitz. Incluía una selección de canciones de la *Ópera de tres centavos* con música de Kurt Weill y una representación de un sketch de *La cruz de tiza* perteneciente a la obra *Terrores y miserias del Tercer Reich*, acompañado todo con diapositivas donde se mostraban documentos y caricaturas de Grosz y canciones del propio Brecht. *Yo, Bertolt Brecht* fue una suerte de biografía teatral inventada por mí sobre el hombre más importante del teatro, comunista, socialista, etc. El único que había logrado entrar en el arte por el camino de la política.

CM. *¿Cómo recibe todo esto la crítica?*

NC. La crítica exalta las virtudes del espectáculo que posteriormente gira por varias localidades del interior del país como parte del repertorio y también fuera de Venezuela en París, Varsovia, Wrocław, Cracovia, Moscú, Pekín y Shanghai. Ese fue un montaje que dio mucho de que hablar en foros, conferencias, seminarios y charlas donde se discutía y estudiaba la propuesta escénica. Sin embargo, esto no se queda allí, la obra se monta de nuevo en 1966. En 1967 se representa la obra *El matrimonio de los pequeños burgueses*, del propio Brecht, bajo la dirección de Alberto Sánchez, joven y talentoso integrante del T. U. En 1967 dirijo del mismo autor *Los 7 pecados capitales* y en el 68 otro montaje, *Secuencias Brecht*.

CM. *¿Nicolás qué lugar ocupaba la dramaturgia venezolana en el teatro universitario? ¿Aparte de los clásicos se montaba teatro venezolano?*

NC. Por supuesto que sí. Justamente para el año de 1959 en el marco del Primer Festival Universitario junto a *Los miserables* de Víctor Hugo, una obra de Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* y nuestro caballo de batalla *Los fusiles de la madre Carrar*, montamos una obra venezolana del reconocido escritor Arturo Uslar Pietri, se llamaba *El día de Antero Albán*. Jacobo Borges es quien diseña los elementos escenográficos. Fue un evento de gran importancia. Es inaugurado por el presidente de la Junta de Gobierno el contralmirante Wolfgang Larrazábal

junto a las nuevas autoridades universitarias, el Dr. Francisco de Venanzi, presidente de la comisión universitaria y el Dr. Rafael Gallegos Ortiz, el nuevo Director de Cultura de la UCV.

Nace un nuevo dramaturgo y...

CM. *¿1959 fue un año de grandes logros para el T.U.?*

NC. En ese año la actividad del T. U. va a ser gigantesca; estrenos y reestrenos, giras al interior de la República, un mayor acercamiento a las masas populares y un número nada despreciable de viajes fuera de Venezuela, participación en festivales y mucha formación para todos los integrantes de la agrupación. El 14 de marzo de ese año se estrena en el Aula Magna la obra del escritor y el poeta turco Nazim Hikmet *Leyenda de amor*. También llevamos a escena la obra *Noche de Reyes* de William Shakespeare en versión de León Felipe, con una gran receptividad del público y la crítica. En julio de ese mismo año estrenamos otra obra venezolana, *Juan Francisco de León* de un joven estudiante de derecho, José Ignacio Cabrujas, sí señor, José Ignacio Cabrujas, tal vez el intelectual y creador más importante de las postrimerías del siglo pasado en nuestro país. Esta misma obra tiene una participación en el Festival Nacional de Teatro, realizado ese mismo año en el mes de julio, en donde fue celebrada una vez más como el aporte más importante al teatro nacional para ese tiempo.

CM. *¿Hablas de un acercamiento a las masas populares, como es este acercamiento?*

NC. Ya a estas alturas el T.U., ha comenzado a trascender los muros de la universidad y se proyecta en otras localidades. En ocasión de celebrarse el tercer congreso de trabajadores escenificamos en esa oportunidad y a plaza llena en la Ciudad Vacacional de Los Caracas *Los fusiles de la madre Carrar*. Y una vez más la obra de José Ignacio es representada a propósito de la celebración del Día del Estudiante en la propia Aula Magna.

Realizamos giras a Puerto Cabello, Maracay, Santa Teresa del Tuy. Ya para el año siguiente por una sugerencia del director japonés Seki Sano, como ya dijimos residenciado en México para aquel entonces, montamos *Pozo Negro* de Albert Maltz por primera vez en la Plaza Rivas de la Victoria, donde tuvimos una gran receptividad del numeroso público popular que llenaba aquella plaza. Esa obra, estrenada en 1935 en los EEUU, es un logro rotundo para las exigencias de un teatro que tiene como raigambre las contradicciones de una sociedad en crisis. El autor nació en Brooklyn en 1908 y sufre los rigores del mercantilismo por lo que es expulsado a México. *Pozo Negro* representó un cambio absoluto en la línea de actuación y en el estilo del T.U.

CM. *1960 es el año en que se inicia en Venezuela la llamada década violenta. ¿De qué manera incidió ese contexto en el cambio de rumbo del T.U.?*

NC. 1960 es el año del cambio en nuestra visión estética, se inicia una nueva fase con una propuesta ideológica diferente que nos permitiera asentar las premisas de un teatro popular en comunión con las grandes masas. La obra de Maltz significa para nosotros una ruptura. 1960 es el año del cambio en nuestra línea de trabajo. El T.U. inicia una nueva etapa tanto en la propuesta ideológica, como en el grupo humano que lo componía, y en especial yo, su director, elaboro nuevos planteamientos. Vamos dejando el montaje de los grandes clásicos, como te dije antes y abandonamos también el Aula Magna para trasladarnos desde ese momento a la Sala de Conciertos. Nuestra actitud es más pro revolucionaria, militante, ideológicamente comprometida. Pasamos a un teatro digamos que más intimista. Eso nos permitía dilucidar más los mensajes. La preparación técnica de los actores se hizo más rigurosa, más exigente. Ya no importaba tanto el gran mural donde se lucía la individualidad, sino que se estaba sopesando lo que se decía y para eso se necesitaba un actor que supiera decir con un aparato fonador preparado, más efectivo. Sin embargo, no todo era rigor o exigencia política también montamos ese año *El Sombrero de paja de Italia*

del francés Eugene Labiche y con esta comedia reivindicamos nuestro derecho a reír.

CM. *Para ese mismo año 1960 tengo entendido realizan ustedes algunas giras ¿Qué valor tuvo para el T.U. esta actividad?*

NC. Durante ese año realizamos nuestra segunda gira internacional. El año anterior habíamos realizado nuestro primer viaje a Europa donde, con recursos propios sin tener que recurrir al presupuesto universitario, pudimos asistir al Festival de Teatro del TNP de Avignon en Francia, al Festival de la Juventud en Viena y al Festival de Stratford-on-Avon en Inglaterra donde los mejores intérpretes Shakesperianos solo montan un repertorio compuesto exclusivamente por obras del gran dramaturgo inglés. En esa misma gira visitamos la Unión Soviética. Durante la gira del año 60 asistimos al Festival Internacional de Teatro Universitario de Nancy en Francia y Varsovia. Actuamos en Moscú en el Instituto Lunacharsky. En Pekín, en el Teatro Capital, en Shangai en el Municipal. Luego pasamos a Belgrado, Zagreb y para finalizar fuimos a Roma, Londres y Nueva York.

La parábola creativa fue la más alta en el T.U en su etapa final.

CM. *Nicolás quisiera extenderme en todo lo que fueron las actividades formativas del grupo y en su contacto con la enseñanza de Jerzy Grotowsky, otro gran maestro, sin embargo, dado los límites que nos impone el espacio de esta entrevista quisiera que habláramos de cuáles eran las condiciones de la agrupación once años después de tus inicios como director. ¿Qué estaban haciendo ustedes en el año 1968?*

NC. Once años después habíamos empezado a cosechar. Comienzo a cerrar el ciclo de mis labores en el T.U con la que

considero mi creación más importante y madura *Los 7 Pecados Capitales de Los Pequeños Burgueses* de Brecht-Weill. Por otra parte, varias de las figuras que definirán el perfil del teatro venezolano en el área de la dirección, la actuación, del diseño y la gerencia desde la década del setenta hasta nuestros días habían comenzado a perfilarse en el marco de la agrupación. Herman Léjter, José Ignacio Cabrujas, Eduardo Gil, Alberto Sánchez, Eduardo Mancera, María Cristina Lozada, Elizabeth Albahaca, Asdrúbal Meléndez, Antonio Llerandi, Eduardo Serrano, Álvaro de Rossón, Yolanda Quintero, solo para mencionar quizás los más conocidos que comenzaban a definir sus predios. Las propuestas de trabajo experimentales han ido dando paso al surgimiento de nuevos directores dentro de la agrupación. Para ese año por ejemplo se comienzan a hacer los ensayos del cuarto montaje de Alberto Sánchez, un joven director talentosísimo, que se propone llevar a escena una versión libre de *Otelo* de William Shakespeare, basada en la concepción expuesta por Jean Kot en su texto *Shakespeare nuestro contemporáneo*, en las directrices del propio Stanislavski, y en 15 ensayos sobre Shakespeare a la luz del Marxismo, procedentes de Europa. Por su parte, Eduardo Gil actor y productor nuestro, se inicia también como director con una obra de Peter Weiss de nombre *El canto del Ídolo Lusitano* donde se denunciaban las actividades del imperialismo portugués en sus provincias africanas. Gil rompe el espacio teatral convencional dentro de una propuesta que busca al público para trasladarlo por varios sectores de los jardines universitarios. Utilizaba flores, tierra, hojas, telas y animales que apoyaban el trabajo realizado por unos actores sin maquillaje y vestidos con muy pocos elementos. Con la nueva gira internacional que realizamos ese año llevamos trabajos dirigidos por mí, pero también por Alberto Sánchez y el propio Gil. Sin embargo, no faltaron las confrontaciones entre varios de los integrantes del grupo que comenzaban a atrincherarse en distintas posiciones en cuanto a las tendencias escénicas y la manera como ellos pensaban que se debía trabajar. Esto produjo varias deserciones incluso dentro de la gira a Europa, lo cual redujo el repertorio.

CM. *Para ese año se ha radicalizado en el país la situación política verdad ¿Cómo los afecta a ustedes?*

NC. Cuando Betancourt se hace del poder bota a todo lo que le huele a izquierda de la Asamblea Legislativa. A la universidad comienza a golpearla muy fuerte pues ella era la cabeza de la izquierda en el país y a mí me sacan. Nos van sacando a todos. Rómulo consigue quitarnos la universidad y así el Teatro Universitario empieza a perder referencia.

CM. *¿Podemos hablar de una decadencia del T.U.?*

NC. El teatro universitario decayó no porque yo saliera, sino porque comenzaron a cambiar por completo las circunstancias que nos rodeaban. En el tiempo nuestro los teatros universitarios norteamericanos, el célebre Teatro Experimental de Chile, México, Perú y nosotros mismos éramos los que marcábamos el camino en América Latina. El primer *Galileo Galilei* de Brecht lo montan las universidades norteamericanas. Pasado el tiempo, la misma profesión es la que le quita las banderas a los teatros universitarios y se comienza a hacer un teatro más experimental digamos, diferente pues. Nosotros los universitarios de por sí podíamos ser más libres en nuestras propuestas creativas porque no dependíamos de la taquilla. Por lo tanto, comienza a hacerse un teatro distinto al de nosotros porque los que lo hacían tenían que sobrevivir de alguna manera. Había una taquilla para recoger dinero y pagarle aunque fuera malamente al teatro. Se van perdiendo también algunos festivales. Ya los teatros universitarios no eran los que marcaban la pauta en relación a lo que se podía hacer en la profesión, pues cayó en manos de un montón de gente y nunca creció. Se resquebrajó la unidad, vino la dispersión.

CM. *También crecieron el cine, la televisión y las complicaciones propias de una urbe como Caracas que se expandía aceleradamente y de manera bastante anárquica lo cual comienza a incidir en el comportamiento del público también.*

NC. Definitivamente. Y Rómulo había golpeado fuerte y se

resquebrajó la aventura. Es que evidentemente el teatro y la política son cosas que tienen que ver.

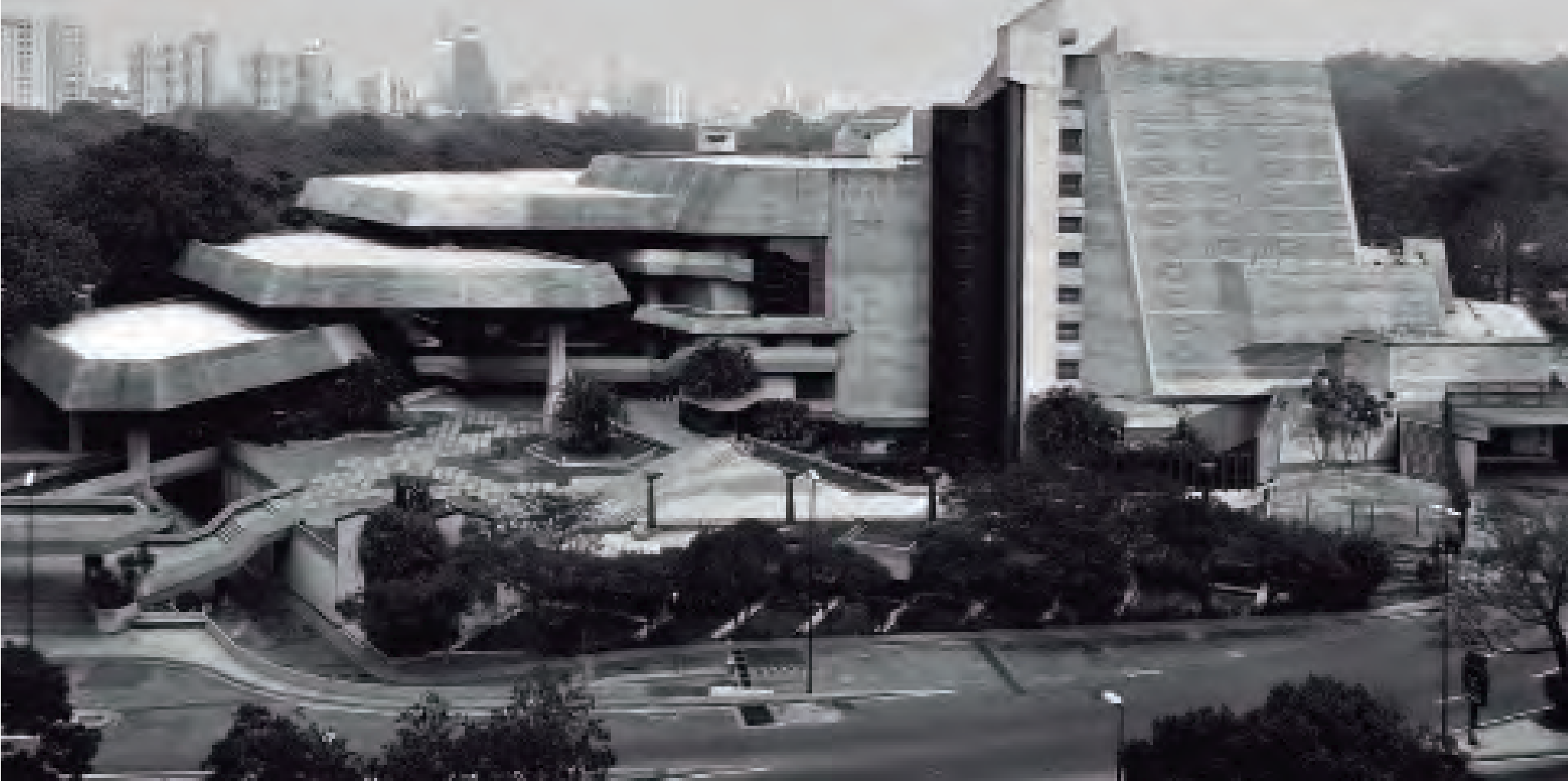
Los T.U y el teatro del siglo XXI.

CM. *¿Piensas tú que los teatros universitarios pueden volver a tener la importancia que tuvieron en otros tiempos?*

NC. Para la década del 90 en Nanterre Francia cada primavera se realizaba su Festival de Teatro Universitario que pasó a convertirse en un evento internacional alrededor de 1995 con participación de teatros universitarios de Giessen en Alemania y de Nottingham en Inglaterra. La importancia de este festival se midió por alrededor de cuatrocientos proyectos de espectáculos presentados, un centenar de piezas seleccionadas y un programa amplísimo de debates, encuentros, foros, lecturas dramatizadas en torno al cual se reunieron actores, directores, profesionales y estudiantes. Eventos como ese ponían en evidencia las características del teatro universitario, al menos en Europa para esos momentos. Sin embargo, tengo noticias de que actualmente las actividades de estos teatros se hace difusa en el terreno ideológico, acentuando hallazgos técnicos posibles y elementos más bien estetizantes en sus propuestas, llegando incluso a ofrecerse como escenarios para un turismo intelectual. Por lo que respecta a nuestro país siento que hay esfuerzos aislados que no terminan de proyectarse con toda la fuerza que se aspira. No terminan de constituirse en puntos de referencia verdaderamente importantes.

CM. *Nicolás ¿Cómo vislumbras el futuro del teatro universitario? Y no me estoy refiriendo solo al T.U. al teatro de la UCV, sino al teatro universitario en general.*

NC. Creo que hay que volver a hacer definiciones sobre lo que realmente nos interesa en el campo de la cultura en este momento tan importante de transformaciones en todos los órdenes de la vida del país. El campo más difícil en cualquier



Teatro Teresa Carreño. Caracas-Venezuela.

revolución es el campo cultural. Y la gran pregunta es ¿cómo hacer un teatro de ahora? ¿Qué podemos hacer para darle ese sabor maravilloso que se desprende del contexto emocional del arte, darle ese sabor auténtico de lo que está sucediendo en política y en el campo social? El Ministro de la cultura es el que debe seguir al líder. Y no basta con que sean militantes, deben saber manejar lo más delicado que tiene una sociedad que es la cultura. Y eso no se resuelve solo con el intelecto o el materialismo dialéctico. Si ya teníamos con Marx la objetividad luego nos llega con Antonio Gramsci la subjetividad. El es el que desarrolla este concepto dentro del Marxismo. Gramsci crea el partido comunista italiano y plantea por primera vez el problema de la subjetividad en la revolución que es lo que se relaciona directamente con la naturaleza del artista y el arte.

CM. Nicolás, estimo que los teatros universitarios por las condiciones de libre creación con las que abordan sus trabajos, por el contacto que tienen con el conocimiento de técnicas y corrientes nuevas deberían convertirse en puntos de referencia para un teatro alternativo a otras propuestas más vinculadas a lo comercial. ¿Crees tú que

ha habido, una renovación en las propuestas estéticas de los teatros universitarios en la actualidad?

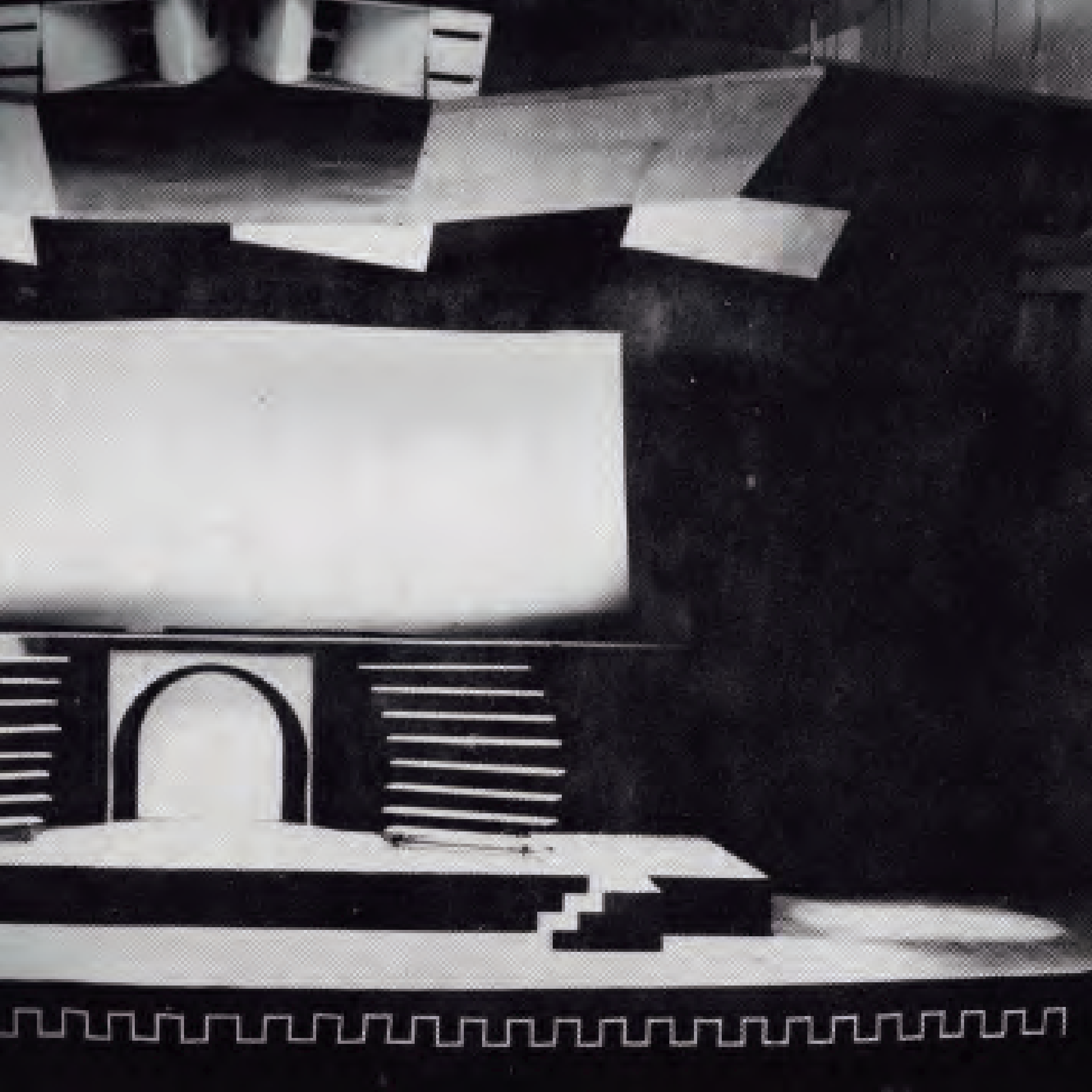
NC. Pienso que una buena cantidad de espectáculos provenientes del teatro universitario en la actualidad parten de una forma no dramática, sino más bien narrativa o poética, de ficción o de carácter biográfico. Parten de estructuras previas, ajenas de una u otra manera al verdadero teatro. Ha habido una tendencia hoy a que las puestas en escena giren en torno a obras no teatrales. Pareciera más bien que no hay límites, todo vale. Se hacen adaptaciones, deconstrucciones y reorganización de historias o temas. Se desaparecen o incluyen personajes. El sonido juega un papel protagónico, también las imágenes exteriores. Los textos originales se convierten en 'material' de trabajo. Hay una tendencia al collage, a las formas heterogéneas. Todo ello se basa en las propuestas vanguardistas del arte del siglo XX que abrieron los horizontes de todos los campos de la creación e investigación de la modernidad. Son los años veinte de donde parten todos estos nuevos paradigmas estéticos e ideológicos. El teatro de esta manera renueva las estructuras tradicionales. Se hace más abierto. Sin embargo pienso que lo importante es adaptar el teatro al mundo en que vivimos. Que sea un teatro con

un discurso sobre lo real inmediato, signo de los tiempos. A diferencia de décadas anteriores ya la creación colectiva no marca la pauta. Hay una vuelta al autor. Se recurre a monólogos violentos y crudos. Tal y como señalaba Bernard Dort el gran maestro francés de la crítica de teatro quien se refería a una cierta “fatiga de los textos” en nombre de una “misa del cuerpo”, esto no significa que los jóvenes actualmente estén en lo mismo, pues ellos han dado la espalda a la literatura dramática pero para crear en otra misa: la del texto no teatral. La idea que se proponen es asumir la escritura total del espectáculo con la utilización también de nuevas tecnologías.

CM. Pero siento que ahorita hay una eclosión de nuevos dramaturgos. Hay mucha gente escribiendo. Nos encontramos en una época de apertura, imprevisible, signada por la incertidumbre donde lo cultural es fundamental. De allí la experimentación con nuevas formas.

NC. Pienso que la exclusión del texto dramático no es sino una etapa. Pero, lo que es más importante, es que hay muchos que están preocupados por el rescate de la tradición. En este sentido, comparto con Jean Pierre Vincent que si uno no se ocupa de establecer una relación crítica con la herencia, digamos de forma revolucionaria, nos abandonaríamos a las fuerzas más oscuras de la sociedad. El mundo no es estático, tenemos el deber de tomar partido por un tipo de historicidad u otro. Creo que hay muy pocos espectáculos realmente políticos. Es necesario que el teatro universitario profundice sus tendencias, amplíe sus experiencias, se proyecte y busque los caminos de un verdadero compromiso con lo que hace. Sea cualquiera el camino que tomes en la creación lo importante es la toma de posición en lo que propones, capaz de convocar al espectador de hoy en torno a un acontecimiento asombroso.





Brecht y el teatro que vendrá

...no hay límites para la búsqueda...Debemos encontrar nuevos procedimientos escénicos adaptados a los nuevos modos de vida y forma de pensar de los espectadores. Se trata de provocar al público, forzándolo a ver las nuevas realidades, pero evitando hacerlo caer en la insensibilidad y la indiferencia; agredirlo, pero manteniéndolo abierto, disponible, guardando el contacto. Hallar el punto de equilibrio entre la provocación y la comunicación...Creemos que Brecht, poeta impaciente, ha querido escribir las primeras obras del año dos mil, no podía ser que su tiempo lo siguiera, sino a duras penas y lentamente. Los hombres de hoy, sospechan apenas su importancia y es a las generaciones futuras que está reservado comprender toda la riqueza de sus obra.

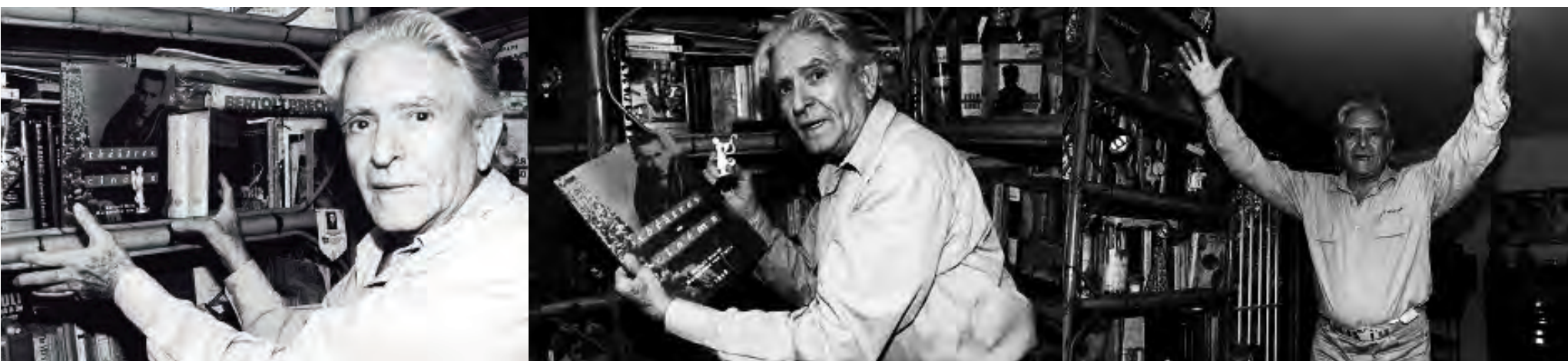
Tomado del periódico El Nacional, *Brecht Once Años Después* por Nicolás Curiel. Caracas, agosto 1967.



Nicolás Curiel lee los textos de B. B. en el montaje de *YO*, BERTOL BRECHT, 1963.

Mini biografía de Nicolás Curiel

Nació en Caracas, en la Parroquia San Juan, un 26 de abril de 1928. Parte de su infancia la pasa con sus abuelos en el estado Falcón. Su mayor influencia la recibe de su abuelo Nicolás Curiel Cutiño, gran profesor de los falconianos a quién Eleazar López Contreras convoca a participar en el Senado de Caracas. Sin embargo, dice que su abuela que no era letrada y fue para él la gran jefa pues era mucho más capaz y despierta aun cuando no manejaba el intelecto, si no habría sido inmensa. Estudia en el liceo Fermín Toro de Caracas donde recibe su primera formación teatral de grandes maestros como Alberto de Paz y Mateos. Allí también dirige sus primeros montajes teatrales. En el año de 1947 inicia sus estudios de Derecho en la UCV, donde se incorpora al grupo de teatro universitario dirigido por Rivas Lázaro. Dos años después, marcha a Francia donde ingresa a la Academia *Education par Le Jeu Dramatique* dirigida por Jean Louis y Madeleine Barrault. Es dirigente del PC en Francia. Estudia guiado por Jean Vilar en el Teatro Nacional Popular (TNP) de Francia. En 1957 es designado director del T.U. Su primer montaje profesional fue *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Durante 37 años dirigió numerosos montajes. En 1992 recibe el Premio Nacional de Teatro. Ha sido docente desde su fundación hasta la actualidad de la Escuela de Arte de la UCV.



Nicolas Curiel, Biblioteca personal.

LOS SIETE PECADOS C

DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES

BERTOLT BRECHT

KURT WEILL

DIRECCION

NICOLAS CURIEL



CAPITALES



THANK
YOU

VERY
MUCH

GOOD
EVENING

THE
STATE
DEPARTMENT
WASHINGTON
D.C.

Galería de fotos
UNEARTE



Obra: *Los Hijos del Viento*, 2012
Dirección: Miguel Issa
Archivo UNEARTE



Obra: *La comedia de las equivocaciones* de William Shakespeare, 2011
Dirección: Diana Peñalver
Archivo UNEARTE



Obra: *Profundo* de José Ignacio Cabrujas, 2010.
Dirección: Francisco Salazar
Archivo UNEARTE



Obra: *Venezuela güele a oro* de Andrés Eloy Blanco Y Miguel Otero Silva, 2010.
Dirección: Juan José Martín
Archivo UNEARTE



Obra: *La isla de los esclavos* de Pierre Marivaux, 2011
Dirección: Juan José Martín
Archivo UNEARTE

UNEARTE por dentro



UNEARTE, CECA Plaza Morelos



Compañía Universitaria de las Artes

2011 en Plaza Morelos

Continúa el año 2011 con una oferta que consolida la captación de las nuevas audiencias y los beneficios a nuestra ciudadanía en materia de arte y cultura. La programación en el CECA de Plaza Morelos ha permitido fortalecer en el tiempo un espacio catalizador y de confrontación de las artes, ya iniciado en el año anterior. Las Compañías Nacionales de Teatro, Danza y Música han sido factor de permanente enriquecimiento en el aporte artístico en el que está comprometida nuestra casa de estudios. Las muestras generadas por las cátedras de música, danza, teatro, plástica y audiovisual han buscado fortalecer los espacios de diálogo con las comunidades cercanas a la universidad; de igual manera es cada vez más notoria la participación de los profesores en numerosos proyectos institucionales. Continuamos, eso sí, en permanente revisión y crecimiento en lo concerniente a la capacitación, siempre con la mirada puesta en la mejora de nuestra vocación de servicio ante la sociedad venezolana.

Compañía Universitaria de las Artes

La Compañía Universitaria de las Artes apuesta a la creación como plataforma de profesionalización de los egresados de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Se trata de un espacio, adscrito al Rectorado, especialmente concebido para el desarrollo integral de los egresados, dentro de una visión interdisciplinaria de la creación. Los postulados orientadores se afinan en la especialización creativa y la articulación

entre manifestaciones estéticas. A la danza le ha correspondido la primera iniciativa, a ella se unirán el teatro, la música, las artes plásticas y las artes audiovisuales.

Durante el 2011 en la Sala "Anna Julia Rojas" se presentaron varios montajes catalogados como Escenas y Duetos:

- Soneto de un sueño de Luz Urdaneta
- Á-Topos de Claudia Capriles
- Reflejos de Rafael González.

Onírico y atípico

Dos visiones femeninas sobre el cuerpo expresivo, muy distintas entre sí en cuanto a bases conceptuales, lenguajes formales y propuestas escénicas, comparten, sin embargo, un ámbito en común: su profundo sentido humanista. Luz Urdaneta, sólida creadora poseedora de un código proyectado y reconocible y Claudia Capriles, permanente indagadora por caminos no sistematizados ni establecidos, coincidieron con sus más recientes obras en la temporada inaugural de la Compañía Universitaria de las Artes de UNEARTE.

Soneto de un sueño, de Urdaneta, representa el más notable resultado de la etapa creativa que vive actualmente la coreógrafa, iniciada hace aproximadamente una década, en la cual la introspección emocional y gestual orientan su discurso estético. Durante este tiempo, la mujer, con sus fortalezas y sus fragilidades, ha sido el ámbito de exploración sereno y discreto. Esta nueva obra va mucho más allá y apunta a una



a-topos, 2011, de Claudia Capriles



Reflejos, 2011, de Rafael González

intensa reinterpretación de la emotividad humana. El gran formato escénico, la presunción sobre la existencia de una o simultáneas historias y la contrastante pasividad y visceralidad corporales, inducen el espíritu y determinan sus formas.

Un espacio abigarrado y olvidado en el tiempo, contiene a uno seres que se debaten entre el recuerdo, la nostalgia y la rebeldía. Tapizado de música muerta, el lugar, entre real y fantasmal, acoge quietudes y estrépitos, complicidades y celos, equilibrio y violencia, cordura y locura. La concepción espacial de *Soneto de un sueño* es extrema en sus intereses visuales y se convierte en el parámetro contenedor de los impulsos desbocados y reprimidos de sus intérpretes. De búsqueda minimalista, tanto por su estética como por su tiempo, la obra de Luz Urdaneta logra generar imágenes, producir atmósferas y exaltar sentimientos sobrecogedores.

Por su parte, *a-topos*, de Claudia Capriles, tiene uno de sus principales atractivos en su propia dificultad de clasificación. La obra deja muy en claro su urgencia de tránsito por caminos inciertos, especialmente en lo que se refiere a su concepto e investigación sobre lo corporal. No se observa una unidad dramática, más bien se trata de acciones independientes que, juntas, se presentan como una dramaturgia no convencional. No se evidencia interés por un desarrollo exhaustivo de cada una de las ideas, solo pretende un sugerente esbozo que debe ser reelaborado desde la personal sensibilidad de quien observa.

Mucho de ceremonia y de ritual, ancestral y contemporáneo, lleva consigo el estudio escénico de Capriles, racionalmente estructurado y resuelto dentro de una dimensión estética

superior. El impoluto espacio escénico concebido a la medida de su espíritu sobrio y desprovisto, se fusiona a plenitud con unos cuerpos dúctiles y un dispositivo lumínico y audiovisual de muy altas valoraciones formales.

Soneto de un sueño y *a-topos*, son también la resultante de procesos de integración artística "movimiento, teatralidad, musicalización y diseño" siempre deseable aunque pocas veces alcanzado con tanta plenitud.

Carlos Paolillo

Montajes de Egreso 2011

1.- La isla de los esclavos

Pierre Marivaux

Entre el 07 y el 17 abril 2011 el público asistente a las actividades de egreso de los alumnos de la UNEARTE pudo disfrutar de la presentación de la obra *La isla de los esclavos*, fechada en 1725. Esta es un ejemplo del teatro social y filosófico del francés Pierre Marivaux. Tal y como ha señalado la crítica es una "pastoral revolucionaria"; sin embargo, la obra en realidad es más una fábula ingenua sobre la ética personal que una comedia subversiva, pues no se propone en ella un nuevo orden político, sino una crítica a la moral, una sátira sobre las relaciones entre clases sociales. El intercambio de roles entre señores y esclavos



La isla de los esclavos, 2011, de Pierre Marivaux



La comedia de las equivocaciones de William Shakespeare, 2011

por las leyes de la isla hace sentir a los amos en carne propia las injusticias y los abusos contra sus criados y viceversa... Pero el arrepentimiento y la rectificación resolverán el conflicto: la virtud y el sentido común se impondrá a la iniquidad, a la prepotencia y a los malos tratos. Esa nueva ética individual, fundada en un "no inflijas a los otros lo que no deseas padecer", debería anteceder, forzando al extremo la visión de Marivaux, cualquier tentativa de transformación social, política.

El montaje recibió el Premio Municipal de Teatro que se concede a las propuestas que provienen de las universitarias de nuestro país. Al respecto, su director, Juan José Martín, señaló que el proceso de creación fue en extremo gozoso: "destextualizaron al máximo la historia, de la que apenas conservaron la estructura básica de sus episodios. Atentos a un elemental canovaccio, desplegado en las paredes del aula de ensayos, los actores crearon una dramaturgia física y sonora inspirada, en parte, en la idea de un teatro 'visivo', en el que los intérpretes rehuyeron la construcción psicológica y se convirtieron en hermosos objetos estéticos, más conscientes de su propiedad visual, cinética y musical".

Los alumnos Oscar Alvarado, Vanessa Morr, Carlos Moreno, Karla Martínez, Noelia Rojas y Milfred Miralles, apuntados por el ricamente imaginativo trabajo de Oriana Nigro y el esfuerzo organizativo de Henry Zambrano, y nutridos por los saberes de las profesoras Diana Peñalver, Julia Carolina Ojeda y Héctor Becerra crearon un espectáculo primitivo y auténtico, juguetón y cáustico, risueño y amargo, sobre uno de esos valores perdidos y que anhelamos recuperar en una sociedad deseable: el respeto.

2.- La comedia de las equivocaciones

William Shakespeare

Bajo la dirección de la profesora Diana Peñalver un grupo de treinta alumnos, próximos a graduarse en el año 2012, seleccionaron como montaje de egreso la obra: La comedia de las equivocaciones de William Shakespeare. Esta obra está considerada la más breve entre todas las del autor inglés. Como bien lo dice su título es un juego de equívocos donde a través del concepto que se maneja en la puesta en escena se pone de manifiesto el respeto a la tradición, a la vez que se propuso transitar los caminos de la modernidad a través de un arriesgado planteamiento escénico que brindó a los jóvenes actores la oportunidad de mostrar los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera en áreas como la actuación, el diseño, la gerencia y la producción. La comedia de las equivocaciones fue galardonada con el Premio Municipal de Teatro a la mejor escenografía.

Semana de la Cultura Griega

Entre el 21 y el 26 de marzo del 2011 en los espacios de la UNEARTE se llevó a cabo las actividades de la Semana Griega. Durante seis días consecutivos el público asistente pudo disfrutar de variadas actividades. Entre ellas foros, conferencias, recitales de poesía, lecturas dramatizadas, cine y exposiciones fotográficas.

Costa Palamides, coordinador general del evento, dirigió, con la participación de actores integrantes del grupo Rajatabla,



Sala de conferencias Aquiles Nazoa, CECA Plaza Morelos, UNEARTE



Orfeodramaremix, 2011, de Leyson Ponce

la lectura dramatizada de la obra finalista de la II muestra de dramaturgia nacional llevada a cabo por la propia agrupación, María Eugenia de la profesora Marisabel Contreras.

El numeroso público asistente colmó la sala de conferencias Aquiles Nazoa para disfrutar de un interesante foro sobre mitología. “De Atenas para Caracas: arquetipos y dramaturgia” fue la ponencia presentada por la Dra. Magaly Villalobos. Emma Elinor Cesín, rectora de nuestra casa de estudios, expuso sobre la psicología junguiana y la dramaturgia, al igual que la profesora Marisabel Contreras.

Por su parte, la sala de cine Margot Benacerraf dejó ver, como parte de las actividades de la semana, una variada muestra de la cinematografía Griega y un video titulado *Orfeodramaremix* con la presencia del director del grupo Dramo, Leyson Ponce.

El recital de poesía presentado la noche del 24 fue una interesante exposición de lo más representativo del género, con la participación de un nutrido grupo de actores y profesores de la institución. Y como broche de oro se pudo disfrutar de una exposición fotográfica y de libros alusivos al tema del evento.

Jornadas de la Cátedra Permanente Jerzy Grotowski

El miércoles 9 de noviembre la UNEARTE inauguró la Cátedra Permanente Jerzy Grotowski con la jornada: Actualidad y Permanencia. A través de esta iniciativa nuestra casa

de estudios se propone revisar y dar a conocer el legado del maestro y creador del llamado Teatro Pobre. A Grotowski, para quien el teatro constituye un acto ritual donde actores y público estrechan lazos a partir de la comunicación escénica, se le considera como uno de los grandes renovadores de la escena a nivel internacional. Dentro de su concepción del teatro el actor se convierte en eje fundamental por encima de la luz, la música, el vestuario, los decorados y aún del propio texto.

De manera gratuita las jornadas ofrecieron a los participantes: un taller exploratorio de entrenamiento para el actor, mesas de diálogo, conversatorios con expertos en la materia y docentes de la propia universidad, un ciclo de cine y una exposición fotográfica.

En ocasión de la inauguración del evento estuvo presente la Rectora de la UNEARTE, Emma Elinor Cesín, quien dio la bienvenida al embajador de Polonia, Jareck Hinz, quien se mostró muy complacido con una iniciativa que estrecha vínculos en el área artística y cultural entre los dos países.

Carlota Martínez

Cátedras libres

Las Cátedras Libres son espacios creados por el Vicerrectorado del Poder Popular de UNEARTE para difundir áreas de las artes, de la cultura y del saber que no encuentran lugar específico en los diseños curriculares de las carreras



Orfeodramaremix, 2011, de Leyson Ponce



Jerzy Grotowski (1933 - 1999)

que ofrece esta universidad, así como para lograr una mejor proyección artística, educativa, cultural y de relación con la comunidad y la sociedad en general.

Las Cátedras Libres complementan, diversifican y/o profundizan temas o actividades contempladas o no en la cátedra tradicional. Esta amplitud también permite abrir una puerta a todas aquellas personas, profesionales o no, que posean inquietudes por contribuir con los objetivos de UNEARTE, de tal manera que encuentren aquí un escenario y un medio para presentar y dar a conocer sus investigaciones.

Del 22 de octubre al 23 de noviembre de 2010 se llevó a cabo la Cátedra Libre Aquiles Nazoa, sobre la vida y la obra de este creador de poesía y obras de teatro sobre “las cosas más sencillas” del pueblo venezolano. La coordinación estuvo a cargo de Humberto Orsini y en la apertura estuvieron presentes la Rectora de UNEARTE, Emma Elinor Cesín, el Vicerrector del Poder Popular, Miguel Issa, el Presidente de Monte Ávila, Carlos Noguera y el hijo del poeta, Claudio Nazoa. Participaron como ponentes Ildemaro Torres, reconocido médico y filósofo, el compositor Juan Carlos Núñez, así como diversos familiares y amigos del inolvidable poeta.

Del 14 de abril al 26 de mayo de 2011 se llevó a cabo la Cátedra Libre Jorge Godoy, figura del acontecer cultural de México y Venezuela, fundador de la Galería de Arte Viva México, que marcó huella como sala de exhibición, punto de reunión y espacio abierto al debate ideológico y al ejercicio creador en los años 70. La coordinación estuvo a cargo de Citlali y Naghieli Godoy, hijas del artista. Como ponentes

participaron importantes figuras del medio artístico y académico, como Aura Rivas, Miguel Issa, Orlando Rodríguez, Carlota Martínez, Myrna Pereyra, Gladys Prince, Huascar Vega, entre otros.

Ambas cátedras fueron gratuitas y abiertas al público en general, sin requerimiento de nivel académico, profesional o estudiantil.

Talleres Sabatinos

Durante los sábados, las puertas de la UNEARTE se abren para la comunidad en general. En sus sedes de Caño Amarillo y Plaza Morelos, cada trimestre, a partir de 2010, se ofrecen más de 50 talleres en las áreas de artes plásticas, danza, música y teatro. Las clases están a cargo de profesores y egresados de esta universidad.

Entre otros, en el área de artes plásticas se imparten talleres de Pintura, Dibujo experimental, Iniciación a la orfebrería, Artes gráficas, Escultura, Caligrafía China y Dibujo Zen, Cerámica; en el área de danza, talleres de Tango, Salsa en Línea, Ballet, Danza contemporánea, Danza africana, Danza tradicional, Danza Yoruba; en el área de música, talleres de Percusión afro-venezolana, Percusión latina, Lenguaje musical, Canto tradicional, Cuatro, Técnica vocal, Armonía moderna; en el área de teatro, talleres de Herramientas coreográficas para la actuación, voz y dicción, Elaboración de máscaras teatrales, Iniciación al diseño y Realización del vestuario escénico, Efectos especiales en el maquillaje escénico, Iniciación actoral, Improvisación actoral.



Aulas de descanso y taller UNEARTE

En los talleres pueden participar adultos desde los 15 años de edad, sin importar su preparación previa. Sus precios son solidarios, con tarifas especiales para trabajadores y estudiantes de UNEARTE, así como para miembros de agrupaciones artísticas. La acogida del público ha sido muy favorable, y en algunos casos se han tenido que abrir más sesiones para satisfacer la demanda.

Conferencias UNEARTE

Las Conferencias UNEARTE constituyen un espacio de reflexión semanal para trabajadores, profesores y estudiantes de la universidad, así como para el público general, que puede no sólo participar como espectador en los múltiples espectáculos que aquí se ofrecen, sino también charlar con los creadores. De esta manera, estas conferencias contribuyen en la formación de un público cada vez más capaz de apreciar y disfrutar del arte. En esta etapa, los conferencistas pertenecen al área de teatro.

El 05 de abril tuvo lugar la conferencia de Nicolás Curiel, uno de los pilares del teatro venezolano del siglo XX, alumno de Alberto de Paz y Mateos y ex Director del Teatro Universitario de la UCV. El 03 de mayo se realizó la conferencia de Juan Calzadilla, poeta, pensador y destacado intelectual, integrante de movimientos artísticos de vanguardia. El 17 de mayo, el conferencista fue Gilberto Pinto, pionero del teatro venezolano, actor, director, dramaturgo, docente, crítico, ensayista, con larga trayectoria en la televisión. El 24 de mayo pudimos conversar con Juan Gabriel Núñez, dramaturgo de abundante y conocida producción en Venezuela y el exterior, ex Director del IUDET y

profesor de UNEARTE. El 07 de junio tuvo lugar la conferencia de Eduardo Gil, fundador del Taller Experimental de Teatro, ex Director de la Escuela de Letras de la UCV, ex Director del IUDET y actual Director de la Compañía Nacional de Teatro. El 14 de junio, la charla fue con Asdrúbal Meléndez, creador polifacético, actor de cine y teatro, poeta, pintor, escultor, escenógrafo, cuyo más reciente trabajo ha sido como Director de Arte de la nueva película de Román Chalbaud *Días de poder*.

Marisabel Contreras

UNEARTE

celebra Día Internacional de la Danza

UNEARTE abrió sus puertas al público en el marco del Día Internacional de la Danza, de manera gratuita, para permitir a todos los amantes de este arte contemporáneo a deleitarse con sus funciones. El evento se llevó a cabo en la sala "Ana Julia Rojas". Las muestras de los trabajos en proceso estuvieron a cargo de los profesores: Rafael González, Inés Rojas, Félix Oropeza y Rafael Nieves, pertenecientes a la cátedra "Talleres de montaje" con estudiantes del tercero al quinto año.

Asimismo, formaron parte del evento las demostraciones de los cursantes de la materia "Composición coreográfica". Finalmente, el evento concluyó con la demostración de la pieza "Equinoccio" en compañía de su creador, Rafael Nieves, en representación de la Compañía Caracas Rojas.

La Revista THEATRON es un órgano de divulgación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Su objetivo es servir de portavoz de las reflexiones que se producen en el ámbito universitario en torno a temas de interés y protagonistas del quehacer teatral en nuestro país. Por la diversa procedencia profesional e institucional de los autores, así como la pluralidad de visiones que es capaz de conjugar en sus páginas, es un espacio amplio de construcción y afirmación de valores de nuestra cultura. Fue fundada en junio de 1993 como órgano divulgativo del Instituto Universitario de Teatro (IUDET) y galardonada con el Premio Nacional del Libro en el año 2008. Los números 22 y 23 de THEATRON han sido dedicados al tema de los teatros universitarios. En el mundo ha habido casi siempre una estrecha relación entre la educación y el teatro, de tal manera que las universidades, por su carácter y su naturaleza, se han convertido en espacios naturales para que progresen movimientos teatrales de gran repercusión. Buena parte de la programación teatral que se puede apreciar en diversos lugares del mundo responde a propuestas que emergen de los centros de educación universitaria. En vista de que los grupos teatrales vinculados a la vida académica, son capaces de brindar a los participantes los conocimientos teórico-metodológicos y las herramientas necesarias para formular trabajos teatrales de alto nivel. Incluso buen número de estas experiencias han dado sus mejores frutos en difíciles circunstancias históricas, a través de proyectos teatrales de definido compromiso estético-ideológico y dentro de un marco de pluralidad y libertad que se aviene a la naturaleza universal de las ideas en los contextos universitarios. Desde allí han nacido dramaturgos, directores, actores, y diseñadores de amplia proyección nacional e internacional que han contribuido a dibujar perfiles del teatro en sus lugares de origen, brindándole a éste identidades particulares. El tema de los teatros universitarios actualmente en Venezuela ha sido un estímulo para que un amplio espectro de colaboradores reflexionaran de manera plural sobre la situación en la que se encuentran los teatros universitarios y sobre todo desde el deseo de construir y fortalecer nuestro medio teatral y nuestra cultura a partir de los centros de estudio de educación universitaria a través de las políticas editoriales que se proponen a través de la revista THEATRON de la UNEARTE

www.unearte.edu.ve

