



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

**TESTIMONIOS SOBRE LA CRISIS Y TRANSFORMACIÓN DE LAS
CREACIONES TEATRALES DURANTE LA PRIMERA DÉCADA
DEL SIGLO XXI EN LA CIUDAD DE CARACAS**

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes

Tutor:
Mg. José Gabriel Núñez

Autor:
Br. Luis Mancera Pérez

Ciudad Universitaria de Caracas, julio de 2012



ESCUELA DE ARTES

TESTIMONIOS SOBRE LA CRISIS Y TRANSFORMACIÓN DE LAS CREACIONES TEATRALES DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI EN LA CIUDAD DE CARACAS

Autor:

Br. Luis Mancera Pérez

Tutor:

Mg. José Gabriel Núñez

RESUMEN

En las actuales investigaciones teatrales ha disminuido la búsqueda de la problemática sobre el reciente devenir del arte escénico, ya sea por franco temor a la situación cultural de hoy o por la inefable conexión con una ciudad capital sacudida por el acontecer político, la influencia de los medios de comunicación masivos, y la falta de permanente crítica y crónica para el seguimiento de la práctica teatral de grupos y creadores en términos cualitativos y cuantitativos. Esta investigación se propone visibilizar las creaciones teatrales de Caracas, creaciones que en su mayoría han sido estigmatizadas como banales, cadavéricas y muy influenciadas por la globalización y la cultura *mass media*. Así pues, éste será un trabajo de grado que propone un análisis directo y concreto del teatro dentro del contexto sociocultural de Caracas durante la primera década del siglo XXI; además, se plantea analizar un posible período estético más en la historia del teatro venezolano. Ambos análisis se sustentan en un conjunto de entrevistas realizadas tanto a creadores emergentes como consolidados, cuyo material evidencia las coyunturas y problemáticas tanto estéticas como culturales propias del siglo XXI venezolano.

Descriptor: análisis, Caracas, contexto sociocultural, creaciones teatrales, creadores teatrales, entrevistas, historia del teatro venezolano, primera década teatral, siglo XXI.

DEDICATORIA

**A quienes no sabemos leer
A quienes no sabemos callar
A quienes no sabemos decir no
A quienes sabemos que el telón**

es la calle

**A quienes me invitaron a cuestionar
A quienes me detuvieron para respirar
A quien me dio carácter, vida y sonrisa
A quien me besó, me liberó y me hizo**

Ni hombre, ni cuerpo, ni categoría

AGRADECIMIENTO

A ti que lees

A la Pachamama

Al panteísmo

A la teoría *queer*

A la antropofagia

A la creación colectiva

Al pensamiento complejo

A El Calvario

A tus labios

Sí, a todo lo que me emancipó

RECONOCIMIENTO

Cuando culminé esta investigación, supe que debía agradecer y reconocer la compañía, el apoyo, la paciente espera, el cariño y respeto de muchas personas y colectivos artísticos:

Mi madre y mi padre, desde el primer pañal hasta hoy

Mi manager y feminista ejemplar, Mónica Mancera

Mi compañero de vida, Jesús Javier

Mi costilla derecha, José Alberto

Mi maestra de vida, Olivia

Mi asesora de imagen, La Rebelde Vane

Mi leal tutor, José Gabriel

Mi profe de lucha crítica, Gloria Monasterios

Mi docente de la diversidad, Claribel Pereira

Mis maestros de aula, Orlando Rodríguez y Humberto Ortiz

Mi brújula, Yaritza Pérez

Mi amor del té, Alexa Rodríguez

Mi generación: Gabo Agüero, Naty Pérez, Dani García, Dani Baby Lolas y Dani Rojas

Mi orgullo relevo: Ilem Monsalve, Guille López, Sahara Álvarez, Tanita Castro,

Eve Di Gennaro, Ana Ka González y Mafe Bianco.

Mi laboratorio de crítica, Revista Corriente Alterna

A la Asociación Venezolano Americana de Amistad

A Teatro K Producciones y Amarcorteatro

Al Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas

A mi Escuela de Artes

A la Caracas de los barrios

A la madre, Yara

ÍNDICE

RESUMEN	2
DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTO	4
RECONOCIMIENTO.....	5
ÍNDICE	6
LISTA DE TABLAS.....	9
ABREVIATURAS	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	12
<i>De los procesos estéticos teatrales a los procesos institucionales gubernamentales....</i>	<i>12</i>
Parte I.....	14
<i>Entrever una década</i>	<i>14</i>
Parte II.....	56
<i>La otra cara de la moneda, ¿política teatral como política pública?</i>	<i>56</i>
Parte III	71
<i>¿De los procesos estéticos teatrales a los procesos institucionales gubernamentales?.....</i>	<i>71</i>
CAPÍTULO II.....	74
<i>¿Crisis o Transformación?</i>	<i>74</i>
Parte I.....	75
<i>Creación teatral.....</i>	<i>75</i>
Parte II.....	83

<i>Crisis</i>	83
Parte III	85
<i>Transformación</i>	85
Parte IV	86
<i>¿Crisis o Transformación?</i>	86
CAPÍTULO III	88
<i>Testimonios sobre las creaciones teatrales en Caracas durante la primera década del siglo XXI</i>	88
Parte I	89
<i>La metodología de la investigación con enfoque cualitativo</i>	89
Parte II.....	91
<i>Proceso metodológico de la entrevista</i>	91
Parte III	111
<i>Noción de la escena de hoy</i>	111
Parte IV	112
<i>¿Hacia dónde ha ido la creación teatral caraqueña?</i>	112
Parte V.....	116
<i>Propuestas escénicas del siglo XXI</i>	116
Parte VI	118
<i>Creadores teatrales y sus aportes</i>	118
Parte VII.....	120
<i>Con nombre y huella de jóvenes</i>	120
Parte VIII	121
<i>La contradicción: ¿Grupos estables?</i>	121

Parte IX	124
<i>Diálogo de testimonios</i>	124
CAPÍTULO IV	131
<i>Para concluir lo que no concluye</i>	131
FUENTES CONSULTADAS	140
ENTREVISTAS	142
MIGUEL ISSA	143
ANGÉLICA ESCALONA.....	152
LUIGI SCIAMANNA	162
MANUELITA ZELWER	167
NICOLA ROCCO	172
MAIGUALIDA GAMERO	182
JOAQUÍN NANDEZ.....	186
MICHEL HAUSMANN	190
XIOMARA MORENO	198

LISTA DE TABLAS

TABLA 1.1. PROPUESTA DE CRONOLOGÍA DE LA PRIMERA DÉCADA TEATRAL EN CARACAS	21
TABLA 1.2. POLÍTICAS CULTURALES PARA EL TEATRO	67
TABLA 2.1. TIPOS DE CREACIONES TEATRALES	78
TABLA 3.1. MODELO DE ENTREVISTA	93
TABLA 3.2. VERIFICACIÓN DE TIPOLOGÍA DE PREGUNTAS	95
TABLA 3.3. CREADORES TEATRALES SELECCIONADOS	98
TABLA 3.4. APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS.....	99
TABLA 3.4. CREADORES	117

ABREVIATURAS

CDNT	Centro de Directores para el Nuevo Teatro
CNT	Compañía Nacional de Teatro
CONAC	Consejo Nacional de la Cultura
CRV	Constitución de la República Bolivariana de Venezuela
FONDEC	Fondo de Estímulo a la Creatividad
IAEM	Instituto de las Artes Escénicas y Musicales
INCIBA	Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes
IUDET	Instituto Universitario de Teatro
MECD	Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
MPPC	Ministerio del Poder Popular para la Cultura
p.	página
SNCR	Sistema Nacional de Compañías Regionales
TET	Taller Experimental de Teatro
TNJV	Sistema de Nacional de Teatros Nacionales Juveniles de Venezuela
TNT	Taller Nacional de Teatro de la Fundación Rajatabla
UCV	Universidad Central de Venezuela
UNEARTE	Universidad Nacional Experimental de las Artes
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación

INTRODUCCIÓN

Durante la primera década del presente siglo XXI han acaecido una serie de cambios en la escena teatral de Caracas, ciudad capital de Venezuela, que bien ha permitido observar una transformación en la dramaturgia, las puestas en escena, las producciones, agrupaciones, organismos e instituciones competentes del teatro. Tal proceso de transformación ha generado múltiples interpretaciones devenidas de los sectores gubernamentales, organismos de gestión cultural pública y privada, y de los colectivos y artistas teatrales. Este conjunto de interpretaciones se han establecido a través del lineamiento de políticas culturales gubernamentales y de las matrices de opinión pública, de los artistas y la sociedad en general.

Ambas vías han sido determinadas y moldeadas por factores históricos y sociológicos en el encuentro del pasado siglo XX y el reciente siglo XXI. La globalización, el mercado global, las nuevas tecnologías, los postulados de la postmodernidad y la decolonialidad, la cosificación de la cultura y la fricción entre la existencia de un teatro latinoamericano cosmopolita o burgués y las nuevas propuestas de teatro popular dirigidas hacia las comunidades, son el conjunto de factores que han generado las actuales políticas culturales y matrices de opinión pública en la ciudad de Caracas.

La primera parte de esta investigación consiste en la revisión de los antecedentes del primer decenio del presente siglo, en la cual se describe y reflexiona sobre el devenir histórico del teatro venezolano, los procesos estéticos teatrales y las políticas culturales para el teatro, contemplados en los planes de la Nación de finales del siglo XX y principios del XXI. Esto con el apoyo documental de las revisiones del crítico teatral Carlos Herrera, el periodista Edgar Moreno-Uribe, la profesora Andrea Imaginario Bingre y el investigador teatral Leonardo Azparren Jiménez.

En la segunda parte, se desarrolla el marco teórico de las nociones principales en las que versa esta investigación: primero, en torno la creación teatral, la práctica teatral y el arte teatral; segundo, sobre la crisis y sus implicaciones sociales y humanísticas; y tercero, sobre la transformación propia de los procesos sociales y de los procesos intelectuales. Los cuestionamientos que se generan en este marco teórico, parten de las controversias revisadas en los antecedentes precedentes.

La tercera parte, de naturaleza interdisciplinaria, se realiza un total de nueve (9) entrevistas a creadores en las áreas de la dirección, actuación, dramaturgia, producción, diseño, docencia y crítica e investigación. Estas entrevistas permiten interpretar y analizar el actual concepto de la escena, los cambios realizados en las estructuras institucionales del Estado y de las organizaciones no gubernamentales e independientes, el rumbo histórico de la escena en Caracas, el rol de los jóvenes artistas y el posible marco de acciones futuras sobre las políticas culturales pertenecientes al teatro durante la primera década del reciente siglo XXI.

En este sentido, esta investigación se propone analizar una panorámica de críticas y argumentos sobre los acontecimientos estéticos e históricos del primer decenio del siglo XXI, y pone sobre la mesa de discusión las condiciones que presenta el actual arte teatral en la ciudad de Caracas. Un debate que permitirá la periodización del teatro del presente siglo, y la reflexión y revisión sobre los procesos estéticos escénicos que conviven en una ciudad que crece y recrece, paradójicamente, en densas dinámicas sociopolíticas.

CAPÍTULO I

MARCO HISTÓRICO

De los procesos estéticos teatrales a los procesos institucionales gubernamentales

Ganar reconocimiento es una cosa y estar permanente en la palestra es otra.

Carlos Herrera, *Apuntes para armar una visión del País teatral*

La tarea de aproximarse, adentrarse y sumergirse en una década del teatro venezolano, conlleva un profundo compromiso y un invaluable aparato crítico, para interpretar y reflexionar los distintos altibajos que la caracterizan y la constituyen como un período histórico como tal. La primera década del siglo XXI es presente, esta investigación está inmersa en su remolino paradigmático, en su vaivén de hechos, sucesos y fechas. El presente de una década teatral puede ser mucho y puede ser muy poco, pero es suficiente para aproximarse a un tiempo histórico que comienza, como es el siglo XXI.

Es así, como en este primer capítulo se erige sobre la primera década en Caracas con sus creaciones teatrales en continuo diálogo entre creación y ciudad, entre teatro y ciudad. El diálogo histórico de una década de creaciones teatrales pone en relieve a sus creadores escénicos, a la dramaturgia, a los procesos de producción teatral y al público

(los públicos) que pide(n), exige(n), disfruta(n) y, paradójicamente, también ignora(n) y rechaza(n) el arte teatral. La puerta se abre, las luces se encienden y el análisis riguroso de este espectáculo comienza, una década que no quedará fuera del debate y, mucho menos, de la crítica.

Parte I

Entrever una década

Resuena en el diario acontecer que se vive un proceso de cambios y crisis originado y padecido por la propia sociedad. La mayoría de las investigaciones sociales y culturales se enfocan en el sujeto, en el actor¹, en el individuo, en quien apalanca dicho proceso. De ahí que, en el trascurso del capítulo (y vaya que en todo el trascurso de esta investigación) se hará un giro completo hacia el cómo, hacia el proceso. Con esto, la intención es reenfocar el sujeto por el proceso, sin perder de vista ni abandonar la importancia del primero.

Nicola Abbagnano (2004) revisa la noción de proceso en tres niveles. El primero, corresponde al proceso como procedimiento, proceder, modo de accionar o de obrar, caracterizado fundamentalmente por el “accionar” o por “la manera en que aborda”; el segundo concierne al proceso como devenir o desarrollo, ya sea de los principios hechos o, incluso más complejo, del mundo y la humanidad. Abbagnano interpreta este nivel a partir de la teorías del proceso de Alfred Whitehead en *Process and reality*, 1929. El tercer y último nivel, compete a la concepción consensuada del término proceso como la concatenación cualquiera de hechos.

José Ferrater Mora (1980) declara de antemano que la noción de proceso se presenta en las doctrinas del pensamiento procesalista y procesualista, cuyas ideas debaten sobre las relaciones y distinciones entre proceso y evolución, y entre proceso y progreso. La distinción entre proceso y evolución recae en la definición de la segunda

¹ | Actor entendido como sujeto en acción en la teoría estructural funcional: la persona es comprendida como un actor que ejerce una función determinada en una sociedad cualquiera.

doctrina como “el paso de un estado a otro según una ley de desarrollo o de desenvolvimiento” (Mora, 1980: 1105). Ambas doctrinas, según el autor, apuntan que el proceso implica un *qué* -un objeto final llámese progreso o crisis- y un *es* -un medio como tal, dígase que mediante un proceso o dentro de un proceso.

Los autores centran su reflexión del término proceso en el devenir o desarrollo de los hechos, del mundo y la humanidad, particularmente desde dos enfoques: uno en el modo en que se desenvuelven los hechos o los componentes del proceso, y otro, en el resultado parcial o final del proceso como tal. Para los autores, las bases de todo proceso residen en una suerte de ley que empuja hacia el desarrollo de cierto conjunto de valores. A la luz de la cultura occidental, dicho resultado parcial o final (es decir, “en vía de”) es enunciado como progreso y/o como crisis.

Uno de los escenarios de acontecimientos en el que se está viviendo un proceso de cambios y crisis, es el de la estética teatral. Ya sea ésta vista como categoría, noción, praxis o instancia propia del pensamiento teatral o de los estudios teatrales, merece la revisión en el transcurso de este capítulo. Igual que en la noción de proceso, revisada anteriormente, es meritorio reenfocar y actualizar hacia cuáles factores de la estética teatral versa esta investigación, incluso reconocer en cuál modalidad de estudio de la estética teatral se ubica el discurso de la investigación.

Patrice Pavis (1998), para adentrarse en esta noción, parte de la concepción de estética como “ciencia de lo bello y filosofía de las artes (...) [centrada] en describir los criterios de juicio en materia artística, y de retuque, los vínculos de la obra con la realidad y la verdad” (p.183). Para profundizar un poco más en el término estética y su resonancia histórica, Nicola Abbagnano (2004) reconoce su dimensión de ciencia filosófica del arte y de lo bello donde el juicio (influencia de la doctrina de Kant) determina qué es bello y qué es arte, y asevera la vigencia de la estética independiente a toda doctrina filosófica. Es necesario resaltar que atribuye a la estética todo análisis, toda investigación, incluso toda especulación que tenga por miras de estudio a las artes y sus implicaciones con lo bello.

Un segundo elemento que Pavis considera para la comprensión de la estética teatral, es la experiencia escénica, esto debido a su íntima implicación con la estética teatral que la redefine y la delimita. Para Pavis (1998) la experiencia estética está centrada en el espectador y cuya experiencia debe cumplir con ciertos requisitos, entre ellos: los códigos ideológicos y los códigos artísticos, los cuales permiten en el espectador el proceso de la comprensión del sentido de la obra (juicio). El espectador es implicado en un marco de procesos emocionales, intelectuales y de expectativas, esto último delimitado por la vida cotidiana de la época histórica respectiva del espectador. Disertación revisada por Pavis a través de los textos de estética del pensador alemán Hans-Robert Jass, en las obras *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970, y *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977.

Ahora bien, a partir de estos dos grandes elementos, la estética teatral, para Pavis (1998), posee dos funciones principales: la primera, formular leyes de composición y el propio funcionamiento tanto del texto teatral como del escenario; la segunda, integrar ampliamente el sistema teatral en su literatura, en su formación categórica, en la teoría de la belleza teatral, como filosofía del conocimiento. De una a otra función, se constituye la estética teatral como el espacio reflexivo y el de práctica teatral, el cual exige de la inserción del público (de manera directa o indirecta) para la comprensión del impacto de la obra en el “universo ideológico y psicológico” (Mounin por Pavis, 1998: 203) en éste.

A su vez, históricamente, hay cuatro modalidades de estudio y “abordaje” de la estética teatral. La primera es la estética normativa, que implica la formulación de “un juicio de valor sobre la obra intentando basarlo en criterios (...)” (Pavis, 1998: 184) como serie de normas y consideraciones en torno a lo verosímil, a la moralidad o la ideología de la época, a la distancia y la disconformidad con el modelo ejemplar. No obstante, la segunda es la estética descriptiva o estructural, que establece el juicio de valor por medio de la descripción objetiva de criterios como la forma teatral, el inventario historiográfico y la clasificación estilística, al estudiar en éstos “los mecanismos de *producción* del texto y del espectáculo (*poiesis*), (...) la actividad de

recepción del espectador (*aíesthesis*), (...) [y] de los intercambios emocionales de identificación o de distancia (*catarsis*) (...)” (Jauss por Pavis, 1998: 184).

Para esto, la tercera modalidad reformula tanto a la primera como a la segunda. Pavis (1998) se basa en dos puntos de análisis, a saber: la estética de la producción, que identifica los factores constitutivos y determinantes del texto teatral (condiciones históricas, ideológicas y de géneros) y del funcionamiento del escenario (condiciones materiales, del espectáculo y de las técnicas empleadas), como “un conjunto de circunstancias” que influyen constantemente; mientras que la estética de la recepción examina y valora la situación, posición y punto de vista del espectador: en tanto su “correcta o errónea” recepción, su expectativa cultural o ideológica, su modo de percepción distanciado o emotivo, su concepción de la ficción y la realidad de su propia época representada. Esta modalidad se presenta como dos polos en diálogo tenso y armonioso entre la creación del artista y la reflexión/vivencia del espectador.

Finalmente, la cuarta modalidad recae sobre la imbricación y articulación de la creación de un texto teatral con respecto a una visión del mundo, la cual induce al juicio sin valores normativos previos y a la aplicación de métodos semióticos rigurosos. En esta modalidad, la semiología teatral introduce sus intereses en el análisis estético y en la propia reflexión estética.

Esta investigación, incluso el discurso que la constituye, se ubica en la tercera modalidad de estudio de la estética teatral revisada por Pavis. Los factores de la estética de la producción y de la estética de la recepción conforman el conjunto de criterios necesarios para el análisis de los procesos estéticos teatrales que se pretenden revisar en el transcurso de la investigación. Tanto la formación del texto teatral y su espectáculo, así como la situación y el punto de vista del espectador, son los núcleos factoriales que permiten la revisión “de los mundos ficcionales y los mundos reales” (Pavis, 1998: 184) que se están representando/construyendo durante la primera década del presente siglo en la ciudad de Caracas.

Todo planteamiento estético teatral y toda experiencia estética conllevan el desenvolvimiento de un proceso, incluso los propios procesos intrínsecos de cada una de estas categorías. Es así como el proceso de la experiencia estética tiene como centro motor la comprensión intelectual y la vivencia emocional del espectador, mediante de las referencias ideológicas y artísticas de su época: por una parte, el proceso de la estética teatral consiste en la revisión de las leyes concatenadas o el proceder de las normas de toda creación, y por la otra, el sistema de valores filosóficos, morales e ideológicos que se desarrollan en la obra así como en la época representada, y a la vez criticada.

Reflexionar todo proceso estético teatral asume *per se* el compromiso de entrever y enunciar tanto el desenvolvimiento de los elementos que componen toda producción y recepción de cualquier creación teatral, así como el propio resultado parcial o final de este proceso; es decir, del progreso y/o de la crisis de la estética teatral, de la creación teatral y de la experiencia estética. La reflexión del proceso de estas categorías y sus factores constitutivos, a saber, la dramaturgia, la representación y el espectador, invita al reconocimiento de las posibilidades de avances hacia ciertos conjuntos de valores o estructuras ideológicas en cierta y determinada época histórica; esto debido a la inmensa cabida del arte teatral en representar –ficcional, real o simbólicamente– cierta época del pasado, del presente, y por tanto, de un “futuro” concatenado los mencionados conjuntos y estructuras.

Recientes trabajos de investigación de Leonardo Azparren (2005) abordan la metodología de investigación histórica del teatro venezolano, cuyos resultados han establecido un modelo de periodización del teatro venezolano². Este modelo permite, según su autor, la comprensión del conjunto de la práctica teatral en su totalidad junto a sus componentes (el texto dramático, la representación, la recepción y circulación) y, a

² Ponencia titulada *Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela* presentada en las “V Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa”, en Caracas, durante los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004, en la Universidad Central de Venezuela y Universidad Católica Andrés Bello. Asimismo, se consideran en esta investigación los trabajos *La máscara y la realidad* (1994) y *El realismo en el nuevo teatro venezolano* (2002), ambos del autor.

su vez, implica la adopción de los procedimientos de análisis sincrónicos y diacrónicos de los mismos; esto es, un modelo de periodización donde el hecho teatral es analizado desde su propio proceso estético, como también desde su contraste con su contexto y época.

Azparren (2005) establece por bases teóricas de las nuevas metodologías para la investigación histórica del teatro, los aportes de Fernando de Toro, en *Semiótica del Teatro*, 1987, de Osvaldo Pellettieri, en *Modelo de periodización del teatro argentino*, 1992, y de Juan Villegas, en *Para un modelo de historia del teatro*, 1997; de los cuales toma como punto de partida los conceptos de sistema, proceso, discurso teatral hegemónico y discurso teatral marginal para la construcción del propio modelo de periodización del teatro venezolano. Así mismo, reconoce como antecedentes venezolanos a una serie de documentos publicados entre los siglos XIX y XX; y a otro grupo, publicados a finales del XX y principios del XXI, cuyos estudios³ parciales versan y reconstruyen la historia del teatro venezolano.

El modelo de periodización de Azparren consiste en una estructura sistémica del teatro nacional, subdividido en subsistemas y éstas en microsistemas estéticos, a la par, lo plantea en cuatro grandes períodos históricos teatrales. Para esta investigación sobre la creación teatral venezolana en Caracas, se escoge el cuarto período titulado “Período de la segunda modernidad: el nuevo teatro (1958-2000)” enfocado en los subsistemas “Institucionalización del nuevo teatro (1970-1990)” y “Los discursos residuales (1990-2000)”, con el propósito de someter a juicio los diversos microsistemas que esboza el autor para la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI, por medio de la reconstrucción ordenada y cronológica del conjunto de la práctica teatral del siglo XXI.

En acuerdo con el autor, hay una “necesidad y urgencia de escribir una historia del teatro venezolano, comprensiva de su especificidad y del proceso de su práctica

³ Entre los investigadores teatrales resalta a William Anseume, Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino, Enrique Izaguirre, Dunia Galindo, Carmen Márquez, José Marghella y Moraima León, Eugenio Méndez y Mendoza, Juan José Churión, Carlos Salas, y Manuel Marín.

artística” (Azparren, 2005: 86). De modo que, la pertinencia de revisar el proceso estético teatral de la primera década del siglo XXI y la variedad de cambios que acontecen en ésta. Para Azparren, se requiere “abordar nuestro teatro como un sistema cohesionado y coherente (...) [e] implica comprender su historia como un proceso de cambios y transformaciones en el sistema, en correlación con (...) [los] marcos sociales en el que está enraizado.” (2005: 87). Por lo que, al tomar en cuenta las categorías del proceso estético teatral, se presenta y propone una reconstrucción ordenada y cronológica de la práctica teatral durante la primera década del siglo XXI, a partir de los *Apuntes para una historia del teatro en Venezuela* (2001 a 2011) de Edgar Moreno-Urbe (TABLA 1.1), y las conclusiones de Carlos Herrera en *Apuntes para armar una visión del país teatral* (2011).

TABLA 1.1. PROPUESTA DE CRONOLOGÍA DE LA PRIMERA DÉCADA TEATRAL EN CARACAS

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
OCTUBRE, 2000 SEPTIEMBRE, 2001	Monólogos de la vagina (<i>Comedia</i>)	Eve Ensler	GA-80	Héctor Manrique
	Secreto a voces , (<i>Comedia</i>)	Toti Vollmer	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Violeta (<i>Drama</i>)	Ana María Vallejo	FRANCISCO DENIS	Río teatro Caribe
	El grito de la langosta (<i>Drama histórico</i>)	John Murrell	S/D	Marta Candia
	La importancia de ser positivo (<i>Drama</i>)	Darko Lukic	TEATRO VIVO	Vicente Albarracín
	Vivir para morir después (<i>Comedia</i>)	Aníbal Grunn	DELPHOS	Aníbal Grunn
	Hipólito velado (<i>Tragedia</i>)	José Simón Escalona	THEJA	José Simón Escalona
	El americano ilustrado (<i>Drama</i>)	José Ignacio Cabrujas	GA-80	Héctor Manrique
	Rooms (<i>Drama existencial</i>)	Elia Schneider	S/D	Elia Schneider
	Clipper (<i>Drama</i>)	Isaac Chocrón	ASOCIACIÓN ISRAELITA DE VENEZUELA	Miriam Dembo
	El llamado de la sangre (<i>Saintete</i>)	José Gabriel Núñez	S/D	José Gabriel Núñez
	Del amor y otros demonios (<i>Tragedia</i>)	Gabriel García Márquez	RAJATABLA	Raúl Brambilla
	Un tal Ezequiel Zamora (<i>Drama histórico</i>)	César Rengifo	S/D	Alfonso López
	Don Shakespeare (<i>Comedia dramática</i>)	Paúl Salazar	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar
	Tenemos que organizarnos (<i>Comedia</i>)	Juan Manuel Montesinos	S/D	Juan Manuel Montesinos
	Simón (<i>Drama histórico</i>)	Isaac Chocrón	GRUPO ESCÉNICO PERMANENTE DEL IUDET	Javier Vidal
	Click (<i>Comedia dramática</i>)	Enrique Bravo	S/D	Gerardo Blanco
	Antidivas (<i>Comedia dramática</i>)	Manuel Mendoza	S/D	Mario Crespo
	El misántropo o el enamorado colérico (<i>Comedia de costumbres</i>)	Moliere	GRUPO THALÍA	Carmelo Castro
	La última sesión (<i>Drama</i>)	Johnny Gavlovski	S/D	Mladen Horvat

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Trabajos de amor perdidos (Comedia)	William Shakespeare	QUIMERA TEATRO	Santiago Sánchez
	Ella cantaba boleros (Drama)	César Acevedo	S/D	César Acevedo
	La visita (Drama)	Friedrich Durrematt y Consuelo Trum	TEATRO REPICO	Consuelo Trum
	Parábola del desasosiego (Drama)	Antonio Moya Zarzuela	TEATRO DEL ACTOR	Sebastián Falco
	Malfario/ Miranda 24 horas (Drama social)	Antonio Onetti	TEATRO ITINERANTE DE VENEZUELA	Fermín Reyna
	El animador (Sátira)	Rodolfo Santana	SIMÓN PESTANA PRODUCCIONES	Simón Pestana
	El rey se muere (Absurdo)	Eugene Ionesco	TALLER EXPERIMENTAL DE TEATRO	Elizabeth Albahaca
	El último minotauro (Drama satírico)	León Febres-Cordero	S/D	Eduardo Gil
	La vida es sueño (Drama barroco)	Pedro Calderón de la Barca	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	El candidato (Sátira)	William Anseume	S/D	William Anseume
	De libertadores a libertados (Drama histórico)	Gennys Pérez	S/D	Javier Rivera
	Pasos (Drama)	Antonio Álamo	S/D	Juan José Martín
	Antígona Hoplita	Mariozzi Carmona	S/D	Rafael Sequera
	Macbeth (Tragedia)	William Shakespeare	RAJATABLA	Rolando Giménez
	Los fabulosos quitapesares	S/D	TEATRO DEL LABERINTO	Ignacio Márquez
	Hipócritas	S/D	S/D	Wilfredo Zurita
	Momentum	S/D	S/D	Daniel Wakstein
	Hombres	Sergi Belbel	SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	La transformación	S/D	HUMANIS ARTIS	Celsa Castillo
	Sueño de sábado por la noche (Comedia)	William Shakespeare y Dairo Piñeres	SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Uno de los setenta (Drama)	José Tomás Angola	LA MÁQUINA TEATRO	Gabriel Veiga
	Encuentro en el parque peligroso (Drama)	Rodolfo Santana	LA MÁQUINA TEATRO	Mario Sudano
	Arlequín, servidor de dos patrones	Carlo Goldoni y Ugo Ulive	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO	Aníbal Grunn

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
OCTUBRE, 2001 AGOSTO, 2002	(Comedia)		DE PORTUGUESA	
	Nunca más seremos los mismos (Drama)	Aníbal Grunn	GLOBO TEATRO DE CARACAS	Aníbal Grunn
	Diálogos de la paloma (Comedia)	Rubén Monasterios	S/D	Armando Gotta
	Espectros (Drama)	Henrik Ibsen	ARTE ATID	Johnny Gavlovski
	El conserje (Drama)	Paúl Salazar	GRUPO BAGAZOS	Paúl Salazar
	Alma ausente , (Adaptación literaria y musical)	Federico García Lorca	GLOBO TEATRO DE CARACAS	Javier Vidal
	Último piso en Babilonia (Drama social)	Xiomara Moreno	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	Ambas tres (Comedia dramática)	Javier Vidal	CENTRO DE DIRECTORES PARA EL NUEVO TEATRO	Daniel Uribe
	La edad de la ciruela , (Drama)	Arístides Vargas	GA-80	Basilio Álvarez
	C.I.N.K.O. (Drama)	Javier Vidal	THEJA	Javier Moreno
	Don Leonidas en pugna con la reacción (Sátira)	Ion Luca Caragiale	TEATRO DE BOLSILLO	Romeo Costea
	Los Bola de Nieve (Farsa)	George Courteline	TEATRO DE BOLSILLO	Romeo Costea
	Con mi chiquito... yo te invito (Comedia)	Pedro Couri y Brandom Thomas	TEATRO CHACAÍTO	Pedro Couri
	En paños menores (Comedia)	Pedro Couri	TEATRO CHACAÍTO	Pedro Couri
	El aplauso va por dentro (Comedia)	Mónica Montañes	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Gerardo Blanco
	Señor presidente (Drama político)	Carlos Giménez , Miguel Ángel Asturias y Hugo Carrillo	RAJATABLA	José Domínguez
	80 dientes, 4 metros y 200 kilos (Drama)	Gustavo Ott	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Julio Bouley
	Asalto al viento , (Comedia)	Rodolfo Santana	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Rodolfo Santana
	Galileo Galilei (Drama)	Bertolt Brecht y Alberto Rowinsky	S/D	Alberto Rowinsky
	Miss (Drama)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gustavo Ott
Señor presidente (Drama político)	Miguel Ángel Asturias, Hugo Carrillo y Carlos Giménez	RAJATABLA	José Domínguez	
Territorio húmedo (Danza)	Angélica Escalona	THEJA DANZA	Angélica Escalona	

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	El viejo de los cantores (Drama social)	Hugo Salcedo	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE PORTUGUESA	Carlos Arroyo
	Monólogos de la vagina (Comedia)	Eve Ensler, Fernando Masllorens y Federico González del Pino	GA-80	Héctor Manrique
	Homenaje a Rómulo Gallegos (Adaptación literaria)	Rómulo Gallegos y Luis Alberto Rosas	TEATRO DELPHOS	Luis Alberto Rosas
	Los naufragos (Comedia satírica)	Gerardo Blanco	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Art (Comedia dramática)	Yasmina Reza	GA-80	Héctor Manrique
	El pasajero de la fragata (Drama histórico)	José Tomás Angola	LA MÁQUINA TEATRO	Gabriel Veiga
	Cyrano en cinco tiempos (Drama existencial)	Edmond Rostand y Luigi Sciamanna	S/D	Luigi Sciamanna
	La reina del soufflé (Drama)	Elio Palencia	S/D	Gregorio Scala
	Un hombre es un hombre (Sainete)	José Ignacio Cabrujas y Bertolt Brecht	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Armando Gotta
	Crónicas desquiciadas (Comedia dramática)	Indira Páez	SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Primer plano (Drama social)	Delbis Cardona	ESCENA DE CARACAS	Delbis Cardona
	¿Y si no amanece? (Sainete)	José Tomás Angola	TEATRO DEL CANOVACCIO	Mario Sudano
	Final de partida (Drama existencial)	Samuel Beckett	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
	Rivales eternos (Comedia dramática)	Paúl Salazar Rivas	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar Rivas
	Ida y vuelta (Farsa)	Mario Benedetti	TEATRO REPICO	Consuelo Trum
	De todos modos (Comedia)	José Simón Escalona	THEJA	Javier Vidal
	Un corrido muy mentado (Drama)	Javier Moreno	XIOMARA MORENO PRODUCCIONES	Javier Moreno
	Los hombros de América (Comedia)	Fausto Verdial	GA-80	Héctor Manrique
SEPTIEMBRE, 2002	Nunca es tarde (Drama)	Marcos Moreno	ATENEJO DE CARACAS	Marcos Moreno
SEPTIEMBRE, 2003	En la ardiente oscuridad	Antonio Buero Vallejos	SKENA	Basilio Álvarez
	La guerrita de Rosendo (Drama histórico)	Gilberto Pinto	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE PORTUGUESA	Alberto Ravara

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	El teatro soy yo (Antología escénica)	Selección de monólogos	S/D	Luigi Sciamanna
	Locas, trasnochadas y melancólicas (Comedia)	Indira Páez	S/D	Dairo Piñeres
	Baño de damas (Comedia)	Rodolfo Santana	COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO	Gerardo Blanco
	Noche de mambo (Comedia)	William Shakespeare, Dairo Piñeres	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	¿Quieres venir a mi piñata? (Comedia)	Lupe Gehrenbeck	ARTE ATID	Indira Leal
	Boda Macabra (Drama histórico)	Ugo Ulive	RAJATABLA	Basilio Álvarez
	Los rústicos (Comedia)	Carlo Goldoni	TEATRELA	Costa Palamides
	Nunca dije que era una niña buena (Drama)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gustavo Ott
	Mujeres en la guerra (Drama)	Fernando Montes	S/D	Fernando Montes
	El público (Drama)	Federico García Lorca	THEJA	José Simón Escalona
	Tell 2.2 (Comedia)	Juan Carlos Souki	KAISER SOZE TEATRO	Juan Carlos Souki
	Palabras encadenadas (Comedia)	Jordi Galcerán	S/D	Daniel Uribe
	O todos o ninguno (Comedia)	Anfbal Grunn	S/D	Anfbal Grunn
	Jardín de pulpos (Drama)	Arístides Vargas	TEATRELA	Costa Palamides
	¡Pim! ¡Pum! ¡Paz!	Héctor Moreno, Gabriela Martínez	NIÑOS ACTORES DE VENEZUELA	Héctor Moreno
	Dos de amor (Comedia)	José Gabriel Núñez	TEATRO DEL ENCUENTRO	José Gabriel Núñez
	El rincón de los prodigios	Anfbal Grunn	S/D	Anfbal Grunn
	Hoy amanecí con ganas de morirme (Drama)	Indira Páez	WATER PEOPLE COMPANY	Mario Sudano
	Picasso en la liebre veloz (Comedia)	Steve Martin	GA-80	Héctor Manrique
	Cartas de amor (Drama)	A R Gurney	GRUPO TEATRAL DE CARACAS	Miriam Dembo
	El aplauso va por dentro (Comedia)	Mónica Montañés	TALENTO FEMENINO PRODUCCIONES	Gerardo Blanco
	¿Qué opina usted de la mujer que le quita la mujer a otra? (Comedia)	Oscar Yánez	S/D	Javier Vidal
OCTUBRE, 2003	Dos actores, dos monólogos (Drama)	Antón Chejov y Roberto Ryzko;	GARAGE TEATRO	Alexander D'León, Simón Salcedo

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
SEPTIEMBRE, 2004	El insólito viaje de los inocentes (Drama social)	César Rengifo	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Dairo Piñeres
	Parece Mentira (Sainete)	Bélgica Delón, Marialolga Gómez, Karin Valecillos, Mónica Montañés	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Más allá de la terapia (Farsa)	Christopher Durang	LA CAJA TEATRO	Carlos Porte
	Cartas de amor (Drama)	Albert Ramsdell Gurney	TEATRO DE ARTES (UCV)	Hans Velásquez
	Una luna para el bastardo (Drama)	Eugene O'Neill	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
	Liluly y Romeo y Julieta (Drama/ Tragedia)	Romain Roland y William Shakespeare	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Gladys Prince/Diana Peñalver
	El análisis (Adaptación literaria)	Rómulo Gallegos, José Tomás Angola	DELPHOS	José Tomás Angola
	La casa de Bernarda Alba (Tragedia)	Federico García Lorca	THEJA	Javier Vidal
	Miénteme más (Tragedia)	Roberto Ramos Perea	S/D	Reynaldo García
	Tú y yo somos tres (Comedia)	Enrique Jardiel Poncela	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	La muerte de Dantón (Tragedia)	Georg Büchner	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	El desornado vuelo de las mariposas (drama)	Octavia De Petre y Luz de Petre	GRUPO ALTOSF	Juan Carlos De Petre
	Buñuel, Lorca y Dalí (Drama)	Alfonso Plou	RAJATABLA	José Domínguez Bueno
	Jav&Jos (Comedia)	José Simón Escalona	S/D	Daniel Uribe
	Tres sombreros de copa (Comedia)	Miguel Mihura	CATARSIS TEATRO	José R. Couto
	No seré feliz pero tengo marido (Comedia)	Viviana Gómez Thorpe	S/D	Héctor Manrique
¿Nos vamos?o... ¡Nos quedamos! (Comedia)	Lupe Gerenbeck	S/D	Lupe Gerenbeck	

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Margarita para los cerdos (Comedia)	Domingo Palma	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Ángel perdido en la ciudad hostil (Drama político)	Rodolfo Santana	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Guillermo Díaz Yuma
	Fotomatón (Comedia)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN	Gustavo Ott
	Doña Bárbara (Adaptación literaria)	Rómulo Gallegos, Miguel Torrence	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE CARABOBO.	Alberto Ravara
	Dos amores y un bicho (Comedia dramática)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gustavo Ott
	La escuela de las mujeres (Comedia)	Molière, José Gabriel Núñez	GRUPO COMPÁS	Romeo Costea
	El impulso (Comedia popular)	Franz Xavier Kroetz	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Ricardo Nortier
	Tócala de nuevo, Sam (Comedia)	Woody Allen	S/D	Michel Hausmann
	Feroz (Drama)	Diego Aramburo y Johnny Anaya	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Juan José Martín
	Del destierro al encuentro con el alma, el peregrinaje por la tierra y...	Juan Carlos De Petre	GRUPO ALTOSF	Juan Carlos de Petre
	Casa de muñecas (Drama)	Henrik Ibsen	GA-80	Gladys Prince
	Diversos y Perversos (Drama)	José Miguel Vivas	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Julio Bouley
	Pequeños fantasmas (Drama)	Manuel González y Oswaldo Santoro	SKENA	Basilio Álvarez
	Pluft, el fantasmita (Infantil)	María Clara Machado	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Gladys Prince
	De colores (Comedia)	Emilio Carballido	TEATRO DEL CANOVACCIO	Mario Sudano
	Los peces del acuario (Drama)	José Gabriel Núñez	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Franklin Tovar
	La historia del zoológico (Drama)	Edward Albee, Alberto Rowinsky	TEATRO DEL SILENCIO	Alberto Rowinsky
	A petición del público	Orlando Ascanio	TEATRO ESTABLE DE VILLA DE CURA	Orlando Ascanio
	Prometeo encadenado (Tragedia)	Esquilo, José Simón Escalona	THEJA	José Simón Escalona
	Entre nos (Comedia)	Santiago Serrano	SEA PRODUCCIONES	Israel Serrano
SEPTIEMBRE, 2004	Mujer perdida (Drama)	José R. Couto	CATARSIS TEATRO	José R. Couto
SEPTIEMBRE,	Sacco y Vanzetti. Fragmentos de una pesadilla (Drama)	Alberto Rowinsky	TEATRO DEL SILENCIO	Alberto Rowinsky

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
2005	La serpiente en el templo (Tragedia)	José Tomás Angola	LA MÁQUINA TEATRO	José Tomás Angola
	Los ladrones somos gente honrada (Comedia)	Enrique Jardiel Poncela	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Una luna para el bastardo (Drama)	Eugene O'Neill	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
	Trapiche y Cueros (Drama)	Toti Vollmer	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Los hombre de Ganímedes	Néstor Caballero	S/D	Armando Gotta
	Error de cálculo (Drama)	Johnny Gavlosky	ARTE ATID	Johnny Gavlovsky
	Gitanas, celestinas y hechiceras (Comedia)	Gil Vicente	TEATRELA	Costa Palamides
	Anselmo y Gata	Javier Moreno	XIOMARA MORENO PRODUCCIONES	Javier Moreno
	Potestad (Drama)	Eduardo Pavlosky	S/D	Mónica Marchini
	A barrio vivo (Musical)	Franklín Tovar	TEATRO TERESA CARREÑO	Franklin Tovar
	Pacífico 45 (Drama)	Gilberto Pinto	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
	Las tiendas del sheik (Comedia)	Carmen García Vilar	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Maluco y Pésima contra la Lopna (Infantil)	Gilberto Agüero	S/D	José Luis Márquez
	Un duende en Navidad (Infantil)	Paúl Salazar	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar
	Gorrión (Comedia)	Alfonso Paso, Orlando Urdaneta	S/D	Mariano Díaz
	No seré feliz pero tengo marido (Comedia)	Viviana Gómez Thorpe	S/D	Héctor Manrique
	Bandolero y Malasangre	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Jav & Jos (Comedia)	José Simón Escalona	S/D	Daniel Uribe
	La cena de los idiotas (Comedia)	Francis Veber	GA-80	Héctor Manrique
	Prólogos, Diálogos, Monólogos y Epílogos en un Cabaret (Musical)	Rubén Romero	GRUPO OVACIÓN	Rubén Romero
Trabajos de amor perdido (Comedia)	Wiliam Shakespeare, Luigi Sciamanna	TEATRO UNIVERSITARIO	Luigi Sciamanna	
El día que me quieras (Drama)	José Ignacio Cabrujas	GA-80	Juan Carlos Gené	

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Ángela en la alacena (Drama)	Ondina Patricia Pilca	S/D	Henry González
	Los peces iracundos (selección poética)	Orlando Ascanio	TEATRO ESTABLE DE VILLA DE CURA	Orlando Ascanio
	La Cenicienta (Infantil)	Natalia Martínez	S/D	Michel Hausmann
	Con A de ilusión (Drama)	Lupe Gerenbeck	S/D	Lupe Gerenbeck
	Una vez más por favor (Drama)	Michael Tremblay	TEATRELA	Costa Palamides
	El regreso (Drama)	César Rojas	EL GALPÓN DE SAN FIDEL	César Rojas
	Una historia inconclusa (Drama)	Bruno Mateo	AMARCOR TEATRO	María Teresa Haieck
	La casa rota (Drama poético)	Diana Peñalver	LA BACANTE	Diana Peñalver
	Fingers, dedos de goma (Drama)	Marcos Purroy	TEATRO EDUCATIVO EXPERIMENTAL DE VENEZUELA	Doriam Sojo
	Longanizo (Drama histórico)	Néstor Caballero	TEATRO ESTABLE DE MARACAY	Elis Osorio
	Don Miguel, Don Quijote y Sancho Panza (Fragmentos)	Miguel de Cervantes	RAJATABLA	José Domínguez
	Yo, tu, ella (Comedia)	Mónica Montañés	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Jardín de pulpos (Drama)	Arístides Vargas	TEATRELA	Costa Palamides
	Confesiones de mujeres de 30 (Comedia)	Domingos de Oliveira	GA 80	Héctor Manrique
	Zona liberada (Sainete)	Paúl Salazar	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar
	3 reinas (Comedia)	Martin Hahn	BIG SHOW PRODUCTIONS	Javierl Vidal
	Pluma y la tempestad (Drama)	Arístides Vargas	IUDET	Costa Palamides
	A tu memoria (Drama de arte)	Aníbal Grunn	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE PORTUGUESA	Aníbal Grunn
	Mínimas (Varios géneros)	Xiomara Moreno	XIOMARA MORENO PRODUCCIONES	Xiomara Moreno
	Lo que dejó la tempestad (Drama)	César Rengifo	COMPAÑÍA TEATRAL COMUNITARIA DE VENEZUELA	Gilberto Pinto
	Hamlet (Tragedia)	William Shakespeare	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	El método Grönholm (Comedia dramática)	Jordi Galcerán	S/D	Daniel Uribe

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
SEPTIEMBRE, 2005 SEPTIEMBRE, 2006	Violento (Drama social)	Ana Teresa Sosa	ESCENA 8	Aníbal Grunn
	Copenhague (Drama histórico)	Michael Frayn	GA 80	Héctor Manrique
	Los mangos de Caín y Falsa Alarma (Absurdo latinoamericano)	Abelardo Estorino y Virgilio Piñera	TEATRELA	Costa Palamides
	La sangre (Drama)	Sergi Belbel	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	A tu memoria (Melodrama)	Aníbal Grunn	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE PORTUGUESA	Carlos Arroyo
	Mister juramento/ Un homenaje a Julio Jaramillo (Drama social)	Néstor Caballero	S/D	Daniel Uribe
	Autorretrato de artista (Drama de arte)	José Ignacio Cabrujas	THEJA	José Simón Escalona
	Rivales eternos. La historia de un magallanero que fue caraquista por un día (Comedia dramática)	Paúl Salazar	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar
	Simón (Drama histórico)	Isaac Chocrón	7G PRODUCCIONES	César Bolívar
	Medea (Tragedia)	Eurípides, Jean Anouilh	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
	Lavoe contra Lavoe (Melodrama)	Edgar Borges	S/D	Neiron Medina
	Rosa de dos aromas (Drama)	Emilio Carballido	SKORPIO 42 PRODUCCIONES	Iraida Tapias
	¡Oh, Caracas!/El otro lado de la cama (Teatro musical)	Johnny Gavlovsky, Ibrahim Guerra, Rubén Monasterios, Atamaika Nazoa, José Gabriel Núñez, Carlos Omobono, Javier Vidal, Armando Sequera	S/D	Rodolfo Drago
	Muñequita linda (Tragedia)	Luis Britto García, Hernán Marcano	TEATRO DEL MAGISTERIO-UPEL	Hernán Marcano
	Condecorado (Drama)	Alberto Ravara	IIAVE	Alberto Ravara
	Número 174517 Auschwitz (Drama)	Omar Gonzalo	DIRECCIÓN DE CULTURA DE LA UNIÓN ISRAELITA DE CARACAS	Omar Gonzalo
	Los hombros de América (Comedia)	Fausto Verdial	GA-80	Héctor Manrique
	La cotufa no baila más (Comedia)	José Antonio Barrios	GRUPO TEATRAL REPICO	Lenni Márquez
	Mejor se hubieran quedado en sus casa güevones (Sátira)	Rodrigo García	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	En un lugar de La Mancha (Drama de arte)	Javier García Montero	RAJATABLA	José Domínguez
	Gracias por los favores recibidos (Drama social)	Rodolfo Santana	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE CARABOBO	Miguel Torrence
	O todos ... ¡o ninguno! (Comedia)	Aníbal Grunn	ESCENA 8	Aníbal Grunn
	Gardel... vivito y tanguendo (Teatro musical)	Franklin Tovar	TEATRO TERESA CARREÑO	Franklin Tovar
	La tumba son pa' los muertos (Drama)	Vicente Lira	TEATRO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Pinocho, cuando la madera quiere ser carne (Comedia dramática)	Carlos Collodi	TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UCV	Luigi Sciamanna
	No eres tú ¡soy yo! (Comedia)	Luis Fernández	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández
	Sí, Luis (Comedia dramática)	Orlando Urdaneta	CATARSIS TEATRO	Mariano Díaz
	Manuela... la mujer	Sergio Arrau	TEATRO DEL CANOVACCIO	Mario Sudano
	Pony (Drama)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Los ladrones somos gente honrada (Comedia)	Enrique Jardiel Poncela	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Pequeños crímenes conyugales (Comedia)	Enrich-Emmanuel Schmit	MJM PRODUCCIONES	Moisés Guevara
	Dollwrist (Drama)	Juan Martins	S/D	José Sánchez
	Infielmente Tuyo (Comedia)	Neil Simon	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Gerardo Blanco
	Los navegao (Drama)	Isaac Chocrón	PALO DE AGUA PRODUCCIONES	Michel Hausmann
	La cena (Drama)	Giuseppe Manfridi	S/D	Marc Caellas
	Hoy amanecí con ganas de morir (Drama)	Indira Páez	WATER THEATER PEOPLE COMPANY	Mario Sudano
	Cien pares de ojos (Drama de arte)	Marguerite Youcenar, Diana Peñalver	LA BACANTE	Diana Peñalver
	Caricias (Drama)	Sergi Belbel	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Entiéndeme tú a mí (Comedia)	Eloy Arenas	TALENTO FEMENINO PRODUCCIONES	Karl Hoffmann

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	A barrio vivo (Musical)	Franklin Tovar	TEATRO TERESA CARREÑO	Franklin Tovar
	El enfermo imaginario (Comedia)	Moliere	GRUPO THALÍA	Carmelo Castro
	Fedra (Tragedia)	Jean Racine	TEATRELA	Costa Palamides
	La coleccionista (Drama)	Manuel Mendoza y Alejandro Aragón	TALENTO FEMENINO PRODUCCIONES	Daniel Uribe
	Meridiano de Greenwich (Experimental)	Juan Carlo de Petre	ALTOSF	Juan Carlos de Petre
	Show (Vodevil)	Juan Carlos de Petre	ALTOSF	Juan Carlos de Petre
	Tr3s (Comedia)	Javier Vidal, José Simón Escalona y Román Chalbaud	THEJA	Javier Vidal
	Montserrat (Drama histórico)	Emmanuel Robles	TEATRO TERESA CARREÑO	Román Chalbaud
	Pechos de seda (Comedia dramática)	Belén Santaella	S/D	Armando Gotta
	Lorquianas (Antología escénica)	Katherine García	S/D	Katherine García
	Pavlov, 2 segundos antes del crimen	Gustavo Ott	S/D	Jéniffer Morales
	Mirando al tendido (Drama)	Rodolfo Santana	S/D	Carlos Chacón
	Calígula (Tragedia)	Albert Camus	S/D	Javier De Vita
SEPTIEMBRE, 2006	Mi difunto, yo	Julio Garmendia, José Cogollo	TEATRO NACIONAL JUVENIL DE CARACAS	José Cogollo
AGOSTO, 2007	Príncipe azul (Drama)	Eugenio Griffero	S/D	Francisco Salazar
	Aquel Faustino Parra (Drama histórico)	Rafael Zárraga	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Guillermo Díaz Yuma
	Canto rodado (Antología escénica)	Juan Ruíz, Juan de la Encina, Gil Vicente, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de La Barca, Sor Juana Inés de La Cruz,	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Costa Palamides
	Trastos Viejos (Comedia dramática)	Javier Vidal	RAJATABLA	José Domínguez
	Tu país está feliz (Drama lírico)	Antonio Miranda	RAJATABLA	José Domínguez
	Todo o nada, en la sociedad de damas de San Joaquín de Boruy	Daniel Uribe	CENTRO DE DIRECTORES PARA EL NUEVO TEATRO	Marcos Purroy

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	(Comedia)			
	Brujas (Comedia)	Santiago Moncada, Alberto Closas	GA-80	Héctor Manrique
	El malentendido (Drama)	Albert Camus	TET	Santiago Sánchez
	Sagrada familia (Comedia)	Mayling Peña	DELPHOS	Luis A. Rosas
	Potestad (Drama)	Eduardo Pavlovsky	TEATRO DEL SECADERO	Mónica Marchini
	No eres tú ¡soy yo!	Luis Fernández	S/D	Luis Fernández
	Yo, satán (Drama)	Antonio Álamo	TEATRO DEL CONTRAJUEGO/TET	Juan José Martín
	Mister Juramento/Homenaje a Julio Jaramillo (Drama)	Néstor Caballero	S/D	Daniel Uribe
	Caricias (Drama)	Sergi Belbel	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Manuela... sus propias palabras (Drama lírico)	Selección de cartas de Manuela Saenz y simón Bolívar	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Jaime Martínez
	Jesucristo Súper Estrella (Musical)	Andrew Lloyd Weber, Tim Rice	PALO DE AGUA PRODUCCIONES	Michel Hausmann
	Fiesta con Aquiles (Comedia)	José Luis Lugo	EL TERCER ESCALÓN	José Gregorio Cabello
	Se te nota (Comedia)	Carlos Artega	S/D	Daniel Uribe
	Gardel... vivito y tanguendo (Musical)	Franklin Tovar	TEATRO TERESA CARREÑO	Franklin Tovar
	Cata de hombres (Comedia)	Rosa Clemente	TEATRO CHACAÍTO	Napoleón Rivero
	Tal para cual (Comedia)	Javier Vidal	S/D	Javier Vidal
	La cantante calva (Absurdo)	Eugene Ionesco	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Ladrona de almas (Drama)	Pavel Kohout	ESPACIO ANNA FRANK	Rodolfo Byadjian
	La secreta obscenidad de cada día (Comedia)	Marco Antonio de la Parra	TEATRO ITINERANTE DE VENEZUELA	Dimas González
	No me cuentes más (Comedia)	Aníbal Grunn	GRUPO CONTRATIPO	Dairo Piñeres
	¡No estornudes! (Comedia)	Marcos Altuve	TEATRO ESTABLE DE LA FACULTAD DE INGENIERÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES	Marcos Altuve
	Siempre nada (Drama)	Orlando Leo	ARGOTEATRO	S/D

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	El rompimiento (Sainete)	Rafael Guinand	TEATRO PROMETEO	Noel de La Cruz
	Diálogo de Carmelitas (Danza-Teatro)	Mariela Delgado	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Mariela Delgado
	Barquitos de papel	Oswaldo Dragún, Aníbal Grunn	S/D	Aníbal Grunn
	Yo vine por el aviso	Germán Galíndez	S/D	Germán Galíndez
	Las tiendas del sheik (Comedia)	Carmen García Vilar	S/D	Dairo Piñeres
	Puerta abierta al mar (Drama)	Viviana Marcela Iriart	S/D	Aníbal Grunn
	Casa en orden (Comedia)	Ana Teresa Sosa	S/D	Aníbal Grunn
	La más fuerte (Drama)	August Strindberg	S/D	María Alejandra Rojas
	De especies	Xiomara Moreno	XIOMARA MORENO PRODUCCIONES	Xiomara Moreno
	La revolución (Drama)	Isaac Chocrón	GA-80	Héctor Manrique
	Nunca te bañes sola (Comedia musical)	Daniel McIvor	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gustavo Ott
	Pony (Drama)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	El malentendido (Drama)	Albert Camus	TET	Santiago Sánchez
	Los ángeles terribles (Drama)	Román Chalbaud	PROYECTO DRAMA	Daniel Alexander Muro
	Golpes a mi puerta (Drama)	Juan Carlos Gené	S/D	Luis Fernández
	Los chicos del 69 (Comedia)	Mart Crowley	S/D	César Sierra
	Proyecto Padre: obras José	Víctor Viviescas, Elio Palencia, Ricardo Halac, Roberto Ramos Perea	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	La Celestina (Tragicomedia)	Fernando de Rojas	THEJA	José Simón Escalona
	La madriguera	Jairo Aníbal Niño	TABLA TEATRO	S/D
	La quinta Dayana (Drama)	Elio Palencia	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Los Comparseros (Antología escénica)	César Rengifo	IUDET	Miguel Issa
	Los elegidos (Tragedia)	Iraida Tapias	WATER PEOPLE THEATER COMPANY	Iraida Tapias
	Encuentro con Francis Rueda	Selección de Monólogos	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
SEPTIEMBRE 2007 AGOSTO, 2008	(Antología escénica)			
	Las novias de Travolta (Comedia)	Andrés Tulipano	S/D	José Domínguez
	Sueño de una noche de verano (Comedia)	William Shakespeare	SKENA	Basilio Álvarez
	La conquista del Polo Sur (Drama)	Manfred Karge	SKENA	Basilio Álvarez
	Mientras amanece (Tragicomedia)	Víctor Vegas	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gonzalo Cubero
	El Flecha (Drama)	Yugui López	S/D	Yugui López
	Angustia de la mediana edad (Parodia cómica)	Indira Páez	S/D	S/D
	Baby Boom en el paraíso (Comedia)	Ana Islarú	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Vecinos al borde (Comedia)	Eric Westphal	COMPÁS	Romeo Costea
	Contigo pan y cebolla (Comedia costumbrista)	Héctor Quintero	COMPAÑÍA TEATRAL PROMETEO	Noel de La Cruz
	El desvarío (Comedia dramática)	Jorge Díaz	COMPAÑÍA TEATRAL PISO CREATIVO	José Antonio Barrios
	De Miracielos a Hospital (Comedia dramática)	Lupe Gehrenbeck	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Lupe Gehrenbeck
	Cita a ciegas (Melodrama)	Mario Dainent	S/D	Daniel Uribe
	Borges + Goya (Experimental)	Rodrigo García	LA CARNICERÍA TEATRO	Rodrigo García
	Final de partida (Drama existencial)	Samuel Beckett	GA-80	Héctor Manrique
	Frida Kahlo, la pasión (Drama de arte)	Ricardo Halac	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	María Brito
	Dos de amor (Comedia)	José Gabriel Núñez	TEATRO DEL ENCUENTRO	José Gabriel Núñez
	Como gustéis (Comedia)	William Shakespeare	XIOMARA MORENO PRODUCCIONES	Javier Moreno
	El muerto y sus delincuentes (Costumbrismo)	Abdón Villamizar	RAJATABLA	Rufino Dorta
	Encuentro con Francis Rueda (Antología escénica)	Francis Rueda y selección de monólogos	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
Club de caballeros (Comedia)	Rafael Bruze	ESCENA 8	Henry Colmenares	

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	dramática)			
	Todos los hombres son mortales ¡...y las mujeres también! (Comedia dramática)	Fausto Verdial	GA-80	Héctor Manrique
	¡Ay, Carmela! (Comedia)	José Sanchis Sinisterra	SKENA	Basilio Álvarez
	El peligroso encanto de la ociosidad (Drama)	Gilberto Pinto	RAJATABLA	Germán Mendieta
	120 vidas por minuto (Tragedia)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	S/D
	Penitentes (Drama social)	Elio Palencia	TEATRELA	Costa Palamides
	Gregor Mc Gregor, Rey de los Mosquitos	Lupe Gehrenbeck	S/D	Lupe Gehrenbeck
	Los dioses del sur (Tragicomedia)	Vicente Lira	RAJATABLA	José Domínguez
	El inevitable destino de Rosa de la noche (Drama)	Mariela Romero	DELPHOS	Luis Alberto Rosas
	Comegato (Comedia dramática)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gustavo Ott
	Los días felices Comedia dramática)	Samuel Beckett	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Dairo Piñeres
	Los productores (Musical)	Mel Brooks	PALO DE AGUA PRODUCCIONES	Michel Hausmann
	Pechos de seda (Comedia dramática)	Belén Santaella	S/D	Ibrahim Guerra
	Venezia (Comedia)	Jorge Accamey, Aníbal Grunn	ECENA 8	Aníbal Grunn
	Zamora (Drama histórico)	Miguel Torrence	TEATRO ARLEQUÍN	Miguel Torrence
	80 dientes, 4 metros, 200 kilos (Drama)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	El ladrón está aquí (Comedia dramática)	Paúl Salazar Rivas	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar Rivas
	Yo soy Carlos Marx	Gennys Pérez	S/D	Dimas González
	Confesiones de Adán y Eva (Comedia)	Mark Twain	PROYECTO AZUL	Gladys Prince
	El testamento de José (Drama)	Luis Mario Moncada	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Marcelo Vieyra
	Reunión de muertos en familia	Alberto Rowinsky	TEATRO DEL SILENCIO	Alberto Rowinsky

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	(Drama)			
	El contrabajo (Comedia dramática)	Patrick Süskind	AMARCORTEATRO	María Teresa Haiek
	La Nonna (Comedia dramática)	Roberto Cossa	COMPañÍA REGIONAL DE PORTUGUESA	Aníbal Grunn
	El encanto (Melodrama)	S/D	TEATRO DE LA UNIVERSIDAD EXPERIMENTAL NACIONAL POLITÉCNICA	Reinaldo Pérez
	El cruce sobre el Niágara (Drama)	Alonso Alegría	CELCIT/GA-80	Melissa Wolf
	Mafiosical (Comedia)	S/D	SKENA	Armando Álvarez
	Al pie del Támesis (Dama)	Mario Vargas Llosa	GA-80	Héctor Manrique
	Barranca abajo (Realismo suramericano)	Florencio Sánchez y Elio Palencia	COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO/ TEATRELA	Costa Palamides
	Islas (Experimental)	Césare Pavese	TEATRO LA BACANTE	Oswaldo Maccio
	Cont@cto (Drama social)	Carmen García Vilar	RAJATABLA	Rufino Dorta
	Monogamia (Comedia)	Marco Antonia de la Parra	S/D	Javier Vidal
	Parece que va a temblar (Drama social)	Ricardo Nortier	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Aroch
	El cadáver del señor García (Comedia)	Enrique Jardiel Poncela	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Bolívar vs San Martín. La revancha (Sátira)	Ignacio Márquez	TEATRO DEL LABERINTO	Ignacio Márquez
	Juntos pero separados (Comedia)	Darío Fo y Franca Rama	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	El juego (Absurdo latinoamericano)	Mariela Romero	KABRÉ TEATRO DE CARACAS	Wilfredo Tortosa
	Cuentos de guerra para dormir en paz (Drama social)	Karin Valecillos	TUMBARRANCHO TEATRO	Jesús Carreño
	Los días felices (Comedia dramática)	Samuel Beckett	S/D	Humberto Ortiz
SEPTIEMBRE, 2008 AGOSTO, 2009	La jaula big shop (Sátira)	Héctor Castro	RAJATABLA	José Sánchez
	Nosotros que nos quisimos tanto (Comedia ligera)	Mariela Romero	S/D	S/D
	Diatriba de amor contra un	Gabriel García Márquez	GRUPO HALTERNATIVA	Carlos Omobono

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	hombre sentado			
	Proyecto Hamlet (Experimental)	William Shakespeare y Heiner Müller	TEARTES	Jericó Montilla
	La guerrita de Rosendo (Drama)	Gilberto Pinto	GRUPO THALÍA	Carmelo Castro
	Te querré infinito (Drama)	Gemma Rodríguez	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Allende, la muerte de un presidente (Drama político)	Rodolfo Quebleen	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández, Mimi Lazo
	La fiesta (comedia dramática)	Spiro Scimone	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	La quema de Judas (Drama social)	Román Chalbaud, Ever Garcés	TEATRO DEL ENCUENTRO	José Jesús González
	Zamora (Drama histórico)	Migue Torrence	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO/ TEATRO ARLEQUÍN	Miguel Torrence
	Las quiero a las dos (Comedia ligera)	Ricardo Talesnik	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández
	Lo que Kurt Cobain se llevó (Comedia dramática)	Karin Valecillos	TUMBARRACHO TEATRO	Jesús Carreño
	¡Que viva la menopausia! (Comedia ligera)	Alexander Hernández	S/D	Rufino Dorta
	Titus Adrónicus (Tragedia)	William Shakespeare	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO/ TEATRO ESTABLE DE PORTUGUESA	Armando Holtzer
	José Amindra (Drama)	Roberto Azuaje	RAJATABLA	Dairo Piñeres
	Don Juan en San Juan (Comedia criminal)	Tirso de Molina, Moliere, José Zorrilla	UNEARTE	Costa Palamides
	Hollywood Style (Musical)	Marcos Purroy	CENTRO DE DIRECTORES PARA EL NUEVO TEATRO	Daniel Uribe
	La cantata del Negro Miguel (Musical)	Tomás Jurado Zavala	TEATRO NEGRO DE BARLOVENTO	Carlos Arroyo
	Marat-Sade (Tragicomedia)	Peter Weiss	UNEARTE	Ibrahim Guerra
	San Marco de Venecia (Drama)	Julio César Alfonso	TEATRO ARENA	Julio César Alfonso
	Así que pasen cinco años (Drama político)	Federico García Lorca	TET Y FACTORÍA ESCÉNICA INTERNACIONAL	Carmen Portaceli
	Culinario (Comedia)	Gilberto Agüero	TEATRO DE LOS ROBLES	José Salas

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	La identificación (Drama político)	Gilberto Agüero	TEATRO DE LOS ROBLES	José Salas
	Final de partida (Drama existencial)	Samuel Beckett	GA-80	Héctor Manrique
	De todo corazón (Comedia dramática)	José Simón Escalona	THEJA	José Simón Escalona
	A 2,50 la Cuba libre	Ibrahim Guerra	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández
	Chirimoya Flat (Comedia)	Eduardo Casanova	LA MÁQUINA TEATRO	José Tomás Angola
	Las criadas (Drama existencial)	Jean Genet	PATHMON PRODUCCIONES	José Gregorio Franquiz
	¡Ay, Carmela! (Comedia)	José Sanchís Sinisterra	SKENA	Basilio Álvarez
	Proyecto Padre: obras José III (Antología escénica)	Ángel Norzagaray, Benjamín Galemiri, Ignacio del Moral, Santiago Martín Bermúdez, Mónica Ogando	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Costa Palamides
	80 dientes, 4 metros y 200 kilos (Comedia)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Gustavo Ott
	Educando a Rita (Comedia)	Willy Russel	MJM PRODUCCIONES	Moisés Guevara
	Los papeles de Febrero (Drama político)	Oscar Acosta	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar
	Una temporada en el infierno (Drama lírico)	Arthur Rimbaud y Fedor Dostoievsky	PANTHEO TEATRO	Francisco Salazar
	Edmond (Tragicomedia)	David Mamet	GA-80	Melissa Wolf
	Chat (Drama social)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Mi vida no es tan sensacional (Comedia ligera)	Daniel Sarcos y Andrés Malavé	S/D	Basilio Álvarez
	En compañía (Antología escénica)	Elizabeth Schön, Jan de Hartog, Silveira Sampaio, Darío Fo, Isidoro Aguirre, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Giovanni Reali	S/D	Giovanni Reali
	Las reglas de urbanidad en la sociedad moderna (Drama)	Jean-Luc Lagarce	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	El violinista sobre el tejado (Musical)	Joseph Stein, Sholem Aleijam	PALO DE AGUA PRODUCCIONES	Michel Hausmann
	Señora de los abogados (Drama)	Nelson Rodríguez	ARTEU	Costa Palamides

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Art (Comedia dramática)	Yasmina Reza	GA-80	Héctor Manrique
	Historia de apartamento (Antología escénica)	Sandra Bruzón, Natalia Valecillos, Macele Sánchez, Mónica Montañés	GRUPO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Una mujer con suerte (Comedia dramática)	Romano Rodríguez	S/D	S/D
	La cotufa no baila más (Comedia)	José Antonio Barrios	GRUPO EMERGENTE DE CARACAS	Orlando Chirinos
	Geranio (Comedia dramática)	Xiomara Moreno	KJC PRODUCCIONES	Javier Vidal
	La noche árabe (Drama)	Roland Schimmelpfeinng	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	Bolívar, la gloria de un General (Drama histórico)	Jean Carlos Du Boulay	CONTRATIPO	Dairo Piñeres
	Incidente en Vichy (Drama histórico)	Arthur Miller	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	Dick & Pussy se aman locamente (Pornocomedia)	Jaime Nieto	S/D	David Chacón Pérez
	Los chicos del 69 (Comedia)	Mart Crowley, César Sierra	ECENA 8	César Sierra
	La visita de los Generales (Drama)	Gilberto Pinto	TEATRO DEL DUENDE	Gilberto Pinto
	Topografía de un desnudo (Drama social)	Jorge Díaz	ESCENA DE CARACAS	Costa Palamides
	Cuando quiero llorar no lloro (Drama)	Miguel Otero Silva	RAJATABLA	José Domínguez
	El pez que fuma (Drama)	Román Chalbaud	UNEARTE	Dairo Piñere
	La pareja desapareja (Comedia)	Neil Simon, Armando Álvarez	SKENA	Armando Álvarez
	La peor de todas (Comedia dramática)	Iraida Tapias	WATER PEOPLE THEATER COMPANY	Juan José Martín
	Margarita para los cerdos (Comedia dramática)	Domingo Palma	SOBRETABLAS DE VENEZUELA	Jennifer Morales
	¿Primerísima... yo? (Comedia)	Mirla Castellanos	TEATROTIPO	Aníbal Grunn
	La tempestad (Tragedia)	William Shakespeare	VENETEATRO	Dante Gil
	29.10.88 (Tragedia)	Karin Valecillos	TUMBARRANCHO TEATRO	Jesús Carreño

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
SEPTIEMBRE 2009 AGOSTO 2010	Jardín de los Cerezos (Drama)	Anton Chéjov	IMAGINARIOS DE VENEZUELA	Juan Carlos Souki
	El Alquimista (Comedia)	Ben Jonson, Isaac Chocrón	ESCENA DE CARACAS	Juan José Martín
	El infierno (Fragmento y adaptación)	Dante Alighieri	THEJA	José Simón Escalona
	Un busto al cuerpo (Farsa)	Eduardo Caballero	CUATRO FUEGO PRODUCCIONES	Hans Velásquez
	El eco de los ciruelos (Teatro musical)	Bertolt Brecht, Kurt Weill	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Miguel Issa
	El Quijote no existe (Drama)	Jorge Díaz, Adolfo Nittoli	TEATRO K PRODUCCIONES	Morris Merentes
	Un día particular (Drama)	Giglia Fantoni	S/D	Giovanni Reali
	Ribas, el vencedor (Drama histórico)	Dante Gil	VENETEATRO	Dante Gil
	A 2,50 la Cuba libre	Ibrahim Guerra	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández
	Las puntas del triángulo (Comedia dramática)	César Rojas	TEATRO CHACAÍTO	Gigi Kurz
	Cabaret, reinas de la noche (Teatro musical)	Rafael Arvelo, José Gabriel Núñez, Aquiles Nazoa, Leonardo Padrón	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Miguel Issa
	Desaparecidos (Melodrama)	Luis Villegas	S/D	Daniel López
	Emigrantes (Drama)	Slawomir Mrozek	C&E PRODUCCIONES	Elis Schneider
	Ese espacio peligroso (Drama)	Edilio Peña	TEATRO GRADO 38	Gregorio Milano
	El intruso	Edilio Peña	S/D	Carlos Russo
	¡Mamá! (Drama)	Gilda Bona, María Eva Pérez, Beatriz Mátar	TNJV/ FUNDACIÓN LA BRECHA	Héctor becerra
	Fronteras: Sudacas (Drama); Fronterizos (Comedia); Cuánto vale una nevera (Comedia)	Hugo Men, Josefina Ayllón, Claudia Piñeiro	TNJV/ FUNDACIÓN LA BRECHA	Jorge Cogollo, Gregorio Milano y Costa Palamides
	La boda (Comedia)	Virgilio Piñera y Rafael Martín	TEATRO PROMETEO	Noel de La Cruz
	Romeo y Julieta (Tragicomedia)	William Shakespeare	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	¿Quién necesita qué? (Comedia)	Darío Fo, Franca Rama	GA-80	Héctor Manrique
Gitanas y Pascua (Danza-Teatro)	Miguel Issa	DRAMO	Miguel Issa	

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Tania en pelota (Comedia)	Mary Montes	TALENTO FEMENINO PRODUCCIONES	Basilio Álvarez
	Aquiles en el jardín de los retazos	Marisol Martínez	COMPAÑÍA NACIONAL DE CIRCO	Marisol Martínez
	Ubú Rey (Farsa)	Alfred Jarry, Enrique Buenaventura	RAJATABLA	Rufino Dorta
	Bolívar, la gloria de un General (Drama histórico)	Jean Carlos Du Boulay	CONTRATIPO	Jean Carlos Du Boulay
	La lección de Pirita (Infantil)	Roblan Piñero	KJC PRODUCCIONES	Rafael Monsalve
	Blancanieves y las siete locas (Comedia)	Manuel Bastos	TEATRO CHACAÍTO	Manuel Bastos
	Vamos a imaginar que nos estamos tomando un café treinta años después (Drama)	Julio Bouley, José Luis Pérez	CÍRCULO VERTICAL	Julio Bouley
	Un tal Ezequiel Zamora (Drama histórico)	César Rengifo	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Henry Manganiello
	Adán y Eva caídos de la mata de coco (Comedia)	Lupe Gehrenbeck	S/D	Lupe Gehrenbeck
	La calle del infierno (Comedia)	Antonio Onetti	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Verónica Arellano
	Un dios salvaje (Comedia)	Yasmina Reza	GA-0	Héctor Manrique
	Los árboles caídos (Drama)	Norberto Benavides Pérez	GOOD SHOW PRODUCTIONS	Fermín Reyna
	Bolívar vs San Martín. La revancha	Ignacio Márquez	TEATRO DEL LABERINTO	Ignacio Márquez
	Los papeles de febrero (Drama histórico)	Oscar Acosta	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar
	No hay barcos en Chacao (Drama)	John Patrick Shanley, Matilda Corrales	GIMNASIO DE ACTORES	Matilda Corrales
	Golondrina (Drama)	Aminta de Lara Rojas	S/D	Aminta de Lara Rojas
	Señorita y Madame (Comedia)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Conversaciones con mamá (Drama)	Santiago Crlos Ovés, Jordi Galcerán	S/D	Daniel Uribe
	La cotufa no baila más (Comedia)	José Antonio Barrios	TEATRO EMERGENTE DE CARACAS	Orlando Chirinos
	Discoplay (Comedia dramática)	Darío Soto	S/D	Darío Soto

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Sexo (Drama)	René Pollesch, Francisco Denis	RÍO TEATRO CARIBE	Francisco Denis
	Jesucristo Superestrella (Musical)	Andrew Lloyd Weber, Tim Rice	PALO DE AGUA PRODUCCIONES	Michel Hausmann
	Ciertas condiciones aplican (Comedia)	Javier Vidal	MJM PRODUCCIONES	Moisés Guevara
	En la cama (Comedia)	Xiomara Moreno	S/D	Xiomara Moreno
	Mientras te olvido (Drama)	Andrés Correa Guatarasma	S/D	Virginia Aponte
	Tu país está feliz (Drama lírico)	Antonio Miranda	RAJATABLA	José Domínguez
	Proyecto Madre: obras María	Gianni Clementi, Pilar G. Almasa, Diana I. Luque, Alejandro Rodríguez, Antonio Lafuente, José Manuel Lechado	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Costa Palamides
	Mi cama tiene tres lados (Comedia)	Mayling Peña	DELPHOS	Aníbal Grunn
	Obra para dormir al público (Drama)	Rodolfo Santana	RAJATABLA	José Domínguez
	Yo me bajo en la próxima... ¿y usted? (Comedia)	Adolfo Marsillach	S/D	Daniel Uribe
	La sangre (Drama)	Sergi Belbel	GRUPO SÉPTIMO PISO	Dairo Piñeres
	El marinero (Drama)	Fernando Pessoa	S/D	German Mendieta
	Actos indecentes. Los tres juicios de Oscar Wilde (Drama histórico)	Moisés Kaufman	PALO DE AGUA PRODUCCIONES	Michel Hausmann
	Arráncame la vida (Drama)	Elio Palencia	S/D	Román Chalbaud
	Crónicas Palahniuk	Vladimir Vera y Chuck Palahniuk	TEATRO FORTE/TET	Vladimir Vera
	La casa de Bernarda Alba (Drama)	Federico García Lorca	TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha
	La casa de Bernarda Alba (Drama)	Federico García Lorca	MJM PRODUCCIONES	Iraida Tapias
	Cuentos del Decamerón	Giovanni Boccacio, Héctor Quintero	TEATRO PROMETEO	Noel de La Cruz
	Trastos viejos (Comedia dramática)	Javier Vidal	RAJATABLA	José Domínguez
SEPTIEMBRE, 2010	La ola (Drama político)	Dennis Gansel, Peter Thorwarth y Basilio Álvarez	SKENA	Armando Álvarez
AGOSTO, 2011	La fea despierta (Infantil)	Carlos Roa Viana	TEATRO BAGAZOS	Gerardo Blanco
	Promoción Honor a mis padres	Elio Palencia	RAJATABLA	Rufino Dorta

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	(Drama)			
	De todos modos (Comedia)	José Simón Escalona	THEJA	José Simón Escalona
	A 2,50 la cuba libre (Drama)	Ibrahím Guerra	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández
	Esperando al italiano (Comedia)	Mariela Romero	S/D	Tullio Cavalli
	Algunos adolescentes (Drama)	Jean Helmuth	LABORATORIO TEATRAL ANNA JULIA ROJAS Y SOMOS PRODUCCIONES	Jean Helmuth
	Crónicas Palahniuk	Vladimir Vera	TEATRO FORTE	Vladimir Vera
	El gorro de cascabeles (Comedia dramática)	Luigi Pirandello	COMPAÑÍA REGIONAL DE TEATRO DE PORTUGUESA	Aníbal Grunn
	La segundísima (Comedia)	Luis Fernández	MIMÍ LAZO PRODUCCIONES	Luis Fernández
	Cabaret (Musical)	John Kander, Fred Ebb y Joe Masterhoff	MAGNO PRODUCCIONES	César Sierra
	Marco Antonio y Cleopatra (Tragedia)	William Shakespeare	VENETEATRO	Dante Gil
	El canoero del Caipe (Musical)	Daniel Suárez Hermoso y Alberto Arvelo Torrealba	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Alexander D' León
	Manteca (Comedia dramática)	Alberto Pedro Torriente	TEATRO K PRODUCCIONES	Morris Merentes
	Yo soy John Lennon (Comedia dramática)	Paúl Salazar Rivas	RAJATABLA	Paúl Salazar Rivas
	Y Dios nos perdone (Comedia)	Paúl Salazar Rivas	EL PEQUEÑO GRUPO	Paúl Salazar Rivas
	Ensayo sobre la sumisión (Absurdo)	Eugene Ionesco y Vladimir Vera	DRAM ON	Vladimir Vera
	Basta de monólogos. El monólogo de Wilmer Rodríguez (Comedia)	Wilmer Rodríguez	S/D	Wilmer Rodríguez
	El eco de los ciruelos (Musical)	Bertolt Brecht y Kurt Weill	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Miguel Issa
	Mujeres en oferta (Comedia)	Federico Roca	TEATRO DE LA BARAJA	Luis Alfredo Ramírez
	Vacaciones en el purgatorio (Melodrama)	Ángel Méndez	S/D	Markos Vargas
	Canción de Navidad (Drama)	Charles Dickens y Virginia Aponte	AGOTEATRO	Virginia Aponte y Ana O'Callaghan
	Allende, la muerte de un presidente	Rodolfo Quebleen	S/D	Humberto Segura

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	(Drama político)			
	Cabaret, Reinas de la Noche (Danza teatro)	Rafael Arvelo, Aquiles Nazoa, José Gabriel Núñez y Leonardo Padrón	COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	Miguel Issa
	Un informe sobre la banalidad del amor (Drama)	Mario Diamant	S/D	Luigi Sciamanna
	Acto Cultural (Drama)	José Ignacio Cabrujas	GA-80	Héctor Manrique
	Implicados (Comedia dramática)	Enrique Prieto	S/D	José Tomás Angola
	Tu país está feliz (Drama lírico)	Antonio Miranda	RAJATABLA	José Domínguez
	Mi reino por un sueño (Drama lírico)	José Antonio Barrios	RAJATABLA	Costa Palamides
	Baraka (Comedia negra)	María Goos	GA-80	Héctor Manrique
	Brujas (Comedia)	Santiago Moncada	GA-80	Héctor Manrique
	Confesiones de Mujeres de 30 (Comedia)	Domingos de Oliveira	GA-80	Héctor Manrique
	La muerte y la doncella (Drama político)	Ariel Dorfman	MJM PRODUCCIONES	Moisés Guevara
	Toc Toc (Comedia)	Laurent Baffie	IMAGINARIOS DE VENEZUELA	Juan Carlos Souki
	Otelo 4x4 (Tragedia)	William Shakespeare	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Blancanieves y los siete enanos (Infantil)	Hermanos Grimm	S/D	Manuel Bastos
	El último credo (Drama)	Lali Armengol Angemi	TEATRO 8 DE MARZO	Lali Armengol Angemi
	Centenario Tennessee Williams (Antología escénica)	Tennessee Williams	HEBU TEATRO Y TEATRO DEL CONTRAJUEGO	Orlando Arocha, Diana Volpe, Ricardo Nortier, Juan José Martín y Julio Bouley
	El cavernícola (Comedia dramática)	Rob Becker	SKENA Y THEATER MOGUL	Basilio Álvarez
	Momia en el closet (Comedia musical)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Costa Palamides
	En blanco (Comedia)	Ignacio Castillo Cottin	S/D	Ignacio Castillo Cottin
	La Maña (Comedia)	Damián Dreizik	TEATRO EMERGENTE DE CARACAS	Jesús Delgado

PERIODO	OBRA/GÉNERO	DRAMATURGIA	AGRUPACIONES	DIRECCIÓN
	Como vayan viniendo, vamos viendo (Comedia)	Ibsen Martínez	CENTRO DE DIRECTORES PARA EL NUEVO TEATRO	Daniel Uribe
	Flores de Papel (Drama)	Edgar Wolff	AGOTEATRO	Virginia Aponte
	Tras una puerta cerrada (Drama)	Edgar Wolff	AGOTEATRO	Virginia Aponte
	Lírica (Drama)	Gustavo Ott	TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS	Luis Domingo González
	Señoritas en concierto (Comedia musical)	Cristina Escofet	RAJATABLA	José Domínguez
	La quema de Judas (Drama)	Román Chalbaud	TEATRO DEL ENCUENTRO	José Jesús González
	Goya (Drama social)	Rodrigo García	TEATRO FORTE	Vladimir Vera
	Guantánamo (Drama político)	Victoria Brittain y Gillian Slovo	TEATRO JEFF LEVY Y TEATRO FORTE	Vladimir Vera
	Uroboros (Circense)	Creación Colectiva	COMPAÑÍA NACIONAL DE CIRCO	Darwin "Niki" García
	Orinoco (Musical)	Carolina Lizarraga	FUNDACIÓN VENEZUELA VIVA	Vicente Albarracín
	La posadera (Comedia)	Carlo Goldoni	GRUPO MASCHERE	Giovanni Reali
	La casa nueva (Comedia)	Carlo Goldoni	ESCENA DE CARACAS	Costa Palamides
	El fantasma de Bonnie (Drama)	Abdón Villamizar	VENETEATRO	Dante Gil
	Todo o nada (Comedia musical)	Marcos Purroy	SISTEMA NACIONAL DE TEATRO PENITENCIARIO E INSTITUTO NACIONAL DE ORIENTACIÓN FEMENINA	Daniel Uribe
	Señoritas de Maracaibo (Comedia)	Richard Olivero	FUNDACIÓN PARA EL DESARROLLO DE LA DRAMATURGIA REGIONAL	Richard Olivero
	Diógenes y las camisas voladoras (Drama político)	Javier Vidal	MJM PRODUCCIONES	Moisés Guevara
	El café (Comedia)	Carlo Goldoni	LABORATORIO TEATRAL ANNA JULIA ROJAS	Costa Palamides
	Contigo pan y cebolla (Comedia costumbrista)	Héctor Quintero	COMPAÑÍA TEATRAL PROMETEO	Noel de La Cruz
	Joaquina Sánchez (Tragedia)	César Rengifo	ALCALDÍA DE CARACAS Y TEATRO NACIONAL DE CARACAS	Ibrahim Guerra
	Negro Carmesí (Drama)	Wilfredo Tortosa	KABRÉ TEATRO	Wilfredo Tortosa

En la más reciente publicación, *Apuntes para armar una visión del país teatral*, del reconocido crítico teatral Carlos Herrera (2011), se presenta a la primera década teatral del siglo XXI venezolano, tanto el circuito teatral de la ciudad capital así como el circuito teatral de las ciudades principales del país. En el bloque textual de análisis titulado *Límites y tendencias*, los aportes del autor complementan sustancial y críticamente a los procesos estéticos teatrales que, esquemáticamente, se proyectaron en la anterior reconstrucción ordenada y cronológica de la práctica teatral caraqueña. Estos avances analíticos de Herrera (2011) dan contraste al registro cerrado de reseñas periodísticas y de data histórica del Moreno-Uribe (2001-2011), por lo que es prioritario describir los procesos y factores reconocidos por el crítico teatral mencionado.

Para Carlos Herrera (2011), el comprender la presente década teatral caraqueña es necesario revisar la transición artística, estilística, cultural y sociopolítica entre los años 90 y los primeros diez del presente siglo. La década teatral de los años 90, gira para el autor, en torno y en el entorno de los discursos propios de directores y directoras teatrales⁴, de estéticas específicas de dramaturgos⁵, y sobre todo, de las escuelas teatrales de formación profesional y el sistema de compañías regionales estatales⁶. La generación “emergente profesional” del teatro de los años 90 se caracteriza por haber alcanzado una autonomía artística y de colectivos ante las

⁴ Considerados por Herrera: César Sierra, Daniel Uribe, Armando Hölzer, Oscar Mendoza, Carlos Arroyo, Diana Peñalver, Vicente Albarracín, Basilio Álvarez, Luigi Sciamannna, Carmen Rondón, Costa Palamides, Juan Carlos Azuaje, Roberto Stopello, Horacio Dam, Giuseppe Grasso, Nelson Pérez y Gregorio Milano.

⁵ Continúa la lista con: Gustavo Ott, Nelly Oliver, César Rojas, David Osorio, Carmen Rondón, Yahaira Salazar, Javier Moreno, Manuel Manzanilla, Rubén Darío Gil, Elio Palencia, Marcos Purroy, Hernán Marcano, Romano Rodríguez, Gregorio Escala y Mónica Montañés.

⁶ En orden de surgimiento cronológico: Taller Nacional de Teatro (TNT, 1984); Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT, 1986); Sistema Nacional de Teatros Nacionales Juveniles de Venezuela (TNJV, 1990); Sistema Nacional de Compañías Regionales (SNCR, 1992); Plan de Formación Actoral de la Compañía Nacional de Teatro (CNT, 1986); colectivos paralelos de formación teatral como Theja, Altosf, Grupo Actoral 80, Taller Experimental de Teatro (TET), Arte Atid, etc.; Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV, 1978); Instituto Universitario de Teatro (IUDET, 1991); el sistema tradicional de formación por las escuelas superiores “Juana Sujo”, “Porfirio Rodríguez” y la Escuela Nacional de Teatro “César Rengifo”; y, considerada por el investigador, mas no por el crítico, la reciente Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE, 2011).

desatenciones del sistema gubernamental del ámbito cultural. Otra de las características, es la constante búsqueda de una nueva escritura teatral y una metodología de producción de espectáculos para el reconocimiento a escala internacional.

Por su parte, en la primera década del presente siglo, cambia el panorama con respecto al nuevo posicionamiento generacional de creadores en las áreas de dirección⁷ y dramaturgia⁸ en una total autonomía artística⁹, jurídica y productiva ante el Estado y sus instituciones de competencia cultural. Para el autor, esta generación “de relevo” ha asumido tres grandes retos sociales que responden a una dinámica de los contextos nacionales e internacionales, a saber: las cambiantes preferencias y gustos del público, el restringido proceso de reconocimiento en el propio medio profesional teatral, y la capacidad de producción autogestionaria y alternativa del espectáculo frente al déficit económico de la financiación pública del teatro nacional.

Para el crítico, entre generación y generación teatral, se han revitalizado las prácticas teatrales desde el sentido del oficio al direccionamiento del trabajo profesional, del perfil universitario, y el desarrollo de perfiles estéticos propios y, en mayor o menor medida, rigurosas. No obstante, este avance del proceso estético se ha visto envuelto por un proceso de producción de espectáculos al azar, bajo criterios empíricos establecidos a partir del gusto mayoritario de los públicos, e incluso, de una evidente carrera de “sobrevivencia” entre el reconocimiento, la credibilidad y el sustento económico profesional. Para el crítico, existe una “gama de escollos” propios

⁷ Javier Rivera, Juan José Martín, Delbis Cardona, Rafael Sequera, Rolando Giménez, Ignacio Márquez, Juan Carlos Souki, Armando Lozada, Matilde Corral, Gabriel Veiga, Julio Bouley, Mario Sudano, Daniel Wakstein, Dairo Piñeres, Juan Cordido, Consuelo Trum, Mladen Horvat, Raiza Quintero, Luis Alberto Rosas, Armando Álvarez y Cristian Núñez.

⁸ Gennys Pérez, Emilio Montero, Juan Martins, Víctor Loreto López, Toti Vollmer, León Febres-Cordero, José Tomás Angola, José Miguel Vivas, Indira Páez, entre otros y otras.

⁹ Colectivos artísticos considerados por el crítico: Teatro del Laberinto, Escena de Caracas, Bahareque Teatro, La Máquina Teatro, Teatro Vivo, Teatro de la Noche, Kaiser Soze Teatro, Grupo M. H. Producciones, Globo Teatro, Teatro del Actor, Estival Teatro, Grupo Teatral Delphos, Grupo Repico, Teatro del Cannovaccio, entre muchos otros.

de la década que se interponen permanentemente en la mayoría de los procesos estéticos de los colectivos y los públicos:

...la ausencia de espacios estables y permanentes (teatros y casas editoras) donde exhibir o dar a conocer sus experiencias creativas; el escaso o irregular apoyo económico otorgado por los distintos entes culturales públicos y privados del país; el poco interés que concitaron los ante los medios de comunicación y el desaire que reciben de una parte de la crítica especializada, también coartar la estabilidad y continuidad de estas noveles figuras y emergentes grupos. (Herrera, 2011: 14)

El autor reconoce que, a pesar de la continuidad generacional, la primera pudo crear en un contexto económico medianamente estable y con un público comprometido y respetuoso de la profesión teatral; a diferencia de la segunda que aún intenta asegurar una estabilidad profesional ante un proceso de reformas estructurales de la economía del país y de un “público consumidor” que se impone y exige “el gozo” como patrón de moda y gusto.

El ámbito institucional teatral público, privado y autónomo ha sido un factor clave y de influencia en los procesos estéticos de estas dos generaciones, en especial la generación de creadores y sus creaciones durante el siglo XXI. Carlos Herrera (2011) asume que la escena venezolana aún “está en proceso para alcanzar una definitiva y particular personalidad que lo distinga de las demás vertientes teatrales manifestadas en el resto del continente latinoamericano” (p.19). Esta postura manifiesta que todavía el discurso teatral con una identidad venezolana, con un sello y estilo característico de la venezolanidad, está por verse, por concretarse; en el que, a pesar del permanente registro histórico y anecdótico sobre las creaciones teatrales venezolanas, éstas no han logrado posicionar al país debido a un desbalance institucional y organizacional en el gremio profesional y en los entes públicos, privados y autónomos.

Este desbalance institucional y organizacional de la escena venezolana, presente hoy día durante la primera década del siglo XXI, tiene sus bases y sus causas en el proceso desde finales de los años setenta, seguido los años ochenta hasta finales de los

años noventa del siglo pasado. Carlos Herrera (2011) define y describe el primer bloque histórico, entre finales de los años setenta y finales de los ochenta, como “la época de la bonanza” y el “desparpajo que obnubila”. Dicha década se caracteriza por una intempestiva entrada de la cultura *mass media*, por una marginación agudizada de clases sociales, un evidente desarraigo cultural en las creaciones artísticas, una imponente y permanente ascensión económica debido a la renta petrolera; en pocas palabras, de un rotundo aceleramiento socioeconómico y sociocultural sin precedentes.

El *desparpajo que obnubila* lo representó el Estado venezolano en su carácter de benefactor de las artes escénicas. Para Herrera (2011), esta época permitió el surgimiento del “teatro subsidiario” y del inicio de una época –y una cultura– en torno al subsidio. En esta época se transformó el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) en Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), cuyo proceso permitió los inicios de la gerencia teatral, la política teatral sobre la autonomía del colectivo artístico, la consolidación de los festivales nacionales e internacionales y la política pública de la profesionalidad del creador teatral.

Un resultado evidente, dice Herrera, es la proliferación de los colectivos artísticos e instituciones teatrales presididas y lideradas por la figura profesional del director o de la directora teatral. Entre éstos considera al Grupo Rajatabla, El Nuevo Grupo, la Compañía Nacional de Teatro (CNT), Autoteatro, Taller Experimental de Teatro (TET), Grupo La Barraca, Contrajuego, Grupo Theja, Teatro Estable de Barcelona, Sociedad Dramática de Maracaibo, Centro Cultural Prisma, el Ateneo de Caracas, Compás, Sistema de Compañías Regionales (SNCR) y los Teatros Nacionales Juveniles de Venezuela (TNJV). En cada uno de estos colectivos, fundaciones e instituciones teatrales, la figura profesional de la dirección teatral tenía sus funciones entre la gerencia y la creación propiamente, lo cual marcó el inicio de una modalidad –casi tradición– del ejercicio profesional de la dirección teatral en el país.

El segundo bloque histórico, entre finales de los años ochenta hasta inicios del siglo presente, es definido por Herrera (2011) como “la época del optimismo a la

decepción” y “la época de la decepción al optimismo”. Este juego preciso de palabras denota la fragilidad y la transición de una década signada por la inestabilidad estatal, económica, política, civil, artística y estética. El crítico reconoce que el debilitamiento del ámbito teatral parte primero del surgimiento de nuevas instituciones¹⁰ ante la eclosión de otras¹¹, segundo del “sacudón social” originado por el endeudamiento del país y pésima administración pública, y tercero del fallecimiento del referenciado gerente teatral Carlos Giménez. Como resultado de ello, el autor agrega que:

...el lento opacamiento del apoyo estatal en materia de subsidios, el asomo y posterior declinamiento de distintas instituciones teatrales, la instauración de un cierto “pesimismo” creador, así como la sensación de que no se avecinaban cambios de fondo para el quehacer teatral. (Herrera, 2011: 25).

En comparación al florecimiento de colectivos e instituciones teatrales en el primer bloque histórico, durante el segundo, el fallecimiento de Carlos Giménez marca el cierre del “caudillismo teatral” en la estructura organizacional tanto estatal como autónoma del teatro venezolano; es decir, el CDNT, los TNJV, el SNCR y la CNT comienzan a “naufragar” y “sobrevivir” como instituciones dependientes totalmente de un inexistente Estado beneficiador. Por el contrario, Herrera (2011) destaca la relevancia transformativa y preservativa de los colectivos artísticos independientes¹², debido a un contexto agresivo y cambiante, y evidenciado en discursos estéticos más “combativos”, de programas de formación teatral alternativos, en la aparición de la nueva dramaturgia en los repertorios, la estrategia teatral a la par de “la sociedad mediatizada”, el autocontrol sobre la elección de temas políticos en la creación teatral y la permanente búsqueda de una efectividad en la finalidad de crear arte para quiénes y para qué.

¹⁰ Compañía Nacional de Teatro (1984), el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (1986) y el Taller Nacional de Teatro (1984).

¹¹ El Nuevo Grupo (1987).

¹² Entre éstos: Textoteatro, Xiomara Moreno Producciones, Pequeño Grupo de Mérida, Teatro Estable de Portuguesa, Arte Atid, Cadalso, Bagazos, Contrajuego, Escena de Caracas, Skena, colectivos del TIN.

La dramaturgia venezolana es, para Carlos Herrera, una realidad (estética) necesaria a estudiar (y visibilizar: un necesario nombrar). Establece dos realidades dramaturgias: la dramaturgia *consagrada* y la dramaturgia *represada*. La dramaturgia *consagrada* es aquella generación de escritores y escritoras cuya producción es altamente estudiada, producida en espectáculos y legitimada en casas editoriales, y, a su vez, se han mantenido a lo largo de los distintos procesos estéticos de la historia del teatro venezolano¹³. La dramaturgia *represada* es aquella generación que emerge entre los siglos XX y XXI alcanzando un constante y creciente reconocimiento del público y de pocas agrupaciones teatrales, en su mayoría de jóvenes directores teatrales. Para Herrera, esta generación *represada* padece una suerte de ambivalencia, casi un limbo, entre los miedos de las casas editoriales por publicar a nuevas generaciones y la ausente apertura de las agrupaciones teatrales para representar los nuevos textos. El propio autor reconoce que esta problemática se solventará en la medida que la dramaturgia *represada* sea inserta y reconocida, legitimada y proyectada, en el circuito nacional de producción de espectáculos y de publicaciones masivas.

En el ámbito estético, el autor describe que esta generación *represada*, en sus varias vertientes, ha asumido postura crítica ante los radicales cambios socioeconómicos en el país durante las últimas décadas del siglo pasado y ante las propias presiones de una marcada globalización de mercado en los inicios del presente siglo. Para Herrera, esta generación coloca al tema de la pieza teatral como punto central más que al personaje y su hecho, lo económico pasa al primer plano relacionado con la existencia y condición humanas, el discurso historicista en verbo pasado se hegemoniza en el escenario, y la violencia y la sexualidad anuncian una “búsqueda” de “la realidad” social.

En el ámbito académico y de la investigación especializada, Herrera define un grupo de dramaturgos que merecen el estudio de rigor especializado para la historia del

¹³ Generación de dramaturgia *consagrada* (bajo criterios del autor): Isaac Chocrón, Gilberto Pinto, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, José Gabriel Núñez, Rodolfo Santana, Ibrahim Guerra, Levy Rossell, Edilio Peña, Mariela Romero, Ibsen Martínez, Néstor Caballero, Javier Vidal, José Simón Escalona, Xiomara Moreno, Gustavo Ott, “entre otros pocos” según el autor.

teatro venezolano: Alicia Álamo Bartolomé, Julio Jáuregui, César Chirinos, Gilberto Agüero, Luis Britto García, Miguel Torrence, Laly Armengol, Freddy Torres, Dianora Hernández, Carlos Sánchez Delgado, Omer Quiaragua, Inés Muñoz Aguirre, Ana Teresa Sosa Llanos, Jhonny Gavolvski y César Rojas. Por otra parte, y como parte de este llamado, Herrera dedica una breve revisión de estilos y temáticas a la dramaturgia *represada*, entre los y las creadores se encuentran: Gerardo Blanco, Elio Palencia, Marcos Purroy, Rubén Darío Gil, César Rojas, Jhonny Gavolvski, Romano Rodríguez, José Tomás Angola, León Febres-Cordero, Aminta de Lara, Elia Schneider, Paúl Salazar, Carmen Rondón, José Miguel Vivas, Javier Moreno, Ana Teresa Sosa Llanos, Omer Quiaragua, Indira Páez, Toti Vollmer, Miguel Torrence, Yasmina Jiménez, Ramón Lameda, Elsy Loyo, Pedro Maldonado, César Chirinos, Laly Armengol, Bonnie Morín, Dianora Hernández, Nelly Oliver Figuera, Jesús Eduardo Espinoza, Mariozzi Carmona, Néstor Seijas, Genny Pérez, Reynaldo Hidalgo, Juan Ramón Pérez, Manuel Manzanilla, Juan Martins y Freddy Torres.

En cuanto a la producción de espectáculos, conocida como factura escénica y su directa relación con la gestión y gerencia teatral, Herrera (2011) plantea un cuadrilátero de gerentes teatrales y salas de espectáculos reñidos por la hegemonía de ciertos discursos estéticos y por sobrevivir ante una inestabilidad económica y sociopolítica. A pesar de que el autor divide en dos grupos denominados como *estos* y *aquellos* a la mayoría de agrupaciones/instituciones escénicas de Caracas, todas estas puján hacia un mismo fin: primero, la búsqueda de “exhibición-aceptación-reconocimiento” (p.46) y, segundo, “el interés de consumo del público” (p.51), durante ya casi dos décadas consecutivas.

Ambos “sectores” denotan la consolidada visión gerencial del teatro capitalino, donde la oferta en cartelera y la factibilidad del proyecto en el tiempo son los factores que finiquitan la exhibición, el éxito de taquilla y el reconocimiento en el gremio profesional. Son cuatro categorías observadas por el autor: 1) Las *agrupaciones institucionales* como el Teatro Universitario, la Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE), el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas; 2) las *agrupaciones emergentes*

como Piso Creativo, Escena Viva Producciones, Teatro K Producciones, Hebu Teatro, Tumbarrancho Teatro, Teartes; 3) *agrupaciones consolidadas* como Rajatabla, Theja, Taller Experimental de Teatro (TET), Teatro de San Martín de Caracas (TSMC), Contrajuego; y 4) las *productoras independientes* como Water People, Benny's Production, KICP Producciones, Xiomara Moreno Producciones, Talento Femenino, Palo de Agua Producciones.

Para el autor, entre finales del siglo XX y principios del XXI, la “teatralidad social” –es decir la dinámica social del propio teatro– ha presentado constantes cambios asumidos por el gremio de creadores e investigadores como retos exigentes entre el éxito de la taquilla y la “propuesta fundamental” de rigor estético y profesional. No obstante, reconoce que esta permanente situación muestra un “estado de baja calidad del teatro nacional” en el que la creación teatral se transforma en un “producto teatral comercial” y/o en un “producto emergente comercial”, y en los que predomina los desgastados prejuicios sobre el “teatro de arte” y el “teatro digestivo” (Herrera, 2011: 45).

Finalmente, y antes de revisar la otra cara de esta moneda, Herrera concluye que el estatus colectivo y generalizado en el teatro venezolano de hoy es:

...la generación que sustituirá a la presente, que está siendo poco apoyada por el público consumidor, negada por la gran mayoría de los medios impresos, ausente de la crítica especializada y considero, mucho peor, subestimada por ciertos representantes (grandes productores) de salas y teatros que los miran con desdén porque no sienten en ellos una trayectoria en el medio verificable, que adolecen de mecanismos *marketing* frente a poderosos *sponsors* que podrían apoyarles económicamente y porque sus trabajos escénicos no cuentan con la presencia de connotadas figuras de las estrellas del sistema farandulero y mediático nacional. (Herrera, 2011: 26).

Parte II

La otra cara de la moneda, ¿política teatral como política pública?

El teatro venezolano de las postrimerías del siglo XX e inicios del XXI ha destacado y se ha visto signado por un gran debate sobre sus propias realidades estéticas, económicas y sociales en torno –y sumergido– a las políticas culturales. Preguntas que van y vienen, posiciones y contraposiciones, nuevos actores, colectivos de base, colectivos de élite, en fin, un dinámico ir y venir entre el debate profesional y la creación artística perfilados a la consolidación de un conjunto estable de políticas teatrales. El público, el colectivo teatral, el profesional, el cuerpo agremiado, las academias, los centros de investigación teatrales, los creadores, todos y todas como sujetos categorizados participan –directa o indirectamente– en pleno (a veces bullicioso, otras, silenciosos) debate cultural.

El marco histórico de las creaciones teatrales, anteriormente revisadas, está marcado por un recurrente discurso sobre la economía cultural, el apoyo estatal y la participación de los públicos como factores causales de un inevitable vaivén que afecta tanto al gremio profesional como a las propias creaciones. Por ello, en esta sección, se analiza el conjunto de políticas culturales y planes estatales de los gobiernos de las últimas dos décadas del siglo precedente y a las propias políticas y planes ejecutadas durante la primera década del siglo actual. No obstante, antes del análisis, es necesario revisar ciertas definiciones sobre política cultural y política teatral como política pública, para así comprender tanto el rumbo del proceso histórico en estudio como las implicaciones sobre el desarrollo del país y de las artes escénicas en la ciudad capital.

Gloria Martín (2005) dispone a la acción cultural como concepto preliminar de la política cultural, el cual podría entenderse, debido a su amplitud e imprecisión en el hacer cultural, como:

...todo proceso generado a partir de los distintos modos de intervención en el área de la cultura, derivado de una plataforma teórica manifiesta (o no), que haga posible

cualquier forma de actividad (práctica o no), individual o colectiva y que, de manera explícita (o no) u organizada (o no), impulse y facilite la creación y expresión (o represión) de manifestaciones culturales, en su más amplio sentido. (Ezequiel Ander-Egg y otros por Martín, 2005: 8)

Por tal amplitud, la autora invita a replantear este concepto como el propio de la política cultural, como una noción abierta en el que se intente definir (acción y política cultural) por medio de hechos y ejemplos, es decir, “se sabe sobre el término cuanto más se ahonda en los ejemplos de su uso” (Abraham Moles por Martín, 2005: 9). Esto debido a que la acción cultural, antes de definirse como concepto, es categorizada y clasificada; por ejemplo: hay acciones culturales de tipos oficiales, oficializadas, oficializantes y alternativas, según los actores que la ejecutan y las ideologías que las rigen. Así también, según su fuente de financiamiento, hay acciones culturales públicas o del Estado, privadas, mixtas y autogestionarias (o autónomas) delimitadas tanto por los recursos como por la “libertad” del sector que los provee: gubernamental, empresarial, mixtos o comunitarios. Por último, para la autora, hay otra clasificación de implicación sociocultural e ideológica que corresponde a los llamados campos culturales: acciones culturales eruditas o elitistas, populares y masivas.

A lo largo de la historia del teatro venezolano de los siglos XX y XXI han surgido acciones culturales, anteriormente mencionadas, tanto yuxtapuestas como imbricadas, incluso –y paradójicamente– mezcladas (y truncadas). Martín (2005) hace referencia a par de nociones que, aún hoy día, se hallan en la mayoría de las diversas acciones culturales (y políticas culturales) del ejercicio artístico profesional y de la gestión cultural (estatal, empresarial o comunitario), las cuales permiten comprender los reveses y obstáculos del desarrollo escénico venezolano: el caudillismo cultural y el mecenazgo. Para Yolanda Segnini, el caudillismo cultural radica en la figura de una autoridad hipercompetente tanto en su “inteligencia”, preparación, portavoz del mundo occidental, de “modas culturales” a gusto personal, y que permite (a su criterio) el “aglutinamiento de sectores o grupos relevantes de la sociedad en la práctica cultural alrededor [de ellos mismos]” (Segnini por Martín, 2005: 7).

A su vez, en una simbiosis entre lo público y lo privado del financiamiento a la cultura ha surgido la praxis e instauración del mecenazgo. Para Martín (2005), el mecenazgo es el resultado de un “proceso de transfiguración” del caudillismo cultural, donde la llamada cultura corporativa/empresarial emprende e invierte sobre lo que es (o no es) entretenimiento por medio del auspicio y su propia concepción del evento espectacular. Para Segnini, el empresariado ampara a la juventud o agrupaciones como promesas de éxito, y “en casos específicos, de organismos e instituciones culturales” (Martín, 2005: 7). Martín (2005) con esto resalta la relación entre la cultura y el poder en cuya visión surgen procesos de limitaciones, de aperturas, de contradicciones, en pocas palabras, entre los intereses de ciertas culturas y ciertas políticas.

La política cultural está compuesta, grosso modo, por el cómo y la perspectiva hacia qué es un mundo, qué es cultura, hacia dónde ir, con el fin de nutrir “el dictado de los lineamientos generales que orientarán la intervención sobre la realidad: las políticas” (Martín, 2005: 10). Es un planteamiento para el desarrollo de las naciones surgido en el seno de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación (UNESCO) en 1969, con el fin de que cada Estado elaborara un conjunto de prácticas y procedimientos presupuestarios sobre el sector cultural en función de ciertos valores, objetivos y planes. No obstante, la UNESCO, en 1982, “replantea” el concepto, para dar apertura a un “asunto de todos, de cada individuo, de cada país” (UNESCO por Martín, 2005: 11), pero mantiene al sector estatal como el impulsor de medidas administrativas para “el desarrollo económico y social” (UNESCO por Martín, 2005: 11)

Gloria Martín (2005) presenta tres autores críticos reformistas de los planteamientos de la UNESCO en un orden cronológico de ideas y propuestas sobre las políticas culturales. En 1981, José Vidal Beneyto considera que la sociedad civil está desprovista de poder alguno en este planteamiento ante la rectoría del Estado, incluso, se excluyen los procesos grupales y colectivos de poder y el proceso global de las multinacionales en la realidad social. En 1982, Oswaldo Capriles abre el planteamiento hacia una multiplicidad de aspectos sobre lo ideológico, el diálogo de actores y la

inclusión. En 1987, García Canclini solicita a los políticos mayor apertura en el debate y la formulación de políticas. A su vez, estos autores proponen nuevas definiciones sobre la política cultural:³

- i. Vidal Beneyto visibiliza a la comunidad, al sujeto-actor como interventor dominante en la vida cultural, en los medios y en las acciones/fines;
- ii. Capriles aclara que toda política cultural no es un terreno neutro sino ideológico comunicacional, donde los contenidos y el llamado diálogo comunitario son políticas, donde los derechos tienen poca relevancia, y los planes estatales deben mediar entre la cultura masiva y la cultura autónoma autogestionaria.
- iii. García Canclini desplaza la primacía del desarrollo económico al otorgar esta plaza al desarrollo simbólico, en pro de la transformación social de cada nación; además, propone “la política del placer” (Martín, 2005: 13) como el espacio del placer y la experiencia, donde se despoja (nocivamente) a la cultura de la utilidad práctica, productivista y reduccionista.

Por una parte, en el planteamiento de la política cultural, el sentido y la concepción sobre desarrollo es un punto clave para comprender los procesos de diálogo y debate en el sector cultural; por la otra, la planificación, ejecución y evaluación de los planes de Estado para las artes y la cultura en su sentido ideológico y político, considerando el grado de exclusión, inclusión, abierta expresión o represión de los diversos participantes mencionados por los anteriores críticos. En la cultura, tanto los creadores como los públicos, las autoridades gubernamentales como el empresariado, poseen en mayor o menor grado la óptica del desarrollo del otro que requiere “cultivarse”, “evolucionarse”, “progresarse”... un otro hegemónico en el centro del saber, y un otro con su saber diferenciado y marginado en la periferia.

Para Gloria Martín (2005), la perspectiva de desarrollo en el sector cultural –y de la mayoría de los sectores de la sociedad– ha sido objeto de ensayo y error ideológico, y concienciación de lo propio y lo otro. En un primer bloque de ideas y

antecedentes, se halla el “choque” entre defensores de un evolucionismo cultural (Lewis Morgan, The American Anthropological Association¹⁴, entre otros) arraigados al discurso del progreso, el avance y la “agresividad etnocéntrica”, y defensores de la antropología cultural (Mauss Malinowski, Levy Strauss, entre otros) basados en la diversidad cultural y el reconocimiento legítimo de “lo diverso”. A su vez, se presenta y suma a este “choque”, el criterio de la cultura metrópoli occidental y occidentalizada como modelo a seguir, en cuanto a desarrollo se refiere (New York, París, Londres, Madrid, entre otras), junto a la postura funcionalista (Everett Rogers) de la modernización como patrón procedimental del cambio social necesario para toda organización social; en esto, la cultura y el arte fungen como controles de garantía del progreso de las tradiciones a la modernidad (moda y cultura en “vía de desarrollo”).

En un segundo bloque, Martín (2005) asevera que dicho modelo de desarrollo permea y acciona en la UNESCO y sus Estados miembros (desde luego, en sus planes nacionales de políticas culturales). Para la última mitad del siglo XX, se redimensionan las perspectivas de desarrollo, ubicándose “los problemas de la cultura dentro del modelo de desarrollo global” (p. 36), así entran al debate el desarrollo integral, el desarrollo endógeno, la vida cultural y los valores propios de cada cultura. Luego, se posiciona la diversidad cultural como precepto-concepto que consagra la diferencia y la no-jerarquía entre las culturas del mundo, seguido del llamado crecimiento humano en el sistema cultural y, finalmente en el ámbito de la economía cultural, el autodesarrollo¹⁵.

En suma, la autora propone la utilización de la categoría transformación cultural en reemplazo a la de desarrollo cultural (categoría ajustada a la presente investigación y a su pertinente búsqueda de cambios particulares en el sector cultural venezolano); a su vez, justifica al plantear que esta inclusión terminológica responde al reconocimiento de los constantes cambios en las políticas culturales, de sus actores y de los juicios

¹⁴ La Asociación Americana de Antropología.

¹⁵ Actualmente, la categoría *autodesarrollo* se encuentra en contraposición, casi disputa, con la categoría diversidad cultural.

valorativos. Por último, y de aquí en adelante, el análisis se dirige hacia las políticas culturales y políticas teatrales para la transformación cultural, ante los contextos que las impulsan o las frustran, incluso que permiten la invención.

La política teatral, tanto como resultado de labor artística de los creadores así como política pública, tiene sus ejes de análisis con respecto a los planes nacionales gubernamentales y a los propios procesos sociales y culturales en un marco histórico. Edwin Harvey, en *Política y financiación pública del teatro* (2006), se centra en dos dimensiones de la política teatral en el contexto latinoamericano, a saber: las políticas culturales gubernamentales en el campo del teatro y la problemática de la financiación pública de la actividad teatral. En la primera dimensión, Harvey estipula una cronología evolutiva de la administración cultural que va desde la institucionalización de la cultura, la fijación de planes de políticas culturales, la sistematización de fondos y sistemas de financiación, el surgimiento de los Consejos de las Artes y la Cultura, seguido del establecimiento de los Ministerios de Cultura, la legitimación de las medidas de protección al sector profesional, hasta los actuales programas nacionales de sostenibilidad institucional teatral.

En la segunda dimensión, el autor identifica aspectos financieros y fiscales en torno a la actividad teatral, y en consecuencia, a la diversa gama de problemáticas sobre procedimientos de protección al sector profesional y sobre la sostenibilidad institucional. En esta dimensión resaltan las estructuras públicas de financiación, las modalidades de ayuda y subvenciones, y los recursos especiales de financiación. Los aspectos de la estructura pública se caracterizan por la escasa autonomía institucional, los fondos estables bajo administración centralizada y la falta de continuidad estatal en los proyectos de cultura; los de la modalidad de ayuda se caracterizan por la subvención como prestación pública no reintegrable, bajo un riguroso proceso de evaluación para dicha asignación subvencionada; y por último, los aspectos de los

recursos especiales recaen en la tasa fiscal o en los programas llamados *The good causes*¹⁶ a favor de la actividad teatral.

Harvey (2006) revisa las tendencias de la política teatral como política pública entre los países de América Latina y el Caribe, en lo cual distingue un permanente conjunto de políticas dirigidas, fomentadas y apoyadas por parte del Estado. Por ejemplo, la construcción y habilitación de salas teatrales para la consolidación de redes nacionales de teatros públicos, la coinversión gestada por las propias compañías regionales, la centralización de los grandes centros de las artes del espectáculo, la legitimidad pública del teatro como actividad digna de disposiciones legales para su apoyo, la estructuración de regímenes nacionales de apoyo (subvención) a la actividad teatral no gubernamental y la preservación de antiguos teatros por la vía de beneficio fiscal.

A la vez, resalta que en la mayoría de los países latinoamericanos y caribeños se ha acrecentado y proliferado el surgimiento de nuevas pequeñas salas de teatro independientes como “nueva concepción pública del teatro (...) como un servicio cultural indispensable para la comunidad” (Harvey, 2006: 462). No obstante, son pocos los Estados latinoamericanos y caribeños que cumplen propiamente con un régimen estable y permanente de subvención y apoyo integral al sector teatral no gubernamental. Esto forma parte de un proceso diversificado de tendencias en la estructuración de regímenes de apoyo estatal a los sectores emergentes que aún se establecen en el marco del desarrollo, de la crisis y de las transformaciones de la región latinoamericana y caribeña.

El autor concluye tales tendencias sobre tres claras evidencias en la región, entre éstas: la comprensión y trabajo en marcha sobre los nuevos criterios de la política teatral en el Estado moderno latinoamericano y caribeño donde “no se trata de un régimen de mecenazgo público del teatro, al estilo tradicional [y burocrático paternalista], sino de apoyo concertado a un sector de la vida del país que se considera

¹⁶ Las buenas causas.

de interés nacional, en lo cultural (...), lo económico y social” (Harvey, 2006: 464). Encima, una “clara tendencia a hacer del teatro un sólido sector profesional en lo económico y social de la vida del país” (Harvey, 2006: 464), en lo cual el carácter profesional apuesta como condición fundamental para el desarrollo del sector cultural. Finalmente, la *gestión empresarial* como nueva actitud en la administración estatal e independiente ante “las reglas de juego de la economía de mercado” con base en la eficacia, racionalidad y competitividad.

Sea en contraposición o refuerzo a estas evidencias, Edwin Harvey propone una serie de objetivos para las políticas teatrales, que bien convergen y divergen con las propuestas de Gloria Martín. En pocas palabras, el autor estima que debe plantearse la *descentralización teatral* en acuerdo con los sistemas de gobierno para un fructífero avance administrativo y financiero; de ahí que, propone la conservación de antiguos teatros y la habilitación de nuevos teatros en paralelo al incentivo del repertorio autoral de carácter nacional y regional; y por encima de estas últimas, “la consolidación del teatro como un sector cultural, económico y social, indispensable para la calidad de vida de la población, como una herramienta de *inclusión social*; legitimándolo como una actividad de *servicio público*” (Harvey, 2006: 466)¹⁷.

La política pública dirigida al teatro venezolano ha sido ejecutada mediante el establecimiento de organismos públicos para su protección, financiamiento y orientación estratégica. Edwin Harvey (2006) estudia esta realidad de la gestión teatral venezolana diferenciando los antecedentes institucionales con respecto a la situación actual en el presente siglo XXI. Para este autor, la política teatral como política pública –de interés y asunto público– tiene punto de partida formal y radical durante la segunda mitad del siglo XX, en entes como el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) que sustituyó al Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) durante 1975.

En el CONAC se dirigió dicha política teatral desde la Dirección General de Teatro y la Coordinación de Artes Escénicas que guiaban un total de tres decenas de

¹⁷ Las cursivas son del investigador, mas no propiamente del autor.

organismos y entes autónomos de creación y formación teatral. También administró y orientó la entrega de premios, subsidios, aportes, actividades extraacadémicas, asesoramiento profesional para agrupaciones estables y emergentes. Para Harvey, esto generó el Primer Circuito Nacional de las Artes Escénicas de Venezuela y su tutelaje por medio del extinto y olvidado Consejo Nacional de Teatro. Su principal ente autónomo de financiación era la Compañía Nacional de Teatro, institución que hoy se mantiene vigente tanto en la creación de espectáculos y en la formación especializada en las artes escénicas.

El compendio de funciones públicas, tanto en programas de auspicio como en asesorías por parte de la Dirección General de Teatro del CONAC, fue sostenido por el Fondo de Estímulo a la Creatividad (FONDEC) creado entre 1996 y 1997, y por el Programa de Financiamiento Cultural propio del CONAC. En ambos fondos, tenía participación directiva y representativa el director general de Teatro como miembro sectorial. Cada año, el Congreso de la República de Venezuela designaba una partida medianamente cuantiosa por medio de la Ley de Presupuesto del Ejercicio Fiscal.

No obstante, en el año 1999, se establece la reforma institucional para el área de las artes y la cultura con la creación del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (MECD), y dentro de éste, el Viceministerio de Cultura. Luego, entre los años 2003 y 2004, se redimensiona la institucionalidad con la aparición del Ministerio de Estado para la Cultura, el cual ha regulado y coordinado todos los componentes del ámbito cultural del país desde lo local comunitario hasta lo nacional estatal. Para Harvey (2006), la situación actual de la política teatral venezolana se ubica en este ente gubernamental y respectivamente a la plataforma del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM).

Para el autor, las instituciones principales del ámbito teatral adscritas al Ministerio de Estado para la Cultura, hoy Ministerio del Poder Popular para la Cultura

(MPPC)¹⁸, son las siguientes: el ya extinto Consejo Nacional de la Cultura¹⁹, la Fundación Teatro Teresa Carreño, la Fundación Poliedro de Caracas, el Instituto Universitario de Teatro (hoy redimensionado en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE), la Compañía Nacional de Teatro y la Fundación Casa del Artista. Dentro del Ministerio, hay tres Viceministerios con competencias en la Diversidad Cultural, el Desarrollo Humano y el Fomento de la Economía Cultural; tanto en el segundo como en el tercero se han distribuido los organismos teatrales en función de la sostenibilidad del sector artístico profesional y la productividad de las creaciones teatrales.

El IAEM formula y orienta las políticas públicas de las artes escénicas, por lo que asiste a la agenda nacional, regional y local de las manifestaciones teatrales, danzarias y afines del acervo escénico venezolano. Se define como un ente de servicio con autonomía gerencial, presupuestaria, técnica y financiera, cuyos propósitos son, en general, estimular y proteger el desarrollo artístico-escénico bajo sus distintos procesos de producción creativa e intelectual. Esta institución mantiene una reciprocidad de desarrollo tanto con el sector de artistas escénicos, así como con el sistema expandido de manifestaciones y agrupaciones culturales en todo el país.

Esta perspectiva institucional de la política teatral como política pública, está muy asociada a los planes de la Nación enmarcados en las gestiones de los gobiernos. Andrea Imaginario en *Ecos y reflejos de nuestra identidad: el problema de la identidad nacional en la política cultural del Estado venezolano 1961-1998* (2000), focaliza el análisis social y cultural en el proceso de la política cultural, de la institucionalización cultural y el cómo estas últimas han definido (más bien, problematizado) el asunto de la identidad nacional, y por tanto –a interés de esta investigación–, la creación artística en función de la búsqueda de una identidad nacional.

¹⁸ Modificación nominal anunciada el 10 de febrero de 2005.

¹⁹ Supresión y liquidación en Decreto Presidencial N° 6.042, con Rango, Valor y Fuerza de Ley publicado en Gaceta Oficial N° 38.928 con fecha lunes 12 de mayo de 2008.

En los capítulos titulados *Los Planes de la Nación* y *De la Constitución de 1999*, la autora revisa exhaustivamente cada uno de los planes de la Nación de Venezuela entre la última mitad del siglo XX y los inicios del presente siglo, tomando como punto de partida, referencia y comparación, las Constituciones de los años 1961 y 1999. A criterio del presente análisis histórico de las políticas culturales para las artes escénicas, se toma en cuenta desde el V Plan de la Nación al X Plan de la Nación, sin omitir la relevancia jurídica de la Constitución de la República de Venezuela (CRV) del año 1961 y la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV) del año 1999.

El siguiente cuadro sinóptico muestra la cronología de los planes de Estado y de la Nación en la búsqueda de una política cultural efectiva para el sector de creadores y para el sector de los públicos (consumidores), a partir de las revisiones de Imaginario en *Ecos y reflejos de nuestra identidad: el problema de la identidad nacional en la política cultural del Estado venezolano 1961-1998*. Este cuadro permite observar el proceso paulatino de un marco de políticas culturales que favorecen, en mayor y en menor medida, al sector de las artes escénicas, pero un marco contextual que desfavorece, en mayor medida, el desarrollo de una sólida institucionalidad tanto gubernamental como gremial:

TABLA 1.2. POLÍTICAS CULTURALES PARA EL TEATRO

PLANES DE LA NACIÓN

PLANES	V PLAN	VI PLAN	VII PLAN	VIII PLAN	IX PLAN	X PLAN
FECHAS	<i>1976-1980</i>	<i>1981-1985</i>	<i>1984-1988</i>	<i>1990</i>	<i>1995-1999</i>	<i>1999-2012</i>
PRESIDENTES	CARLOS ANDRÉS PÉREZ	LUIS HERRERA CAMPINS	JAIME LUSINCHI	CARLOS ANDRÉS PÉREZ	RAFAEL CALDERA	HUGO CHÁVEZ FRÍAS
CONSTITUCIONES	CONSTITUCIÓN DE LAS REPÚBLICA DE VENEZUELA, 1961					CONSTITUCIÓN DE LAS REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, 1999
PILARES CENTRALES Y VISIÓN ESTATAL	<ul style="list-style-type: none"> Repensar la identidad nacional ante la transculturación como problema de desarraigo. La institucionalización de la cultura por medio del CONAC. Iniciado el debate entre intelectuales sobre el problema de la identidad y la nacionalidad. 	<ul style="list-style-type: none"> La dimensión cultural y la identidad nacional como orientación política y primer objetivo estatal. Democratizar la cultura y comprenderla desde la vida cotidiana. La añoranza de lo que somos. 	<ul style="list-style-type: none"> La cultura como problema de Estado, como “estrategia social” y “solidaridad social”. Vacío teórico y conceptual tanto en proyecto país como práctica gubernamental. 	<ul style="list-style-type: none"> Profundizar el desarrollo cultural, la equidad social y la eficiencia económica. La cultura como elemento de desarrollo nacional, tanto en su naturaleza como Derecho Humano como en su alcance tecnológico. Implantación de ejes estratégicos para el crecimiento del sector profesional artístico. Las identidades culturales como problemática enriquecedora 	<ul style="list-style-type: none"> La identidad venezolana definida, por vía institucional, como “diálogo de diversidades”, de “encuentro” y de “país de jóvenes”. Asimilar los modos de vida de la extranjería y lo ajeno a la cultura propia en diversidad. La diversidad de identidades como transformación cultural. Perspectiva modernizadora, productivista y 	<ul style="list-style-type: none"> Centrado en la Constitución Bolivariana de Venezuela. Identidad nacional independiente y basada en valores propios de la Nación venezolana. Añoranza de la identidad nacional del siglo XIX y del legado del Libertador Simón Bolívar. Reconocimiento de los Derechos Culturales como Derechos Humanos: orígenes de la Nación y el valor de la Cultura Popular en sus clases y actores populares. Perspectiva anti elitista conservadora y contra los procesos de cosificación cultural, basada en una visión latinoamericana, bolivariana y universal. Socialismo del Siglo XXI: la revolución cultural. La multiculturalidad como

PLANES DE LA NACIÓN

PLANES	V PLAN	VI PLAN	VII PLAN	VIII PLAN	IX PLAN	X PLAN
FECHAS	1976-1980	1981-1985	1984-1988	1990	1995-1999	1999-2012
PRESIDENTES	CARLOS ANDRÉS PÉREZ	LUIS HERRERA CAMPINS	JAIME LUSINCHI	CARLOS ANDRÉS PÉREZ	RAFAEL CALDERA	HUGO CHÁVEZ FRÍAS
CONSTITUCIONES	CONSTITUCIÓN DE LAS REPÚBLICA DE VENEZUELA, 1961					CONSTITUCIÓN DE LAS REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, 1999
				de una evidente diversidad.	pluralista. <ul style="list-style-type: none"> Alta democratización cultural y proyección de la "cultura popular." 	construcción permanente en la identidad. <ul style="list-style-type: none"> Reconocimiento del creador cultural. Desarrollo expansivo institucional mediante el Ministerio del Poder Popular para la Cultura y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales
CONTEXTO HISTÓRICO	<ul style="list-style-type: none"> Crisis energética mundial Bonanza económica de la renta petrolera Mayor gasto público nacional Alto proceso de deculturación en América del Sur Descontrol 	<ul style="list-style-type: none"> Deuda internacional contraída Deterioro institucional venezolano Desarraigo de la identidad venezolana por efectos de la transnacionalización Gobierno nacional centrado en las instituciones y 	<ul style="list-style-type: none"> Época de inestabilidad social, cultural y económica sumado al desinterés generalizado en la Nación 	<ul style="list-style-type: none"> Sociedad venezolana desarticulada y desmotivada Cambio de estrategia gubernamental basada en la expectativa institucional Institucionalidad en descrédito Fragilidad del sistema de inversiones y equidad social 	<ul style="list-style-type: none"> Globalización cultural Presencia nacional del temor ante la hegemonización cultural Crítica imperante sobre el fracaso político y socioeconómico Crítica a los modelos populistas Intentonas de 	<ul style="list-style-type: none"> Rotundo cambio de época entre siglos Cambio de paradigma político, de políticas, constitucional y accionar en la Nación Desmesura y ansiedad en la sociedad venezolana Nuevos planteamientos radicales en los ámbitos jurídicos, políticos, culturales y socioeconómicos Transición hacia una integración de los países latinoamericanos Nuevo marco conceptual en torno a la postmodernidad y la

PLANES DE LA NACIÓN

PLANES	V PLAN	VI PLAN	VII PLAN	VIII PLAN	IX PLAN	X PLAN
FECHAS	<i>1976-1980</i>	<i>1981-1985</i>	<i>1984-1988</i>	<i>1990</i>	<i>1995-1999</i>	<i>1999-2012</i>
PRESIDENTES	CARLOS ANDRÉS PÉREZ	LUIS HERRERA CAMPINS	JAIME LUSINCHI	CARLOS ANDRÉS PÉREZ	RAFAEL CALDERA	HUGO CHÁVEZ FRÍAS
CONSTITUCIONES	CONSTITUCIÓN DE LAS REPÚBLICA DE VENEZUELA, 1961					CONSTITUCIÓN DE LAS REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, 1999
	gubernamental en el diseño de las políticas públicas	en la crisis económica interna		<ul style="list-style-type: none"> • Ausencia de garantías constitucionales • Ruptura social 	golpes de Estado <ul style="list-style-type: none"> • Destitución presidencial de Carlos Andrés Pérez • Venezuela totalmente desmembrada 	decolonialidad
POLÍTICAS CULTURALES	<ul style="list-style-type: none"> • Política de la identidad • Política del patrimonio • Política desde el Estado • Política de Subsidios • Política de la memoria 	<ul style="list-style-type: none"> • Política del consenso • Política democratizada • Política de la memoria 	<ul style="list-style-type: none"> • Nula presencia de la Política Cultural • Política subsidiaria-financista 	<ul style="list-style-type: none"> • Política de la Transformación Sociocultural • Política Participativa • Política integracionista • Política de las identidades culturales • Política de la diversidad cultural 	<ul style="list-style-type: none"> • Política de la venezolanidad • Política de la Transformación Cultural • Política de la alteridad • Política participativa y productivista • Política patrimonial • Política del estímulo artístico y creativo • Política del consenso 	<ul style="list-style-type: none"> • Política de la cultura popular • Política cultural bolivariana • Política de la latinoamericanidad • Política multicultural e integracionista • Política de la memoria • Política abierta para y por todos • Política participativa y protagónica

En la TABLA 1.2, *Imaginario* (2000) presenta la transición de las políticas culturales bajo la influencia y el diseño político de los distintos gobiernos desde finales del siglo XX hasta el presente, mostrada en dos bloques de visión estatal enfocados en las constituciones de la IV República y la V República, respectivamente. El primer bloque se enfoca en la cultura y las artes para el desarrollo humano, del país y de la Nación venezolana; mientras que el segundo, se centra en la revolución cultural y artística para la inclusión y la justicia social, para la emancipación y autodeterminación soberana del pueblo venezolano.

Esta transición de las políticas culturales conlleva un giro en la historia venezolana por el cambio de las constituciones y las modificaciones de las instituciones culturales, respectivamente. Este cambio se expresa en la transición institucional entre el CONAC y el MPPC; específicamente, el surgimiento del IAEM y sus planes culturales para las comunidades, la cultura popular, las dramaturgias (entre otras expresiones artísticas) de tendencias progresistas, bolivarianas y experimentales, y la liquidación de los programas de financiamiento y de subsidios correspondientes a las políticas públicas del CONAC.

El hecho sociocultural de la transición divide al gremio teatral entre los creadores que apoyan las políticas culturales de inclusión social y de la llamada participación protagónica, y los creadores que manifiestan una búsqueda alternativa – sin implicaciones políticas– en salas teatrales privadas, y de arte y ensayo; lo que se traduce como una ruptura en la estética de la producción y recepción²⁰ desde las instituciones públicas y privadas para el teatro hasta las generaciones de creadores teatrales. De igual manera, estas políticas culturales se intensifican a la par de los hechos políticos y civiles ocurridos durante los años 2002 y 2007 (golpe de Estado y Proyecto Nacional de Reforma Constitucional), que impulsan al gobierno actual a implantar el proceso político de cambio ideológico mediante la doctrina contemporánea y nuevo modelo de desarrollo denominado “Socialismo del Siglo XXI”.

²⁰ Puntos fundamentales del análisis estético teatral planteados por Patrice Pavis (*véase* página 7).

Parte III

¿De los procesos estéticos teatrales a los procesos institucionales gubernamentales?

El artista y el Estado. La creación artística y la política cultural. Ambos y cada cual con su papel, su rol social, su talón de Aquiles. El artista junto a su tarea titánica de desafiar al Estado y al público con su propia creación teatral, mientras el Estado junto a sus fines ideológicos y concepciones propias del quehacer artístico por un lado, y por otro el público con sus diversas preferencias del teatro mediadas por patrones de gusto dados por la cultura masiva y globalizada. Tanto uno y otro inmersos en el debate acalorado de ideas, manifestando urgentes necesidades y exigiendo definitivas transiciones sociales y estéticas para esta primera década del siglo XXI. La divergencia y la convergencia de posturas permanece en la discusión entre los artistas, los organismos estatales y los públicos sobre el devenir del teatro venezolano.

Las políticas culturales se han redimensionado, tanto en discurso como en ejercicio, en plan, en gestión, en visión. Si bien el conjunto de políticas culturales para las artes escénicas, revisadas con anterioridad, giran solamente en torno a programas de auspicio, financiación y protección de las creaciones y los creadores, el llamado exige unas políticas culturales más inclusivas, plurales y abiertas, verdaderamente discutidas, reflexionadas y ejecutadas desde el consenso, la concertación y el trabajo común entre creadores, intelectuales, comunidades organizadas, agremiados y el Estado propiamente. Es decir, un ir más allá que el complejo y burocrático programa o fondo de auspicio y financiación para las artes.

A su vez, y al parecer, la otra parte del llamado exige al conjunto de creadores una sincera y verdadera agremiación de todos y cada uno para conquistar ese tan anhelado y ausente estado de bienestar, también de la actualización profesional y visión gerencial de cada sala e instituto teatral para una orientación sistematizada y una sostenibilidad artística y académica, de un trabajo alternativo con las comunidades para consolidar un público estable con respecto a las expectativas del teatro de hoy y el trabajo profesionalizado del sector para lograr unas políticas teatrales efectivas. Este

conjunto de exigencias se atisban desde este proceso histórico de las creaciones teatrales y sus creadores en relación a un contexto socioeconómico y sociopolítico durante las décadas de fines del siglo pasado e inicio del presente.

Este encuentro entre un siglo y otro, ha empujado en la Caracas teatral de hoy una cadena de cuestionamientos que se resumen en la pregunta que titula este último apartado del marco histórico: ¿Los procesos estéticos de las creaciones teatrales estudiados arriba tienen alguna relación con el proceso histórico de las políticas culturales gubernamentales para el teatro venezolano? O incluso, vale cuestionarse si ¿las *políticas teatrales* envueltas con las visiones de los gobiernos venezolanos han sometido/reprimido, pluralizado/liberado la autonomía propia de los creadores teatrales y los procesos estéticos de sus espectáculos? Dos inmensas preguntas que ponen en diálogo el proceso histórico de hoy como contexto de un proceso estético teatral acontecido durante la primera década del siglo XXI.

Carlos Herrera (2006) evidencia una ruptura estética y una irrupción en la factura escénica entre la última década del siglo XX y el radical transcurso del siglo XXI, y es que precisamente Venezuela cambió de paradigma, sistema ideológico y conjunto de valores de la identidad nacional entre una década y otra. En los análisis de Gloria Martín (2005) y Andrea Imaginario (2000) se revisan las políticas culturales como espacios de mediación entre públicos/comunidades, artistas/creadores y Estado/Gobiernos, procesos de discusión y mediación que han surgido por imposición del aparato institucional y al mismo tiempo, por escasos logros de los artistas escénicos desde sus áreas de trabajo creativo y profesional. Este cambio de paradigma en la sociedad venezolana ha permeado tanto en la cantidad como en la calidad de los procesos estéticos teatrales, ejemplo de ello queda demostrado en el vaivén de las políticas culturales para el teatro y la creciente ausencia de apoyo al sector teatral por parte de los públicos, la crítica especializada, los medios de comunicación y el gremio en sí mismo.

Sin embargo, los discursos estéticos y las creaciones teatrales se han acrecentado en estilos, propuestas y grupos como lo denota la cronología expuesta anteriormente, diseñada a partir de los apuntes históricos de Edgar Moreno-Urbe. Las comedias, los musicales, los teatros breves, las propuestas experimentales, los dramas “ligeros”, los dramas históricos, los proyectos comunitarios teatrales, el teatro popular, y otra decena de géneros teatrales han conformado la esfera estética de los espectáculos de la primera década del siglo XXI. Han disminuido el presupuesto para las creaciones teatrales, como también han simplificado sus temáticas y virado sus intenciones con los públicos, he ahí la paulatina presencia del teatro popular, del teatro “ligero”, del teatro basado en sucesos históricos de interés político y de los dramas breves. ¿Hacia dónde conduce todo esto?, es la pregunta.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

¿Crisis o Transformación?

Reflexionar sobre la primera década del siglo XXI implica revisar el encuentro entre ambos siglos, sus implicaciones en la cultura y las artes, y la vorágine conceptual paradigmática emergente en tal encuentro. El recibimiento del siglo XXI generó múltiples expectativas, dudas, desconciertos y ansiedades tanto en los públicos de las artes como en los creadores y sus creaciones; ni mencionar los intelectuales y académicos, ante la apertura a un nuevo tiempo, una nueva oportunidad de reorientar la herencia del siglo XX. Ha transcurrido una década y el debate continúa en la academia, en la calle y en el buró gubernamental de cada país, todos en el camino sinfín del bienestar social, de la innovación tecnológica, de la *hiperglobalización* mundial, del calentamiento planetario y del nuevo espíritu de la revolución política.

La base teórica de esta investigación ahonda en tres conceptos, productos del actual debate de las artes escénicas venezolanas, y muy especialmente del teatro de la Caracas de hoy. Sea Venezuela, China, Rusia, Cuba, incluso la misma Hawaai, sea cual sea el país en el que se esté viviendo, hay una crisis y, simultáneamente, una transformación en toda la estructura social, cultural y económica; en resumen, un cambio ideológico, lo que llaman por ahí, un cambio del espíritu nacional. Empero,

antes de reflexionar en el campo minado de los conceptos, es necesario detenerse en el hecho de la creación teatral y sus principales componentes.

Parte I

Creación teatral

Antes de sondear la noción de creación teatral, es necesario revisar lo que se tiene en cuenta por *creación*. Ferrater Mora (1980) aclara que la creación posee dos sentidos: el primero, el realizar o construir algo a partir de materiales de una realidad preexistente, y el segundo, la creación de la nada desde la nada, esto último asociado a Dios y al orden divino. El primer sentido, que compete a esta investigación, corresponde, entre uno y otro saber, a las artes, las tradiciones culturales y todo lo producido en la cultura. Tal como se entiende la creación artística es una plasmación, es decir, un pensamiento madurado que genera distintas maneras de transformar la materia en realidad. La creación artística “será siempre, por extrema que sea su pureza, una plasmación y, por lo tanto, mera ‘creación humana’ ” (Ferrater Mora, 1980: 290). La creación, para el autor, a lo largo de la historia de la humanidad, ha sido un asunto de fe, de transformación material, incompatible con la racionalidad, por tanto metafísica e inmanente al espíritu humano.

El mundo de la creación teatral requiere de la revisión de un conjunto de conceptos y nociones sobre el teatro, la práctica y la investigación teatrales. Para iniciar, se parte de la noción de *artes escénicas* como la representación directa y recibida del producto artístico; es un arte que se conforma sobre un espacio escénico (escenario) para un público asistente; hay una tipología de representación (del teatro hablado hasta la ópera) con la participación activa de los intérpretes o ejecutantes (Pavis, 1980: 54-55). Seguidamente, se encuentran establecidas las nociones propiamente por el arte del teatro: el *arte dramático*, referente al género de teatro en la literatura, a la práctica artística como proceso actoral y al compendio de textos dramáticos que impulsan la representación; y el *arte teatral*, referente al teatro como un sistema de las síntesis de las artes (escultura, arquitectura, plástica, cine, etc.) unificado

o jerarquizado en función de la primacía de un lenguaje sobre otro (Pavis, 1980: 51-53).

Continúa la noción de las *categorías teatrales*, que constituyen el principio general, ya que “desbordan el marco estrecho de las obras literarias y designan actitudes fundamentales del hombre frente a la existencia” (Pavis, 1980: 66). Las *categorías teatrales* son conocidas como lo *dramático*, lo *cómico*, lo *trágico*, lo *absurdo*, lo *melodramático*. A lo largo de la historia contemporánea del teatro, se ha intentado buscar la esencia de estas categorías. Patrice Pavis (1980) describe que la esencia ha sido buscada de manera inductiva en cada obra teatral con estas categorías, pero esto ha llevado a caminos infructuosos donde abundan ideologías y variadas propuestas teóricas, y solo se pueden “contemplar los elementos indispensables de todo fenómeno teatral” (Pavis, 1980: 436); por lo que, recomienda solo revisar las prácticas teatrales y sus especificidades (caracteres particulares e importantes).

La noción de *práctica teatral* connota primordialmente a la noción de creación teatral, ya que ésta se define como “el trabajo colectivo y productivo de los diversos creadores del teatro (actor, escenógrafo, director de escena, iluminador, etc.)” (Pavis, 1980: 349). El fin productivo es el *espectáculo*, entendido como “todo aquello que se ofrece a la mirada” del *espectador/público*; el primero, considerado como individuo socio-crítico; y el segundo, como agente colectivo (Pavis, 1980: 178-181). En éste último hay dos factores de alta relevancia: la *expectativa* u *horizonte de expectativas* que contempla la situación, la época, el lugar y las interrogantes del público y de los creadores; y el *gusto*, que a partir de la propia *expectativa*, es:

...un dato esencial para apreciar el modo en que el público acepta el espectáculo, lee el texto o su escenificación en función de determinados *códigos**, y también el modo en que los gustos cambian con el tiempo y las ideologías, en que el buen y el mal gusto se ven sujetos a constantes variaciones... (Pavis, 1998: 229).

Sin embargo, es necesario destacar un par de conceptos que emanan de los *estudios teatrales* y están íntimamente relacionados con las creaciones y sus artistas participantes: la *crítica teatral* y la *investigación teatral*. La *crítica teatral* es el circuito de periodistas, aficionados, artistas y especialistas que ejercen el seguimiento de los espectáculos y sus artistas ante el público. Pavis (1980) reconoce el escaso aporte profesional de una opinión sin el rigor de la reflexión estética e ideológica, la poca legitimidad debida a la subjetiva variedad de criterios de juicio e intereses de “gusto” del crítico y, finalmente, su actual limitación en determinar el éxito de cualquier espectáculo. La *investigación teatral*, para Pavis (1980), se distingue en dos vertientes como búsqueda del objeto de estudio de la representación teatral: la primera, es la investigación fundamental y rigurosa ejercida por especialistas y maestros eruditos en centros de documentación por una parte, y por otra, los artistas en la práctica y en la creación; ahora, la segunda, es la formación profesional y enseñanza teatral en universidades y conservatorios que desembocan en elaboraciones monográficas, prácticas o laboratorios de experiencias artísticas.

El siguiente cuadro presenta una muestra de la variedad de tipologías y formas de creaciones teatrales, todas éstas, definidas por Patrice Pavis en el *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1980):

TABLA 2.1. TIPOS DE CREACIONES TEATRALES

CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN
CAFÉ TEATRO	“La originalidad de los café-teatro actuales reside en el hecho de que se han convertido en uno de los últimos refugios de los autores y actores no reconocidos (...) no tiene nada de un género dramático nuevo (...) es la resultante de un conjunto de condicionamientos económicos...” (p.61).	TEATRO DE CÁMARA	“...es una forma de representación y de dramaturgia que limita los medios de expresión escénicos, el número de actores y espectadores, la amplitud de los temas tratados.” (p.444).	TEATRO MUSICAL	“Esta forma (que debe diferenciarse de la ópera, de la opereta, de la zarzuela o de la comedia musical) aspira a que converjan texto, música y puesta en escena visual, sin integrarlos, fusionarlos o reducirlos a un denominador común (...) y sin distanciarlos recíprocamente...” (p.457)
DANZA TEATRO	“Más que un teatro que desemboca en la danza, el movimiento y la coreografía, la danza teatro es la danza que <i>produce el efecto de teatro.</i> ” (p.114).	TEATRO DE ENVIRONNEMENT	“...práctica preocupada por establecer nuevas relaciones escénicas, por pensar al público en términos de distancia o proximidad, por reducir la distinción entre escenario y sala y desmultiplicar los puntos de vista y tensión en el espectáculo.” (p.445)	TEATRO NARRACIÓN	“Forma de texto o de espectáculo que utiliza materiales narrativos no dramáticos (novelas, poemas, textos diversos) sin estructurarlos en función de personajes o de situaciones dramáticas.” (p.458)

CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN
TEATRO ALTERNATIVO	“La alternativa al teatro comercial y al teatro público subvencionado es, con todas sus dificultades, la que ofrecen o bien el <i>teatro experimental</i> * o un tercer teatro que propone una programación, un estilo y un modo de funcionamiento completamente originales.” (p.437).	TEATRO DE GUERRILLA	“Teatro que se declara militante y comprometido con la vida política o en la lucha de liberación de un pueblo o de un grupo social.” (p.445)	TEATRO POBRE	“...estilo de escenificación basado en una extrema economía de los medios escénicos (decorados, accesorios, vestuario) y capaz de llenar este vacío mediante una gran intensidad de la interpretación y una profundización de la relación actor/espectador.” (p.459)
TEATRO ANTROPOLÓGICO	“...tendencia de la puesta en escena que se esfuerza por examinar al ser humano en sus relaciones con la naturaleza y la cultura...” (p.437).	TEATRO DE LAS MUJERES	“Teatro...hecho por mujeres y con una temática y una especificidad feminista.” (p.446).	TEATRO POLÍTICO	“...la expresión designa al <i>teatro de agitación</i> *, al <i>teatro popular</i> , al <i>teatro épico</i> brechtiano y posbrechtiano, al <i>teatrodocumento</i> *, al teatro de politicoterapia de Boal (1977)... tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico.” (p.459).

CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN
TEATRO BURGUÉS	“Expresión hoy frecuente para designar, de modo peyorativo, un teatro y un repertorio de <i>bulevar</i> * producido en una estructura económica de máxima rentabilidad y destinado, por sus temas y sus valores, a un público “(pequeño) burgués” que no repara en gastos...” (p.439).	TEATRO MASAS DE	Divido en teatro hecho por las masas y teatro hecho para las masas: la primera corresponde a mítines y concentraciones civiles patrióticas; la segunda corresponde al teatro dirigido para todas las clases sociales. (p.448)	TEATRO POPULAR	“...es una categoría mas filosófica que estética (...) arte que está destinado a las capas populares y/o proviene de ellas.” (p.459)
TEATRO DE AGITACIÓN (AGIT-PROP)	“... (término que proviene del ruso <i>agitatsiya-propaganda</i> : agitación y propaganda) es una forma de <i>animación</i> * teatral que aspira a sensibilizar a un público frente a una situación política o social.” (p.441).	TEATRO EN FUNCIÓN DE ESCENARIOS REALES	“Puesta en escena y espectáculo concebidos a partir y en función de un lugar encontrado en la realidad (y, por tanto, fuera de los teatros establecidos).” (p.453).	TEATRO POSMODERNO	“...una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera “actual” de hacer teatro (<i>grosso modo</i> , a partir de los años sesenta, después del teatro <i>absurdo</i> * y el teatro existencialista, con la emergencia de la <i>performance</i> ,* del <i>happening</i> ,* de la danza denominada posmoderna y de la <i>danza-teatro</i>).*”

CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN
					(p.460).
TEATRO DE BULEVAR	“...un arte de puro entretenimiento, aunque todavía conserva algo de su origen melodramático: el arte de entretener sin exigir ningún esfuerzo intelectual.” (p.442).	TEATRO EXPERIMENTAL	“El término <i>teatro experimental</i> compete con <i>teatro de vanguardia</i> , <i>teatro laboratorio</i> , <i>performance*</i> , <i>teatro de investigación</i> o simplemente <i>teatro moderno</i> ; se opone al teatro tradicional, comercial y <i>burgués</i> que busca la rentabilidad económica y se basa en fórmulas artísticas seguras, o incluso al teatro de repertorio clásico que sólo monta obras o autores consagrados” (p.453).	TEATRO TOTAL	“Representación que aspira a utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo abierto a todos los sentidos y crear, así, la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones capaz de subyugar al público.” (p.461).
TEATRO DE CALLE	“Teatro que se presenta en lugares exteriores a los edificios tradicionales: calles, plazas, mercados, estaciones de metro, universidades, etc. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de contactar con un	TEATRO LABORATORIO	“ <i>Teatro experimental*</i> en el que los actores realizan experimentos sobre la interpretación o la puesta en escena, sin preocuparse por la rentabilidad comercial y sin ni siquiera considerar como indispensable la	TEATRO VISUAL	“Tipo de escenificación centrado en la producción de imágenes escénicas, generalmente de una gran belleza formal, en vez de dedicar sus esfuerzos a la comprensión de un texto por parte del

CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN	CREACIÓN TEATRAL	DEFINICIÓN
	público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa...” (p.444).		presentación a un público amplio de un trabajo acabado.” (p.456).		espectador o de presentar acciones físicas...” (p.463).

Parte II

Crisis

La noción de crisis inicia con las ideas dieciochescas de Saint-Simon sobre el progreso de la historia dominado por la sucesión de épocas *orgánicas* y épocas *críticas*. El debate entre filósofos ha descrito una época crítica como el momento donde el “progreso” mismo “hace cambiar la idea central sobre la cual giraba la época (orgánica) y determina así el comienzo de una época crítica” (Abbagnano, 2004: 247). Los elementos que cambian en una época son el sistema de creencias y los límites establecidos por éste. Para Abbagnano (2004), desde los positivistas (Comte, Saint-Simon y otros) hasta nuestros días, la época moderna “no ha logrado aún su organización definitiva en torno de un principio único” (p.247) ya sea dado o encaminado por la ciencia moderna. Esta crisis está caracterizada por la falta de “organicidad” y “uniformidad” tanto en el sistema de valores como en los modos de vida. El mismo filósofo, siguiendo críticamente las revisiones de Ortega y Gasset²¹, considera que el ideal de una época orgánica, sin luchas y cuestionamientos presentes en ésta, es un “mito” absoluto, por no estar ningún segmento histórico libre de pujas, conflictos y reformas políticas, sociales, económicas, espirituales y culturales; es decir, que esté exento de la ambigüedad de cualquier sistema de valores.

Para Ferrater Mora (1980), la crisis es un vocablo que determina toda una expresión que relaciona el tiempo con la acción y experiencia humanas. A modo general, la crisis denota la elección que se toma en medio de un proceso y que, por tanto, dirige tal situación hacia un sentido u otro. El autor interpreta la crisis como el sobreentendido social sobre “el ingreso en una situación nueva que plantea sus propios problemas [y cuyo conjunto] (...) se acentúa” (p.294). También resalta que toda crisis no puede sentenciarse *a priori* negativa o positivamente, sino que “ofrece por igual posibilidades de bien y de mal.” (p.294). Según el autor, las características generales de

²¹ Abbagnano revisa el texto *El esquema de la Crisis* (1933).

la crisis son lo súbito, lo acelerado, lo inestable, lo no-gradual, lo no-normal, todo aquello que se dispara y pone a la sociedad a correr.

Ferrater Mora (1980) plantea dos tipos de crisis: la individual y la colectiva. La individual, plantea que el ser humano “es un ser constitutivamente crítico” (p.295), por lo que su vivencia está marcada por la inseguridad y el cuestionamiento de sí mismo. La colectiva está constituida por dos componentes: la conciencia de una crisis histórica y los rasgos generales de la misma. El primer tipo de crisis compete a los filósofos e intelectuales, quienes identifican las crisis y proponen salidas y soluciones; el segundo tipo enumera los siguientes rasgos de la crisis histórica:

Hiperconciencia; aumento de posibilidades (por lo tanto, no forzosamente decadencia); perplejidad, desarraigo; desvanecimiento de ciertas creencias firmes (...); inadecuación entre lo vivido y lo vagamente anhelado; inadecuación entre la teoría y la concepción del mundo; proliferación de (...) sectas, grupos, etc.; (...) preocupación primaria por el ser y el destino del hombre; (...) “retorno a lo antiguo”; tendencia a la confusión y a la identificación de lo diverso; (...); ironía; caricatura deformadora; intervención frecuente de las masas, muchas veces a través de un cesarismo; aparición de creencias todavía no bien formadas que se disputan el predominio en forma de ideologías; estoicismo en grupos selectos; (...) deshumanización unida a la sensiblería; irracionalismo; descubrimiento de verdades inmediatamente exageradas y que sólo la época estable reducirá a justas proporciones; a la vez, descubrimiento de nociones en germen que sólo dicha época explorará en todas sus posibilidades; (...) predominio del hombre de acción; “traición de los intelectuales”; utilitarismo y pragmatismo; aparición del dinamismo sin doctrina; conflicto entre la moral individualista y las ideologías en pugna; “realismo romántico” y “pesimismo realista”; (...) profusión de consolaciones (...)

Para el autor, ambas crisis se refieren a la realidad humana que transita de un estado pretendidamente “normal” a una fase veloz, peligrosa, vertiginosa y abierta a la renovación; afirma que es un “abismo” entre el pasado y el futuro incierto, debido a que el núcleo problemático radica en la crisis de creencias produciendo

“desorientación, desconfianza o desesperación” (p.294). Palabras arriba, se dejaba en claro que toda crisis propone soluciones; Ferrater Mora (1980) identifica las soluciones tipo provisional y las tipo definitiva, y categoriza para éstas las diferentes crisis: “crisis normales”, con soluciones “prefabricadas”; crisis únicas, que exigen esfuerzo creativo; crisis efímeras; crisis “permanentes”; crisis parciales y crisis totales.

Las crisis son procesos de transición entre un sistema de creencias, valores, modos de vida y pensamiento a otro sistema distinto de naturaleza, de pensamiento, de creencias y valores. En estos procesos, se sella la transición de una supuesta época “orgánica” o “normal” a una época crítica, donde el cuestionamiento y la falta de organización hacen tambalear todo tipo de sistema de valores, y por tanto, de ideología y visión de mundo. Los sistemas de valores y creencias son ambiguos *per se* y, por tanto, propensos a generar tensiones y conflictos entre segmentos sociales, políticos, económicos y culturales –en éste último, el arte no queda exento ni a salvo. Ahora bien, estos procesos forman parte de una toma de decisión crucial y veloz que conduce a un rumbo o a otro, sea éste positivo o negativo, donde la acción humana prevalece ante todo; y, aún cuando las crisis son colectivas, éstas son empujadas por una profunda crisis individual del ser humano, la cual genera una evidente inestabilidad en toda la estructura que lo rodea: la materia, la Naturaleza y la sociedad entera.

Parte III

Transformación

La transformación como noción y simple vocablo, para Nicola Abbagnano (2004), corresponde a los ámbitos del racionamiento lógico (John Dewey) y del estructuralismo (Richard Lévi-Strauss). En el primer ámbito, Abbagnano (2004), citando a Dewey, plantea que “de acuerdo con reglas metódicas que satisfacen determinadas condiciones lógicas, [la transformación] se halla implícita lo mismo en la marcha del razonamiento que en la formación de los conceptos que entran en él” (p.1054). A partir de esta aseveración, la transformación puede interpretarse como el conjunto de cambios y/o movimientos que se generan en el transcurrir del

razonamiento, así como en los conceptos que se dan como resultados de dichos cambios. Más adelante, el autor expone que el proceso de transformación se impone “cualquiera que sea el ámbito considerado, toda vez que se trata de explicar las razones de la diversidad por medio de los diferentes modos en que pueden combinarse cierto número de elementos” (Abbagnano, 2004: 1054); es decir, que el proceso de transformación depende y se explica en la conjugación de diversos elementos, y es esto lo que genera el cambio/movimiento considerado como transformación.

Las transformaciones representan el modo y las formas (o maneras) de los cambios, movimientos o conjugaciones de los elementos, conceptos y valores. Más que focalizar en el producto de dichos cambios o movimientos, es el modo en que se hallan en movimiento, en cambio. Las transformaciones denotan la diversidad en la medida que los elementos que en ellas se constituyen, se combinen en diferentes maneras; incluso, si dichos elementos sean valores, éstos se mostrarían en diversidad en la medida que entrasen en juego de engranaje.

Parte IV

¿Crisis o Transformación?

Entre la creación teatral y las nociones de la crisis y la transformación, la distancia teórica es muy corta, y tanto lo es que para John Howard Lawson en *Teoría y técnica de la dramaturgia* (1976), toda obra de teatro posee un carácter esencial definido por conflicto social entre personas o grupos contra otros, bajo un objetivo y, tal es la fuerza que los empuja, que moviliza tal conflicto a la crisis. Para Howard (1976), la crisis es un desequilibrio entre el objetivo y el resultado de la fuerza, y se propicia por la presión de un contexto inestable que empuja a la búsqueda de una salida, la cual desemboca en el cambio o la transformación de las personas y los grupos sociales.

Para ejemplificar estos contextos inestables que propician las crisis, es necesario recurrir a los rasgos de la crisis histórica señalados por Ferrater Mora en la segunda

parte, a saber: la intervención frecuente de las masas, muchas veces a través de un cesarismo; la aparición de creencias no bien formadas que se disputan el predominio en forma de ideologías; la hiperconciencia; el desarraigo; la inadecuación entre lo vivido y lo vagamente anhelado; la proliferación de sectas y grupos; la preocupación primaria por el ser y el destino del hombre; la ironía; la caricatura deformadora; la deshumanización unida a la sensiblería; el irracionalismo; el descubrimiento de nociones en germen que solo en la época en crisis en la que se formulan explorará en todas sus posibilidades; la llamada “traición de los intelectuales”; el conflicto entre la moral individualista y las ideologías en pugna; el “pesimismo realista”; y la profusión de consolaciones. Este conjunto de rasgos han sido parte del contexto social, político e histórico que ha asediado a las creaciones teatrales caraqueñas entre el siglo pasado y el presente; cabe entonces formular las siguientes preguntas: ¿se produjo una crisis en el teatro venezolano? ¿Desde cuándo? ¿Se superó o continúa presente?

En la tercera edición de la revista *Theatron*, en el reportaje central, Leonardo Azparren Giménez, Román Chalbaud, Isaac Chocrón, Rodolfo Santana, Daniel Uribe, César Rojas, José Simón Escalona, Gustavo Ott y José Gabriel Núñez, por unanimidad, declaran que comienza una crisis en la dramaturgia, que se extiende en todo el teatro durante la última década del siglo XX, e inicia el largo debate sobre el estancamiento o la renovación de la escena teatral venezolana. Por ejemplo, reconocen que la crisis se agudiza con el retiro de los maestros de la dirección teatral como Ugo Ulive, Antonio Costante, Nicolás Curiel, Romeo Costea, Carlos Giménez y Horacio Peterson.

El mismo Leonardo Azparren Giménez, en *Máscara y Realidad* (1994), afirma que la década de los años noventa es una época que sella un rumbo errático del teatro, de las agrupaciones, de las compañías estatales, de los discursos estéticos, del público y de la formación profesional y especializada. Declara que hay una crisis, pero una esperanza sobre la transformación teatral con las nuevas generaciones de creadores teatrales; entonces, y de nuevo, cabe formular una importante interrogante: ¿la crisis se detuvo en la transición de un siglo a otro y, desde entonces, ocurrió alguna transformación o renovación?

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Testimonios sobre las creaciones teatrales en Caracas durante la primera década del siglo XXI

Seres desiguales no pueden pensar de igual manera. Siempre habrá evidente contraste entre el servilismo y la dignidad, la torpeza y el genio, la hipocresía y la virtud.

José Ingenieros. *El hombre mediocre*

Cuando la hipocresía comienza a ser de muy mala calidad, es hora de comenzar a decir la verdad.

Bertolt Brecht. *El general*

El diálogo es necesario para solventar problemas sociales, políticos, culturales, hasta espirituales, es un instrumento para la conciliación y el acuerdo, en donde cada interlocutor tiene el derecho y el privilegio de ser escuchado y comprendido, pero también el deber de escuchar, comprender y acordar. El objeto material del diálogo es el testimonio oral de cada interlocutor; es decir, la semántica de su palabra, el ritmo de su pensamiento, la ideología base de sus ideas, las emociones y los sentimientos, en fin,

el lenguaje como representación del mundo y la cultura que lo rodea y le constituye como sujeto hablante.

El diálogo y el testimonio oral son pilares metodológicos de esta investigación, que aborda los procesos estéticos del quehacer teatral caraqueño durante la primera década del siglo XXI, de la propia mano de sus creadores, de sus intelectuales, desde quienes hacen vida, investigación y reconocimiento público del arte teatral venezolano. De esta manera, se presenta esta concienzuda revisión de un diálogo que ha comenzado desde finales del siglo pasado y, aún hoy –al escribir estas líneas–, permanece en el debate intelectual de los creadores teatrales de Caracas.

Parte I

La metodología de la investigación con enfoque cualitativo

Para Baptista, Fernández y Hernández (2006), en *Metodología de la investigación*, la investigación con enfoque cualitativo es un proceso sistemático de fases “circulares” que se interconectan entre sí sin necesidad de una línea rigurosa, sino con la función de reciprocidad entre cada una de sus partes, en el cual se desarrollan cuestionamientos hipotéticos antes, durante y después de la aplicación de técnicas de investigación y, desde luego, la recolección y análisis de datos. Esta perspectiva de investigación tiene sus antecedentes en Max Weber en el área de las ciencias sociales y humanas, cuando reconoce que, además de los respectivos análisis de variables sociales, son necesarias las significaciones subjetivas-colectivas y la comprensión de los distintos contextos del fenómeno en estudio.

Los niveles de la investigación cualitativa son el naturalista, el fenomenológico, el interpretativo o el etnográfico, cuyo propósito es recolectar datos para profundizar las preguntas en el proceso de interpretación y análisis. Los autores mencionados enuncian las siguientes características de la investigación cualitativa:

- Las preguntas de investigación se descubren y se refinan de manera continua.

- Se inicia con la revisión social, luego se desarrolla una teoría o marco conceptual coherente con lo revisado, y finalmente se recolectan datos con los creadores inmersos en dicha revisión.
- Es un proceso inductivo que va desde lo particular a lo general.
- Los métodos de recolección de datos tiene por propósito de búsqueda las subjetividades, los puntos de vista y los discursos de los entrevistados (emociones, experiencias y significaciones), que luego se transforman en tema de estudio.
- Los datos a analizar son situaciones detalladas, eventos relevantes, personas identificadas e interacciones específicas de los artistas.
- El proceso de investigación es abierto y flexible entre las respuestas de los creadores y la teoría, en cuya dinámica se reconstruye la “realidad estudiada” y resalta zonas de convergencias y divergencias (contradicciones).
- La “realidad” no es una sola; son diferentes y aportadas por cada uno de los entrevistados e investigadores donde las convergencias de unas y otras produce la modificación permanente de la investigación. Por lo que, es importante reconocer la presencia de la diversidad de ideología y enfoque de cada actor.
- Los resultados de la investigación perfilan la mayoría de los aspectos y representaciones que se tiene del mundo, cuando se estudia el contexto y se interpretan los significados que emergen de éste.
- El marco de interpretación se sitúa en el *patrón cultural*, cuyo punto de partida considera que “toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender situaciones o eventos [cuyo entender] afecta la conducta humana [y son] los marcos de referencia para el actor [artista]” (Colby, 1996 por Baptista, Fernández y Hernández, 2006: 9).

Esta investigación se sustenta en la metodología con enfoque cualitativo, cuyos niveles son: interpretativo y fenomenológico, es decir, pretenden analizar e interpretar las prácticas artísticas del grupo social de creadores teatrales de Caracas durante la primera década del siglo XXI. Se inicia con una revisión de antecedentes tempranos de la realidad social de la cultura y los artistas teatrales de Caracas; luego, se fundamenta un marco teórico a partir de las evidencias de dicha revisión; y, en el presente capítulo, se exponen los datos recolectados para su análisis e interpretación. En esto último, y cumpliendo con las características de la metodología cualitativa, se contemplan las prácticas, discursos y puntos de vista de la muestra seleccionada de actores sociales (de ahora en adelante, creadores teatrales).

El diseño de investigación del presente trabajo es de rigor fenomenológico, cuya estructura de estudio se enfoca:

en las experiencias individuales subjetivas de los participantes (...), las percepciones de las personas y el significado de un fenómeno o experiencia [; donde] la o las experiencias del participante o participantes es el centro de indagación. (Mertens, 2005; Bogden y Biklen, 2003; Patton, 2000 por Baptista, Fernández y Hernández, 2006: 712)

Como carácter complementario a este diseño fenomenológico, es de rigor histórico, debido a la constante asistencia de documentos escritos y archivos periodísticos en publicaciones.

Parte II

Proceso metodológico de la entrevista

En este proceso investigativo se utiliza la técnica de la entrevista para recolectar datos de alto valor, provenientes de los propios creadores teatrales, por ser esta técnica, de carácter íntimo, flexible, anecdótico, y abierto al contexto social, a los significados sociales y a la amigabilidad. Baptista, Fernández y Hernández (2006), definen entrevista “como una reunión para intercambiar información entre una persona (el

entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)” (p.597). En pocas palabras, “una construcción conjunta de significado respecto a un tema” (Janesick, 1998 por Baptista, Fernández y Hernández, 2006: 597).

Fidel Pérez, en *La entrevista como técnica de investigación social* (2005), define entrevista citando a Ezequiel Ander-Egg:

La entrevista consiste en una conversación entre dos personas por lo menos, en la cual uno es entrevistador y otro u otros son los entrevistados; estas personas dialogan con arreglo a ciertos esquemas o pautas acerca de un problema o cuestión determinada, teniendo un propósito profesional, que puede ser «... obtener información de individuos o grupos; facilitar información, influir sobre ciertos aspectos de la conducta (...) o ejercer un efecto terapéutico» (p.189)

Y agrega, citando a Eduardo Sierra Bravo, que:

... una conversación que establecen un interrogador y un interrogado para un propósito expreso. (...) Una forma de comunicación interpersonal orientada a la obtención de información sobre un objetivo definido. (p.189)

Ahora bien, para esta investigación se establece la entrevista *semiestructurada*, la cual se basa en una guía de preguntas donde el entrevistador tiene la plena libertad de introducir otras preguntas, dependiendo del ritmo del diálogo, para resaltar nociones, creencias y conceptos (Baptista, Fernández y Hernández, 2006). Por esta razón, la entrevista en esta investigación es abierta, sin categorías cerradas, y propensa a la generalidad, complejidad, sensibilidad artística y filosófica. A su vez, y dentro de la entrevista de tipo *semiestructurada*, se identifica con la entrevista tipo *focalizada*, la cual se centra en asuntos especializados donde el entrevistado habla libremente y el entrevistador procura resaltar lo que desea poner al descubierto (Pérez, 2005). En ésta, el entrevistado es una fuente valiosa de la experiencia en estudio, “por lo que es tomado como medio para llegar a la misma” (Pérez, 2005: 199).

Modelo de entrevista de la investigación

La entrevista contiene siete (7) preguntas que giran alrededor de la búsqueda de referencias escénicas, estéticas, políticas, económicas e históricas propias del teatro en Caracas durante la primera década del siglo XXI. Este conjunto de preguntas de la siguiente entrevista (TABLA 3.1) permiten interpretar y analizar el actual concepto de la escena, el desarrollo de las prácticas teatrales y los planteamientos estéticos, los cambios realizados a las estructuras institucionales del Estado y de las organizaciones no gubernamentales e independientes, el rumbo histórico de la escena en Caracas, el rol de los jóvenes artistas, y el posible marco de acciones futuras sobre las políticas culturales pertenecientes al teatro; todo estos aspectos durante la primera década del presente siglo.

TABLA 3.1. MODELO DE ENTREVISTA

NUMERAL	PREGUNTAS
1 ^a	(Ubicándonos en la transición de un siglo a otro y de una década dinámica y en constantes cambios) A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?
2 ^a	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?
3 ^a	¿Ha podido observar (cuáles) propuestas escénicas que han implicado transformación o renovación alguna a la escena de Caracas?
4 ^a	Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas (procesos de trabajo) ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?
5 ^a	¿Cómo considera el rol de los jóvenes creadores en el ámbito escénico de Caracas?

NUMERAL	PREGUNTAS
6 ^a	¿Grupos itinerantes o grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?
7 ^a	¿Es posible que Venezuela postule una teoría dramática, una específica estética teatral, o alguna praxis teatral? ¿Hay posibilidad que exista alguna de éstas en las creaciones teatrales o agrupaciones teatrales de la ciudad de Caracas?

Tipología de preguntas de la entrevista

Para Baptista, Fernández y Hernández (2006) existen dos tipologías de preguntas, presentadas en la TABLA 3.2. La primera tipología plantea Richard M. Grinnell en *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches*, 1997, y la segunda, por Donna M. Mertens en *Research and evaluation in education and psychology: Integrating diversity with quantitative, qualitative, and mixed methods*, 2005:

TABLA 3.2. VERIFICACIÓN DE TIPOLOGÍA DE PREGUNTAS

		PREGUNTA 1	PREGUNTA 2	PREGUNTA 3	PREGUNTA 4	PREGUNTA 5	PREGUNTA 6	PREGUNTA 7
AUTORES	TIPOLOGÍA	(Ubicándonos en la transición de un siglo a otro y de una década dinámica y en constantes cambios) A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?	¿Ha podido observar (cuáles) propuestas escénicas que han implicado transformación o renovación alguna a la escena de Caracas?	Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas (procesos de trabajo) ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?	¿Cómo considera el rol de los jóvenes creadores en el ámbito escénico de Caracas?	¿Grupos itinerantes o grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?	¿Es posible que Venezuela postule una teoría dramática, una específica estética teatral, o alguna praxis teatral? ¿Hay posibilidad que exista alguna de éstas en las creaciones teatrales o agrupaciones teatrales de la ciudad de Caracas?
GRINNELL	Preguntas Generales	X		X		X		X
	Preguntas para ejemplificar			X	X			
	Preguntas de estructura o estructurales				X			

		PREGUNTA 1	PREGUNTA 2	PREGUNTA 3	PREGUNTA 4	PREGUNTA 5	PREGUNTA 6	PREGUNTA 7
MERTENS	Preguntas de contraste		X				X	
	De opinión	X	X			X	X	X
	De expresión de sentimientos							
	De conocimiento	X	X	X	X			
	Sensitivas							
	De antecedentes					X		
	De simulación							

En la TABLA 3.2 se muestran las preguntas de la entrevista de esta investigación y el mayor grado de tendencia o naturaleza que las constituye como método de recolección de datos. Las preguntas 1, 3, 5 y 7 son formulaciones *generales* o globales que buscan el tema de interés del entrevistador. Las preguntas 3 y 4 son formulaciones *para ejemplificar* evidentes exploraciones profundas donde los sucesos, eventos y categorías tienen mayor relevancia. La pregunta 4 es una formulación *estructural*, donde el entrevistado otorga conjuntos de conceptos, prácticas o categorías teóricas. Las preguntas 2 y 6 son formulaciones *de contraste* donde el entrevistado cuestiona, o pone de manifiesto, semejanzas y diferencias entre íconos sociales, tópicos sociales y temas cruciales.

De igual manera, las preguntas 1, 2, 5, 6 y 7 son formulaciones *de opinión* que propician la argumentación empírica como teoría personal del entrevistado. Las preguntas 1, 2, 3 y 4 son formulaciones *de conocimientos* que permiten tanto constatar el intelecto del entrevistado, así como los aportes intelectuales o cognoscitivos otorgados a otros; y la pregunta 4 es una formulación *de antecedentes* que propicia la búsqueda de hechos pretéritos, experiencias del pasado y eventos trascendentales propios del entrevistado.

Estas preguntas son interpretadas y analizadas en tres matrices generales de opinión, junto a su respectivo cuadro de síntesis. Tanto las palabras claves como los argumentos principales expresan las diversas líneas de abordaje de la “realidad” teatral caraqueña: 1) la matriz sobre la relación histórico-estética de la creación teatral, 2) la matriz de los aportes y las problemáticas teatrales, y 3) la matriz de las coyunturas culturales con enfoque político, económico y social y del papel del Estado venezolano. Estas matrices han sido planteadas como ejes principales para el análisis y el contraste en el debate de ideas.

La TABLA 3.3 muestra la selección de creadores teatrales entrevistados al ser considerada sus permanentes labores artísticas e intelectuales; y en la TABLA 3.4²² arroja los aportes principales concedidos en sus respuestas:

TABLA 3.3. CREADORES TEATRALES SELECCIONADOS

NUMERAL	CREADOR ENTREVISTADO	ESPECIALIDAD	GÉNERO
1	ANGÉLICA ESCALONA	Docencia	♀
2	JOAQUÍN NANDEZ	Vestuario	♂
3	LUIGI SCIAMANNA	Actuación	♂
4	MAIGUALIDA GAMERO	Producción	♀
5	MANUELITA ZELWER	Docencia	♀
6	MICHEL HAUSMANN	Gerencia	♂
7	MIGUEL ISSA	Dirección	♂
8	NICOLA ROCCO	Fotografía	♂
9	XIOMARA MORENO	Dramaturgia	♀

²² Aviso al lector: en la tabla hay palabras que se encuentran divididas de forma automática por el procesador de texto de manera errada.

TABLA 3.4. APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS										
	PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
1^a	(Ubicándonos en la transición de un siglo a otro y de una década dinámica y en constantes cambios) A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?	Discursos. El arte es abierto. Confrontación de ideas y emociones con el público. Proyectarse en la representación. Movilización emocional. Artefacto que influencia a otros.	Donde se desarrolla la Historia y una historia. Son tablas. Todos los factores de un espectáculo. Producción de un espectáculo. El vestuario es la piel del personaje y el monitor del espectador.	Espacio vital. Tribuna, aula, ágora, cátedra, pizarrón, tiza y borrador. Lienzo, hoja en blanco, capilla, nave principal. Templo.	Es la palestra pública. Es ser observado e interpretado por el público. Son las mediaciones entre el público y el intérprete.	Cualquier espacio para presentarse o representarse. Espectáculo, creación, trabajo del artista. Público con propósito. Relación espacio-tiempo.	El teatro es un arte milenario que tiene dos personajes principales que trabajan el uno para el otro.	Espacio para representar, observar, cualquier espacio. Acto de representación sagrado. Espacio dinámico en transformación por el cuerpo y los objetos. Espacio de energía: intérpretes y público. Espacio para el reencuentro consigo mismo. Escena como santuario.	El lienzo donde suceden todas las cosas, donde van pintando los personajes, donde se van dibujando poco a poco lo que al final será un gran cuadro, la obra de teatro, la danza, el ballet.	No hay cambios sobre este concepto. Se mantiene una apertura a todo tipo de teatro y en todo tipo de espacio.

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO	
2 a	<p>Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?</p> <p>El espectador alejado de la danza.</p> <p>La danza oficial y la de calle no existen o están ausentes.</p> <p>El miedo al</p>	<p>No hay nada interesante desde mi gusto personal.</p> <p>Los discursos escénicos de la danza son formales por su espacio de exhibición (Academia)</p> <p>El espectador alejado de la danza.</p> <p>La danza oficial y la de calle no existen o están ausentes.</p> <p>El miedo al</p>	<p><i>Cuarteto</i> de Contrajuego es el hito estético en mi carrera.</p> <p>Uso de los materiales alternativos para crear innovación y generar impacto en el espectador.</p> <p>Buscar “otras formas” que resulten más económicas</p> <p>El público más involucrado y preocupado por la</p>	<p>Los años ‘90 desarrollo escénico intelectual.</p> <p>Transformaciones a partir de las deformaciones en el país.</p> <p>1998 agravamiento de las crisis en el medio teatral.</p> <p>Aumento de la inseguridad.</p> <p>Falta de espacio.</p> <p>Crisis creativa del sector.</p> <p>Necesidad de sobrevivir.</p> <p>Gobierno-</p>	<p>Proliferación del teatro “comercial”.</p> <p>El teatro de la gente es el teatro de las vallas y artistas de TV.</p> <p>El sistema de teatro institucional estatal.</p> <p>El teatro independiente</p> <p>Hay una explosión teatral en Caracas.</p> <p>Hay ausencia de unión y difusión como sector agremiado.</p>	<p>No es homogénea ni uniforme.</p> <p>Amplios contenidos.</p> <p>Exiguas realizaciones.</p> <p>Menor aporte del Estado patrocinador.</p> <p>Menos espacios de representación.</p> <p>Altos costos de producción.</p> <p>Inexistencia de una ley de Mecenazgo para el sector privado.</p>	<p>Mecenazgo del Estado.</p> <p>Desinterés hacia el público, por parte de algunos grupos.</p> <p>Escasez de salas.</p> <p>El Gobierno destruye y no construye.</p> <p>No ha conciencia de industria cultural.</p> <p>No hay liderazgo.</p> <p>Surgimiento del teatro “comercial”.</p> <p>Ausencia de gerencia.</p>	<p>Situaciones encontradas y desencontradas.</p> <p>No hay desarrollo y hay vértigo.</p> <p>Espasmo creativo en la exhibición: muchos vs. pocos.</p> <p>Pérdida de sedes para los grupos y colectivos.</p> <p>El espacio físico y la investigación: estado frágil.</p> <p>Crisis conduce a creatividad y más prácticas.</p> <p>No hay reconocimiento de la</p>	<p>Búsqueda de montajes de calidad y que a la vez sean rentables.</p> <p>Repetición de fórmulas: claras, conocidas, texto fácil, nada especial, pero sin aportes.</p> <p>Grupos que se han convertido en productores.</p> <p>No existe la figura de teatro estable o con estabilidad</p>	<p>Tres líneas:</p> <p>a) Teatro en salas de teatro sostenido por taquilla.</p> <p>b) Teatro de corte histórico ideológico.</p> <p>c) Teatro de preocupaciones esteticistas.</p>

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
	Estado y al compromiso o militante político.	imagen estética del espectáculo.	Estado anula a los grupos.		Más estrellas de TV en el Teatro.		gerencia y la docencia teatral.	.	
	El miedo al teatro comercial.	El creador más involucrado con la calle y su gente.	Auge de la producción independiente.		Talentos de TV sin formación técnica.		Es generalizado la lealtad a cada grupo.	Desinterés del Estado (eliminación del subsidio).	
	Los subsidios ausentan del panorama.	Hay fallas de trabajo por falta de recursos y financiación.	Subestimación del gusto del público.		Menos trabajos artísticos de teatro de arte.		La danza y su espacio para el oficio están totalmente perdidos.	Repunte del teatro infantil.	
	Salas exigentes con parámetros de costes administrativos.	Ahora se estudia la obra de teatro en función del público, la taquilla y la filosofía del grupo.	Excesiva evasión.		Piezas ligeras.		El <i>boom</i> de las salas privadas y su arte específico.	Surgimiento del teatro en pequeño formato llamado “teatro átomo”.	
	Los festivales y el nuevo público de la ciudad.		Sacrificio de la creación.		El “gran público”.		El Estado venezolano y sus programas macroestructurales.	Integración de los medios: teatro, cine, TV.	
	Las mesas infructuosas de diálogo.	Lo tecnológico y las redes sociales	Temas banales.		Intereses gubernamentales sobre espectáculo que difunden sus objetivos.		La profesionalización del teatro.	Evolución del público.	
			Reducción del personal artístico.				Política	El público se define según dos	
			Reducción del formato a teatro de cámara.						
			Ausencia de obras de gran formato.						

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
	<p>Hay una brecha generacional muy grande y abierta.</p> <p>Hay desconocimiento de los aportes de la década pasada.</p> <p>Hay escuelas de formación pero no hay creación con investigaciones y herramientas actualizadas.</p> <p>Imposición de criterios creativos del maestro creador.</p>	<p>influyen sobremedida.</p>	<p>Teatro “nuevo” de muy baja calidad.</p> <p>Temas abordados: populistas.</p> <p>Formación de actores en crisis.</p> <p>Irresponsabilidad en las puestas en escena.</p>				<p>cultural de la formación profesional.</p> <p>La transdisciplinaria y el trabajo comunitario en el teatro.</p> <p>Sí, hay contradicciones.</p>	<p>variables: lugar e imagen.</p> <p>Ahora es el productor el eje del montaje.</p> <p>Abandono de la dramaturgia nacional.</p>	

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO	
	<p>Hay crisis académica debido a la imposición.</p> <p>El problema de la inmediatez y del aplauso ligero, más no interés por la investigación.</p> <p>Baja calidad y mucha cantidad en los espectáculos.</p>									
3^a	<p>¿Ha podido observar (cuáles) propuestas escénicas que han</p>	<p>Nada.</p> <p>Hay resultados académicos pero no profesional</p>	<p><i>Véase respuesta 2.</i></p>	<p>Ninguna.</p>	<p>El <i>Eco de los Ciruelos</i> dirigido por Miguel Issa, <i>Marat Sade</i> dirigido por Juan Cordido</p>	<p>No hay mayor transformación o renovación en la</p>	<p>Aún hay un retraso importante.</p> <p>Hay ausencia del liderazgo, no hay</p>	<p>CNT y el <i>Eco de los Ciruelos</i> en cuanto ruptura estética.</p>	<p>Propuestas que toman en cuenta al público, consideran el lugar y la imagen</p>	<p>Hay propuestas de todo tipo desde ingeniosas hasta convenciones</p>

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
implicado transformación o renovación alguna a la escena de Caracas?	es. Dairo Piñeres como muestra de una generación en brecha, pero no invenciona, repite. Faltan plataformas como Creajoven, Compañías, Festivales permanentes. No hay un ente de empleos especializados. Procesos estéticos no reflexivos. Despojo del			y por Ibrahim Guerra, y <i>Machete Canibal</i> por Francisco Denis, todas con alta influencia tecnológica. El movimiento teatral emergente.	escena. El TSMC es cartelera y público efectivos. El Teatro Trasnocho con programación variada más estándar de seguridad para el espectador. El teatro de El Hatillo. El Centro Cultural Chacao. Sala Cabrujas y el Labotario Teatral Anna Julia Rojas. El TET como	alguien que tome la batuta para efectuar el cambio.	Contrajuego y <i>Cuarteto</i> en cuanto búsqueda estética. No hay nada de impacto. Altas producciones con baja dirección como <i>Actos indecentes</i> y <i>Jesucristo Superestrella</i> de Palo de Agua. Ausencia de conciencia de la factura escénica. Teatro pobre con potencial estético.	como variables. Ejemplo: <i>Port Royal</i> dirigido por Juan José Martín.	ales. Hay renovación en la dramaturgia: diversificación y multiplicación. Hay nuevas generaciones dramáticas.

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

	PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
		espacio físico por asunto político. Hay retroceso y no continuidad de los logros anteriores. Rafael Nieves				espacio para los jóvenes y los universitarios. El Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos (CELARG) y su apertura al teatro.				
4 a	Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas (procesos de trabajo) ha suministrado usted para el desarrollo de la	La plataforma del Festival de Convidado. Propuestas fuera del escenario. Espacios de conversación. Espacios comunitarios libres en	Reciclaje de materiales en el vestuario. Impulso de la creatividad frente a economía en crisis. Mayor presencia de técnicas	Prefiere no responder.	Nueve años consecutivos del Festival Teatral de Autor, FESTEIA, con participación nacional e internacional. Plataforma que exporta talentos y creaciones. Generar la	Actriz “en descanso” Solo contribuciones. Reconoce a Cabrujas como aporte. La docencia en el campo del arte. La ética del	Hay una muestra del funcionamiento del teatro como industria desde Palo de Agua.	<i>Véase respuesta 3</i> Los grupos con estética son los que tienen creadores como parte de su equipo estable. El aporte lo otorga el trabajo del intérprete.	Crear un registro para que sirva más adelante entender el por qué y cuál es la intención de cada una de estas escenas planteadas	Mi propio trabajo me ha permitido presenciar la transformación de mi agrupación. También ver y constatar la aparición de nuevas generacion

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

	PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
	escena de la ciudad de Caracas?	diversidad ideológica. Iniciar la contraprestación de talleres para las comunidades. Teatro comunitario y de calle. Creo en la igual social pero también en la meritocraci a.	como creadores.		plataforma académica alternativa.	“oficio”.		Universalidad de los códigos. Revisión exhaustiva de la ciudad. La responsabilidad del director teatral ante su equipo y su espectáculo.	Descubrir las realidades de los grupos.	es de creadores.
5 ^a	¿Cómo considera el rol de los jóvenes creadores en el ámbito escénico de	Han vivido un proceso fácil. A la generación del 90 no les regalaron	El público debe apoyar a los jóvenes creadores. Al parecer desvirtúan la línea del dramaturgo	<i>Véase respuesta 4</i>	Muy activa. Hace falta disciplina y vocación.	Referente cultural mínimo. Falta lectoescritura y comprensión lectora.	Prefiere no responder.	El teatro de jóvenes sí ha dado nuevas respuestas en lenguajes artísticos interdisciplinarios en confluencia.	Jóvenes que buscan romper con todo lo que se venía haciendo. Pretenden	Están en proceso de afianzarse. Se están formando desde la teoría y la experiencia , una

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
Caracas?	nada. La mayoría de la juventud está comprometida con el gobierno y el Estado o con el sector comercial, no hay términos medios. La facilidad del aplauso sin el debido trabajo. La joven arrogancia. No hay visión de proyecto artístico ni visión democrática con el	, pero hay que permitir nuevos discursos y propuestas. Los grupos emergentes están cumpliendo su tarea. Son mayoría y hacen escuchar su voz. Están formándose continuamente en el área. A los jóvenes no se les permite en grandes salas y museos.			Distancia con la lectura.		Carente de factura escénica. Asumen un tímido riesgo. Hay honestidad en el hacer.	que los jóvenes vayan al teatro. Ejemplo: <i>Lo que Kurt Cobain se llevó de Tumbarrancho Teatro.</i>	generación muy distinta.

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO	
	país. Igualmente, hay un gremio resentido.									
6 a	<p>¿Grupos itinerantes o grupos estables?</p> <p>¿Sedes físicas?</p> <p>¿Hacia dónde vamos?</p>	<p>La sede es necesaria y principal.</p> <p>El espacio propio.</p> <p>El proceso de trabajo como base.</p> <p>La gerencia teatral.</p>	<p>No es hacia dónde vamos la pregunta, sino ¿dónde estamos?</p> <p>Hay que reconocer los grupos emergentes que surgen del Festival de Teatro de Autor, FESTE.A.</p> <p>Es necesario dar el voto de confianza a los grupos emergentes</p>	<p>El país va hacia el abismo.</p> <p>Necesidad de construcción de teatros.</p> <p>Abandono y descuido de los espacios.</p>	<p>Si no hay Ley de Cultura, no habrá desarrollo estructural del gremio teatral.</p> <p>Burocracia extrema en el Sistema Nacional de Culturas Populares.</p>	<p>Todo.</p> <p>Mayor conciencia de los creadores hacia un público no consciente de sus necesidades .</p> <p>Grupos con trabajos de investigación.</p> <p>Desorientación del rumbo.</p> <p>No hay objetivos.</p>	<p>Hay pocos grupos con sede, pero no hay una real proyección de sus trabajos ni interés por ganar público.</p>	<p>Grupos híbridos entre lo estable y lo efímero.</p> <p>Grupos como instituciones con figura jurídica y estética.</p> <p>Los directores son la estética de cada grupo.</p> <p>No tenemos espacios de trabajo.</p> <p>Lo itinerante no existe, la hibridez en la práctica sí existe.</p> <p>Rajatabla y su</p>	<p>La expropiación de los espacios/sedes produjo la baja, casi nula, actividad teatral.</p> <p>Ahora se habla de casas productoras.</p>	<p>El espacio es fundamental para la estabilidad y la disciplina.</p>

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
		y sus nuevas propuestas. La escasez ha activado mucho más a la creatividad.					remontaje. TET apenas en apertura.		
7 a	<p>¿Es posible que Venezuela postule una teoría dramática, una específica estética teatral, o alguna praxis teatral?</p> <p>¿Hay posibilidad que exista alguna de éstas en las creaciones teatrales o agrupacion</p>	<p>No queremos darle su puesto a la dramaturgia</p> <p>El mismo medio teatral sabotea el avance unos contra otros.</p> <p>Hay agrupacion es exportables.</p> <p>La época de los festivales</p>	<p>Es imposible porque es cerrarse a una única estética.</p> <p>Hay muchas propuestas e ideologías.</p> <p>Los procesos de creación son variados, por tanto, no habrá una categoría</p>	<p>No hay liderazgo.</p> <p>Responsabilidad del medio teatral porque de éste dependen todas las soluciones.</p>	<p>Sí hay.</p> <p>Falta sistematizar, editar y publicar.</p> <p>Las líneas están en el Centro TET y en Río Teatro Caribe.</p> <p>La estética dramática en Ibrahím Guerra y Gustavo Ott.</p>	<p>No hay mirada interior hacia la ciudadanía y la idiosincrasia.</p> <p>No hay reconocimiento debido al olvido.</p> <p>Somos mezclas de culturas.</p> <p>Estamos copiando modelos pre-</p>	<p>Considera principalmente a Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud como pilares estéticos del teatro venezolano.</p>	<p>Caracas es una ciudad de muchas tendencias.</p> <p>La creación artística de Caracas es compleja.</p> <p>Ansiedad por la novedad.</p> <p>Falta de pasión por la investigación y la reflexión.</p> <p>Hay lenguajes estéticos.</p> <p>Hay improvisación que genera</p>	<p>La nueva propuesta estética está por venir, está en camino.</p> <p>Es entender el fenómeno teatral en Venezuela.</p> <p>Es el contexto.</p>

APORTES PRINCIPALES DE LOS CREADORES ENTREVISTADOS

PREGUNTA	ANGÉLICA ESCALONA	JOAQUÍN NANDEZ	LUIGI SCIAMANNA	MAIGUALIDA GAMERO	MANUELITA ZELWER	MICHEL HAUSMANN	MIGUEL ISSA	NICOLA ROCCO	XIOMARA MORENO
es teatrales de la ciudad de Caracas?	internacionales y nacionales permanentes fue una valiosa oportunidad. El paredón político como factor político. Las etiquetas políticas. No hay verdadero compromiso comunitario en el gremio teatral. No hay continuidad en los proyectos.	específica. Hay multiplicidad de propuestas por la diversidad en un milenio veloz, dinámico, y tecnológico. Falta mostrar en el exterior la calidad de la creación artística venezolana.			existentes. Theja y desnudos postmodernos. Rajatabla. Séptimo Piso y el “todismo” teatral. TSMC y la labor comunitaria. La práctica teatral de Javier Moreno, Elio Palencia, Xiomara Moreno y Gustavo Ott.		inestabilidad en la práctica artística. Ausenta la planificación. Falta de compromiso en los actores.		

Parte III

Noción de la escena de hoy

El primer cuestionamiento se propone identificar los diversos enfoques y elementos que constituyen el sentido generalizado de la palabra escena, entre los creadores entrevistados. Más que buscar una noción o concepto rígido, es reconocer el panorama intelectual que existe sobre esta expresión técnica del arte teatral; a su vez, es un cuestionamiento que invita al entrevistado a reflexionar desde un ámbito alejado de su contexto socio-histórico y más cercano a su práctica teatral y “ filosofía” escénica.

Los entrevistados acuerdan que la escena reside en la dinámica de la representación, donde los actores o intérpretes, al encarnar un personaje en un espacio dado, ofrecen su arte al público que los observa y comprende lo representado. Tanto para Miguel Issa como para Michel Hausmann, la representación posee un sesgo milenario y sagrado, cuya naturaleza es inquebrantable o inmodificable; para Angélica Escalona, esta naturaleza consiste en proyectarse en la representación, y que la creación como fruto del trabajo del artista, sea espejo propicio para la proyección de quien lo observa.

En los testimonios, los entrevistados asocian a escena los términos espectáculo y lienzo; y a partir de este par, enuncian una serie de adjetivos y conceptos concatenados; por ejemplo: con espectáculo, discurso, producción, artefacto, tiempo, ágora, tribuna; con lienzo, pintura, cuerpo, cátedra, pizarrón, tiza, borrador, tablas, templo, santuario. Tales series resaltan las implicaciones ideológicas de la escena como espectáculo y discurso, e implicaciones espirituales como espacio sagrado y delicado.

Espacio es la palabra fundamental más evocada en las sentencias de los testimonios. Para los entrevistados, la escena es el espacio vital, dinámico, energético, sagrado, abierto, en transformación, para presentarse, representarse, reencontrarse consigo mismo. Estos creadores otorgan a la escena una particular relación con el espacio espiritual humano, intangible y necesario para la creación artística.

Hay palabras, entre los testimonios, que connotan acción como ente que moviliza, confronta, media, acaece y desdibuja tal espacio. En el espacio vital y sagrado, el creador teatral se moviliza, confronta, media, acaece y desdibuja; pero también media, confronta ideas, moviliza energías y desdibuja recuerdos en el público. Este grupo de personas que se “reencuentran” con los creadores, tienen un propósito ideológico, emocional y social.

Sin embargo, hay puntos no concatenados coherentemente, pero relacionados con la escena en su totalidad. Angélica Escalona describe la escena como un discurso constituido y un artefacto que influye en otros de manera ideológica y política. Joaquín Nandez, estipula que en la escena se desarrolla la Historia bajo el curso de una historia cualquiera. Maigualida Gamero la define como palestra pública, en íntima relación con las nociones básicas de esfera y opinión públicas. Manuelita Zelwer halla en la escena la categoría “relación espacio-tiempo” como principio esencial para su comprensión.

Por último, Xiomara Moreno invita a reconocer que el sentido y/o concepto sobre la escena ha permanecido sin cambios entre un siglo y otro; que a pesar de los cambios sociales a escala global se ha mantenido intacto. Empero, la escena se ha abierto a nuevos tipos de discursos y expresiones del teatro. Ahora bien, al tomar como punto de partida las revisiones de estos testimonios, la escena es un espacio complejo y espiritual en el que los creadores y públicos se reencuentran en el hecho de la creación, para revisarse en su condición humana e histórica, bajo una dinámica de mediaciones, confrontaciones y movilizaciones ideológicas y emocionales.

Parte IV

¿Hacia dónde ha ido la creación teatral caraqueña?

El segundo cuestionamiento es una formulación de alto nivel, que busca en el testimonio la mayoría de factores, causas, eventos y características de la situación actual de la escena teatral de Caracas, a saber: los planteamientos estéticos, las expresiones o lenguajes específicos, el rol de la academia, los públicos, el sistema

estatal y el gremio teatral. Es importante resaltar que este es un cuestionamiento donde el entrevistado asume su rol y estatus en el ámbito social y, desde luego, el impacto de su labor con el público y el gobierno.

Por unanimidad, los testimonios de los creadores coinciden en que hay una crisis profunda y estructural en el sector teatral, en las prácticas teatrales, en el contexto social, en el ámbito político (cultural), en el público del teatro, incluso en los lenguajes estéticos; donde hay muchas “situaciones encontradas y desencontradas”, y abundan las “contradicciones” (véase Miguel Issa).

El mayor indicador de crisis, según los creadores, es la disminución de salas teatrales, sedes o infraestructuras para las agrupaciones artísticas, del personal artístico en las pocas salas restantes y del reconocimiento público del artista teatral. A su vez, el aumento más significativo del desconocimiento de los legados de generaciones teatrales anteriores, de la necesidad (urgente) de “sobrevivir”, de la ausencia de gerencia teatral, del “espasmo creativo” o “crisis creativa”, de mesas infructuosas de diálogo en el gremio. En fin, la supremacía de la inestabilidad, la inseguridad y la desorientación.

La crisis se propagó hacia el ámbito académico y de los planteamientos estéticos, generando en éstas un evidente quiebre generacional entre los creadores, las instituciones, las prácticas teatrales y los modelos de formación profesional. En el ámbito académico, se encuentra en situación de crisis las escuelas de formación con investigaciones y herramientas desactualizadas, donde las prácticas teatrales generadas en éstas son las únicas formales y completas, los maestros creadores imponen sus criterios sin flexibilidad alguna, y excesiva evasión en la creación.

En el área de los planteamientos estéticos, la crisis se manifiesta de la siguiente manera: fallas en los procesos de trabajo por falta de recurso humano y financiero, ausencia de obras de gran formato, reducción del formato convencional a teatro de cámara, surgimiento del “teatro átomo” de pequeño formato, la transdisciplinariedad de lenguajes en escena, exiguas realizaciones en amplios contenidos, uso de materiales

alternativos en la puesta en escena, menos trabajos artísticos de teatro de arte, auge de un teatro “nuevo” de muy baja calidad, irresponsabilidad generalizada en las puestas en escena y la influencia sobremanera de lo tecnológico.

Para los entrevistados, el Estado venezolano ha mantenido un influjo negativo en el quehacer teatral de modo directo e indirecto, al ignorar al sector teatral en muchas ocasiones y al sostener solo una parte de éste a favor de sus intereses ideológicos estatales. Los creadores identifican que el hito del influjo negativo se inicia en la liquidación total de los programas de subsidios y patrocinios; y empeora cuando las políticas culturales exigen el “compromiso político militante” con el gobierno. Esto conlleva, para quienes aceptan el trato gubernamental, el aumento de subsidios especiales, la realización de espectáculos populistas y la clara difusión de objetivos políticos-ideológicos en el proceso estético del espectáculo.

Por otra parte, en los testimonios se verifica la “evolución” del público teatral de Caracas, pues –según los creadores– está más involucrado y preocupado por la imagen estética de cada espectáculo, su mayor preferencia son los festivales de teatro, se ha masificado sin distinción de clases sociales en casi todas las salas teatrales y, paradójicamente, su mayor gusto “es el teatro de las vallas y artistas de la TV” (*véase* Maigualida Gamero). Paralelamente, esto último genera una postura generalizada entre los entrevistados: para Luigi Sciamanna, se está subestimando el gusto del público; para Angélica Escalona, el público se aleja cada vez más de las “propuestas de arte”; para Joaquín Nandez, el teatro de calle es el favorito del público; para Manuelita Zelwer, el público es factor de estudio para exhibir un montaje; y para Michel Hausmann, muy contrario a Zelwer, ha incrementado el desinterés hacia el público, durante la década, por parte de algunos grupos.

Una categoría –no tan categoría, no tan concepto, no tan noción– se construye en cada testimonio, con la validez empírica de cada creador teatral: el llamado “teatro ligero”. Son piezas de teatro que tratan temas considerados banales, de baja calidad estética, concebidas bajo la preocupación por la cantidad de espectáculos estrenados, en

las que se repiten fórmulas desgastadas, sin aportes, sustentadas por un texto fácil, son productos del “problema de la inmediatez” (lo rápido, lo veloz) más que de la investigación profesional, y se auxilian del “aplauzo ligero” o fácil, (véase Angélica escalona, Luigi Sciamanna, Manuelita Zelwer y Nicola Rocco).

Otra categoría –no tan categoría, pero sí expresión de vulgo– es la que más se repite en todos los testimonios y denota su relevancia en la década: “el teatro comercial”. Esta categoría viene dada por un conjunto de fenómenos y factores sociales: mayor presencia de talentos de televisión y cine en el teatro, poca preparación técnica y profesional de estos talentos, el *boom* de las salas privadas, los altos costos administrativos de estas salas, agrupaciones teatrales que se sostienen con la taquilla, la explosión de temas tabúes para el público, inexistencia de una ley de mecenazgo para el sector privado, el aumento del miedo al teatro comercial y el sacrificio creativo que esta categoría requiere en la práctica teatral.

En la mayoría de los testimonios, hay sentencias que requieren especial cuidado de interpretación y parten de las revisiones ya planteadas en esta sección. Luigi Sciamanna afirma que las transformaciones teatrales de hoy devienen a partir de las deformaciones del país de hoy. Tanto Sciamanna como Maigualida Gamero reconocen un rotundo auge del teatro independiente, ajeno a la política militante y las banalidades comerciales. A lo que, Manuelita Zelwer agrega que la escena teatral caraqueña es heterogénea y diversa; donde, según Nicola Rocco, donde el teatro independiente tiene por búsqueda teatro de calidad y rentabilidad, simultáneamente. Para Gamero como para Rocco, hay una explosión teatral en Caracas, donde cada creador teatral es leal a su agrupación, los productores llevan la batuta y son el eje del montaje, y los colectivos artísticos se convierten en casas productoras.

Parte V

Propuestas escénicas del siglo XXI

El tercer cuestionamiento invita e involucra al entrevistado a clasificar las creaciones teatrales, los creadores y las tendencias estilísticas de su época. Es un ejercicio de enunciación de manera concreta sobre las prácticas teatrales, y los espectáculos más resaltantes en la primera década del siglo XXI. No obstante, este ejercicio puede resultar en balances positivos o negativos, en tanto se consideren los criterios o categorías de todo proceso estético teatral.

En el grupo de entrevistados, hay un segmento a favor de propuestas escénicas emergentes, y hay otro en contra, que desconoce alguna transformación o renovación en la escena de Caracas. En el grupo a favor, se encuentran Gamero, Nandez, Issa, Rocco y Moreno, quienes reconocen un movimiento emergente, con rupturas y potenciales estéticos, la presencia de una nueva generación dramaturgica y diversificación de espectáculos “ingeniosos, creativos, clásicos y convencionales” (véase Xiomara Moreno). En el grupo contrario, se encuentran Escalona, Sciamanna, Zelwer y Hausmann, quienes niegan rotundamente la existencia de procesos estéticos de relevancia en Caracas, producto de una generación que emerge poco reflexiva, repetitiva y de poca factura escénica; también de una generación consolidada inconstante, sin sedes físicas y sin impacto alguno.

Zelwer e Issa consideran que, a pesar de la ausencia de alguna renovación teatral, existen agrupaciones que se han convertido en instituciones culturales-teatrales gracias a sus profundas y largas trayectorias, a saber: el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, el Teatro San Martín de Caracas (TSMC), la Fundación Rajatabla, el Centro de Creación Artística TET, la Compañía Nacional de Teatro (CNT), la compañía Contrajuego. Además, existen otras instituciones culturales –más no agrupaciones artísticas– que se han desarrollado durante la década, entre ellas: el Centro Cultural Chacao, Centro Cultural Trasncho, teatro El Hatillo; estas últimas con apoyo total de gobiernos descentralizados y/o empresas privadas.

Los siguientes colectivos, instituciones y creadores teatrales son nombrados por los demás creadores durante sus testimonios:

TABLA 3.4. CREADORES

AGRUPACIONES	INSTITUCIONES	ARTISTAS
Acción colectiva	Centro de Creación Artística del	Armando Gotta
Agrupación Teatro Emergente de Caracas	Taller Experimental de Teatro	Carlota Sosa
Contrajuego	Compañía Nacional de Danza	Dairo Piñeres
Danza Hoy	Compañía Nacional de Teatro	Edgar Kike
Dramo	Complejo Cultural Teatro Teresa Carreño	Efrén Rojas
Escena de Caracas	Fundación Rajatabla	Elba Escobar
Festival de Jóvenes	Instituto Universitario de Danza	Francisco Denis
Coreógrafos	Instituto Universitario de Teatro	Gabriel Agüero
GA '80	Sistema Nacional de Culturas Populares	Gabriel Torres
Gente de Agua Producciones	Teatro Nacional Juvenil	Héctor Manrique
Mimí Lazo Producciones	Teatro San Martín de Caracas	Javier De Vita
Palo de Agua Producciones	Universidad Nacional Experimental de las Artes	Javier Vidal
Séptimo Piso		Jericó Montilla
Skena		Jesús Barrios
Talento Femenino		Joan René Guerra
Teatro La Bacante		Jorge Cogollo
Theja		Jorgita Rodríguez
Tumbarrancho Teatro		José Ferrer
		José Gabriel Núñez
		José Simón Escalona
		Juan Cordido
		Juan José Martín
		Karin Valecillos
		Mónica Wolf
		Orlando Arocha
		Oswaldo Maccio
		Rafael Nieves
		Raquel Ríos
		Rebeca Alemán

Finalmente, Escalona y Gamero reconocen las plataformas de promoción y exhibición, tales como: Festival de Jóvenes Creadores (Creajoven) y Festival Teatral de Autor (Festea), como políticas culturales autogestionadas (equivalentes a las políticas teatrales autogestionadas y efectivas) para incrementar el auge de propuestas escénicas que transformen la escena teatral en Caracas. No obstante, para Escalona y Hausmann, es necesario que el sector teatral se una como gremio y dirija con liderazgo y gerencia; y por parte del Estado, el impulso de un ente generador de plazas de empleos especializados, y la continuidad de los proyectos exitosos en políticas culturales gubernamentales de gobiernos anteriores.

Parte VI

Creadores teatrales y sus aportes

El cuarto cuestionamiento es una delicada formulación que pretende, como estrategia inductiva, que el entrevistado revise su carrera artística, sus proyectos personales y colectivos, sus avances y retrocesos; incluso, la posibilidad de revisar los avances y retrocesos de otros colegas en distintos espacios y disciplinas del arte teatral. Los procesos de trabajo visibilizados por cada entrevistado en su testimonio, son los puntos clave del desarrollo de sus propios procesos estéticos en la praxis teatral.

La mayoría de los entrevistados suministran información sobre sus propios procesos de trabajo que se han consolidado como herramientas (algunas) y propuestas (otras), para el desarrollo del teatro en Caracas. Xiomara Moreno reconoce que su labor dramaturgica, docente, de dirección y producción desde Xiomara Moreno Producciones y la Escuela de Artes de la UCV, le han permitido presenciar la transformación de su propia agrupación y el surgimiento de nuevas generaciones de creadores talentosos. Joaquín Nandez observa que en el reciclaje de materiales y el impulso de la creatividad frente a la crisis económica, ha llevado a formalizar su propio discurso estético en el medio teatral caraqueño. Manuelita Zelwer reconoce como aporte su continua y perseverante labor docente universitaria; además, ratifica a José Ignacio Cabrujas como el máximo aporte del teatro venezolano.

De igual manera, Angélica Escalona rememora su ardua labor en la docencia y creación coreográfica para el teatro, y también su iniciativa de trabajar con las comunidades y el teatro de calle desde finales del siglo pasado. Maigualida Gamero explica el progreso institucional de Pathmon Producción, a través del Festeja, durante nueve años consecutivos, con participación nacional e internacional; además, acota la necesidad de vitalizar la producción de entes autogestionados. Michel Hausmann destaca que su mayor aporte ha sido brindar, al público venezolano, un teatro desde una óptica liberal de la industria de la cultura, cuyo agradecimiento queda plasmado en las decenas de funciones con una presencia masiva de público. Miguel Issa, desde su agrupación Dramo, describe que su aporte reside en la libertad que les permite a sus intérpretes, y asume esto como la verdadera responsabilidad del director ante su equipo y su espectáculo. Por último, Nicola Rocco afirma que su labor fotográfica es un valioso acervo patrimonial para los propios creadores, cuyo trabajo permite ubicar tanto al creador como al público en la época del presente.

Estos procesos estéticos de trabajo se han consolidado en programas de exhibición o plataformas de formación de las nuevas generaciones de creadores teatrales. Entre los mencionados por los entrevistados, se encuentran los siguientes: de la mano de Angélica Escalona, han surgido el Festival Convidado y el Theja con la comunidad, cuyas plataformas y programas se mantuvieron en los inicios de la agrupación; de Maigualida Gamero, el Festeja, como programa de exhibición; de Michel Hausmann, la plataforma productora de espectáculos musicales Palo de Agua Producciones; de Miguel Issa, la reconocida agrupación Dramo; de Xiomara Moreno, su espacio colectivo Xiomara Moreno Producciones; y de Nicola Rocco, el proyecto digital-documental Photomanifiesto.

En la labor de los creadores entrevistados han surgido temas de investigación propios del proceso de creación y entrenamiento artístico, entre ellos: el teatro comunitario y la concepción de los públicos (Angélica Escalona), la diversificación de técnicas en las prácticas teatrales (Joaquín Nandez), la ética del “oficio” (Manuelita Zelwer), la ciudad de Caracas como estética en escena y la consolidación de la estética

de colectivos teatrales, con la participación de artistas especializados en pintura y moda (Miguel Issa).

Parte VII

Con nombre y huella de jóvenes

El quinto cuestionamiento aspira a que el entrevistado mida cualitativamente el progreso de las nuevas generaciones en sus propuestas escénicas, sus procesos estéticos y en los discursos o “filosofías” que proyectan en el medio teatral. Esta pregunta surge en el proceso de la ejecución de las entrevistas, debido a que paulatinamente se hace presente la necesidad de los entrevistados en referirse a la generación relevo de Venezuela. Así que, es preciso observar las posturas de los entrevistados ante el desarrollo de las venideras generaciones, en su compromiso artístico y ciudadano.

Los jóvenes creadores es uno de los temas más delicados de los testimonios, porque los entrevistados someten de manera crítica la labor artística, profesional y gremial de las generaciones relevo. Un primer grupo de testimonios destaca las carencias y fallas de los jóvenes en su labor artística; y un segundo grupo, resalta el proceso de desarrollo de los jóvenes como una generación responsable de su época.

En el primer grupo, el proceso de desarrollo de la juventud creadora es identificado como “facilista”, falta de disciplina y vocación, ajeno a una verdadera lectura del texto dramático, con un referente cultural mínimo y precario, de muy bajo compromiso, de baja factura escénica, sin visión artística ni democrática y altamente arrogante. En el segundo grupo, el proceso de desarrollo es defendido porque están rompiendo esquemas, en afianza con el medio teatral, presentan nuevas propuestas, hacen escuchar su voz, se interesan por su público juvenil (Tumbarrancho Teatro, por ejemplo), y parten de la teoría y experiencia aprendida.

Con respecto a lo último, Manuelita Zelwer niega el avance de la juventud porque ha observado el incremento de la deficiencia de la lectoescritura y la comprensión lectora, tan necesaria en la práctica teatral.; mientras que Xiomara

Moreno aprueba el desarrollo de los jóvenes, ya que se están formando en el área profesional e inician sus procesos de trabajos desde la teoría en búsqueda de la comprobación empírica. Es esencial comprender este escenario que aún no se concreta en una práctica estable en la juventud teatral de Caracas.

Parte VIII

La contradicción: ¿Grupos estables?

Al igual que la sección anterior, el sexto cuestionamiento surge en el proceso de la ejecución de las entrevistas, la cual se pauta hallar la posible causa rectora de la situación actual de las creaciones teatrales de Caracas, y, por tanto, las posibles vías de desarrollo en el porvenir teatral en el país. Lo itinerante, la estabilidad y la emergencia son los indicadores que desdibujan dicha causa rectora, y que permiten al entrevistado identificar las posibles estrategias tanto artísticas como políticas (culturales/teatrales) en reacción a la apremiante situación de hoy.

Así como en la segunda parte, los entrevistados confirmaban una evidente crisis en la Caracas teatral de hoy, aquí, exponen sus mayores causas, a saber: trabajos artísticos sin rumbos, sin espacios y sin sedes. Todos consideran que la sede es necesaria, y el requisito principal para la estabilidad profesional y la disciplina requerida. Así que, hoy día, para los creadores no hay objetivos claros, hay abandono y descuido de los espacios, no hay proyección pública de los grupos de teatro; en palabras de Luigi Sciamanna, “el país va hacia el abismo”.

Este malestar y temor generalizados tienen por base, según los testimonios, la consideración del espacio propio como el elemento necesario para los debidos procesos de trabajos y la proyección artística para un público. Este último, es un factor de contradicción en los elementos, porque Manuelita Zelwer reconoce que los creadores de hoy tienen mayor conciencia sobre “un público que no está consciente de sus necesidades”; en contraste con Michel Hausmann, que reconoce la existencia de grupos desinteresados del público y la diversidad de sus preferencias.

Entre las posibles vías de solución a esta grave situación, los creadores entrevistados plantean que hace falta una verdadera gerencia teatral desde los colectivos artísticos y las salas teatrales, validar las casas productoras como una nueva modalidad jurídica que ampare los espectáculos, los grupos artísticos con trabajos de investigación reconocidos por su trayectoria y participación en espacios de discusión especializados, la definitiva existencia de una Ley de Cultura que permita el desarrollo estructural del gremio teatral y la eliminación de la burocracia en sistemas de culturas o programas cerrados de auspicio.

Miguel Issa resume parte de esta problemática, al definir los colectivos teatrales, consolidados y emergentes, como grupos híbridos que tienen ambivalentes características: son estables y son efímeros, son estables y no tienen sede, son grupos pero todo gira en torno a su director, son “comerciales” pero tienen sus propias “utopías” sociales. Más que contradicciones, son dualidades que requieren de las soluciones planteadas anteriormente; por último, y no menos importante, Joaquín Nandez hace un llamado de “voto de confianza” a las nuevas generaciones, a sus propuestas, a su “voz transformadora”.

Parte IX

Sin responder: ¿Estética teatral en Caracas?

El séptimo y último cuestionamiento, es altamente complejo, porque implica una reflexión y una sentencia finales sobre la posible existencia de alguna teoría dramática o práctica teatral específica, que denote una estética teatral con especificidad caraqueña o venezolana. Tanto el entrevistado como el entrevistador, se encuentran en un diálogo permanente sobre la identidad venezolana y la responsabilidad del creador teatral en la construcción cuasiantropológica de la misma en la escena de la ciudad, del país.

A pesar de las sorpresas e incertidumbres que plantea este cuestionamiento, los entrevistados asumen que no logran afirmar o negar la pregunta, debido a su propia

irresponsabilidad en no asumir el liderazgo del reconocimiento público del gremio teatral, de permitir la ofensa y la crítica injusta entre los colegas, de olvidar los valiosos aportes de generaciones anteriores, de privilegiar la dramaturgia internacional frente a la nacional, de improvisar en la práctica teatral, de no apasionarse por la investigación teatral y la reflexión estética para así, sistematizar, editar y publicar los logros de la creación artística del país.

En este auto-reconocimiento, testifican que sí hay calidad artística manifestada en diversos lenguajes estéticos, “exportables” a nivel internacional, y planteados en diversas propuestas y procesos de trabajo. Para Hausmann, los pilares estéticos son Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud. Para Gamero, lo son Ibrahim Guerra y Gustavo Ott. Para Zelwer, lo son Javier Moreno, Elio Palencia, Xiomara Moreno y Gustavo Ott. Entre las agrupaciones que marcan o marcaron pauta estética, según los entrevistados, son el TET, el TSMC, Rajatabla, el Theja y Río Teatro Caribe, todos de invaluable y constante trayectoria de investigación teatral.

En palabras de Xiomara Moreno, esta ambigüedad entre las carencias auto-reconocidas y los lenguajes estéticos avalados, es necesario:

aspirar [y] reconocer una manera particular de entender el fenómeno teatral en Venezuela [cuya manera] es consecuencia de un contexto histórico-político-generacional-existencial, está presente y de distintas maneras en todo el hacer y el acontecer teatral de Venezuela.

Tanto Angélica Escalona como Joaquín Nandez concluyen que el contexto político e ideológico de hoy coarta el proceso de identificación con “lo nuestro, lo propio”, ante “lo foráneo, lo superior”. Para ellos, es posible la diversidad de ideologías en el reconocimiento de lo propio sin recurrir al “paredón político” y las “etiquetas políticas” que conllevan a la extrema división de intereses económicos, sociales e intelectuales.

Joaquín Nandez pregunta *dónde estamos* y Miguel Issa responde *en Caracas* “un producto de demasiadas tendencias; aquí no hay ‘purismos’ (...) nosotros somos un

híbrido como lo es la misma ciudad” (*véase* Miguel Issa). La creación artística en Caracas, para Issa, es compleja como su ciudad, la cual está en permanente abnegación por la novedad, por lo nuevo, casi en una “búsqueda superficial” en el proceso estético teatral.

En la ciudad de Caracas, para Xiomara Moreno, las teorías han caído en descrédito y la búsqueda es hacia otro camino de la estética; y es que Angélica Escalona afirma que la actualización de la calidad artística en Caracas, reside en la permanencia de festivales nacionales e internacionales. Entonces, Nicola Rocco lo sentencia:

La nueva propuesta estética está por venir, está en camino, por ahí debe estar gestándose, alguno de estos jóvenes de las nuevas voces. La ventaja que tienen ellos es encontrar mayor receptividad que la que se encontró en épocas anteriores, diríamos veinticinco años atrás.

Parte IX

Diálogo de testimonios

La opinión generalizada de los testimonios giran en torno a la situación actual de las creaciones teatrales y del gremio teatral en Caracas, la cual está determinada por las acciones del Estado venezolano en materia de política culturales y planes ideológicos, y por las nuevas tendencias de “gusto” y preferencia por el público capitalino. La incertidumbre y el resentimiento son las dos constantes emocionales de los entrevistados ante un contexto cultural y político variable, inestable y enigmático que –para los entrevistados– inició hace tres décadas y no ha cesado.

Según Luigi Sciamanna, el gobierno actual es coercitivo, él mismo lo define como “un gobierno-Estado [que] intenta asfixiar a determinados grupos teatrales porque el teatro maneja un instrumento muy agudo y filoso: la palabra”. Esta situación, para Manuelita Zelwer, es evidente cuando afirma el apoyo económico del Estado a un cierto tipo de discurso consonante a sus intereses políticos. Nicola Rocco agrega que hay “un Estado que no le interesa verdaderamente fomentar en la cultura –no solamente

escénica—, sino la que ellos prefieren, y eso es fijar una línea beneficiosa para unos y estricta para otros”. Lo que ha desembocado, para Sciamanna, en un “teatro ‘nuevo’ que propone el Estado (...) de un subdesarrollo realmente supino. Reducido a actos culturales, [que] encuentra su única fuente de inspiración en el acartonamiento patriotero y populista”.

En contraste, Miguel Issa reconoce que “hay una voluntad estatal de apoyar a las grandes agrupaciones escénicas e instituciones generadas por el Estado (...) [pero] hay un gran desconocimiento personal del artista”. Admite que existe una contradicción por ser (ellos) los creadores teatrales quienes les dan forma a las instituciones estatales, pero el Estado no los reconoce como individualidades creativas. A pesar de esto, el mismo Issa afirma rotundamente que “el Estado se está inclinando hacia las macroestructuras [que] desde el Ministerio de la Cultura se han generado logros importantes para el medio, aunque el medio artístico no lo valore”; y a este postura, asumida por el gremio artístico, Issa le adjudica como causa principal la supresión de los subsidios, “porque a la gente le duele lo que le afecta directamente, el dinero une y desune, nos une cuando lo tenemos y cuando no lo tenemos nos desune”.

Las repercusiones de las acciones estatales y políticas culturales se manifiestan, para los entrevistados, en la ausencia de sedes para las agrupaciones artísticas que les permita la estabilidad del proceso de trabajo, la praxis teatral y el sostenimiento económico. Angélica Escalona defiende la importancia de las sedes, porque ellas representan “la única manera de desarrollarte, investigar y conseguir logros (...). Eso es lo que construye los procesos de trabajo”. A esto agrega que, “una sede para que se mantenga y sea óptima, (...) tiene que estar y ser gerenciado por un grupo que sienta que ese espacio le pertenece, para poder llevarlo y tener cuidado [del mismo]”.

En cuanto al asunto de los espacios físicos se refiere, para los entrevistados, esto incluye también los espacios de representación; a lo que Manuelita Zelwer opina que hay una “disminución de un número de espacios de representación”. Para Michel Hausmann, quien ofrece una visión dígame liberal o neoliberal, debe haber “una

interacción entre ciudad y teatro. El teatro genera la economía de la ciudad. En el teatro, la gente va (...) [a la función], va a un restaurante, compra en las tiendas, y eso promueve la economía”. En resumen, y a partir de lo revisado, los espacios físicos, tanto de representación como sedes, son vitales para el debido funcionamiento de todo colectivo artístico e, incluso, el desarrollo de toda ciudad.

Otro de los ámbitos donde se ha visto reflejado las políticas culturales y acciones estatales es en la propia práctica teatral, pues las diversas agrupaciones, carentes de recursos y apoyo del Estado, se han visto obligadas a tomar medidas para subsistir. Nicola Rocco, al respecto, expresa que se ha creado “una fórmula ya comprobada, caras conocidas, texto fácil, prácticamente nada de especial y ¡boom! Llena. Pero teatralmente son obras que no dejan ningún aporte, no son nada llamativas”. Por su parte, Angélica Escalona considera que “en este momento es más fuerte y más duro [sobrevivir en el medio] porque [para crear] tienes que pertenecer al Estado, si no, tienes que estar en un área netamente comercial, que tengas que pagar y cómo pagar para que tengas un espacio”. Esta situación ha acarreado, para Zelwer, en que:

se utilice estrellas de televisión, con el objeto de atraer a los espectadores, las cuales en muchos casos carecen de la formación técnica adecuada para desenvolverse en un escenario; a la disminución de trabajos escénicos del llamado ‘teatro-arte’, en favor de piezas más ligeras y complacientes para el ‘gran público’ al fin de cubrir los costos con la recaudación de taquilla...

Ahora bien, en la opinión de los entrevistados, la práctica teatral ha dado un cambio en diversos aspectos del proceso estético. Miguel Issa plantea el auge del teatro “pobre”, sobre lo cual Luigi Sciamanna se expresa al decir que “nuestro trabajo escénico se ha reducido de manera grave a teatro de cámara”. Nicola Rocco se refiere al mismo hecho como “teatro átomo” y nombra como precursor a Armando Gotta; explica que este formato consiste en “buenos actores, buenas obras, escenografía muy sencilla”. En síntesis, las nuevas tendencias se caracterizan por ser espectáculos

flexibles, que permiten el traslado y la adaptación a distintos espacios, bien sean convencionales o alternativos.

La búsqueda de rentabilidad y calidad son, al mismo tiempo, según Rocco, un mismo norte para las agrupaciones, sobre todo aquellas que hacen vida en la ciudad capital. La puesta en escena se decide en función del público, y según dos variables: el espacio de exhibición y la estética que éste (el público) desee observar. Esto lo afirma el mismo Rocco; pues, según él se produce para “una sociedad dependiente de la imagen –y por eso se debe pensar la propuesta en función de estas dos variables entre [la imagen (la estética) y el lugar (espacio de exhibición)]”.

Según Miguel Issa, “la estética es (...) [el] director, los grupos son sus directores, los creadores de los grupos son sus directores”. Sin embargo, las apreciaciones de Nicola Rocco difieren; al respecto, expresa: “el productor es el eje del montaje (...). Me atrevería a decir que es una figura [o tendencia] que surge a principios del siglo XXI”. A partir de esto último, se puede interpretar que es el productor quien decide lo que se va a montar, cómo se hará, con quién o quiénes se llevará a cabo; todo en función del *marketing*.

Otros giros evidentes en la escena caraqueña son: la integración o mixtura de distintas disciplinas y la experimentación con materiales (o recursos) alternativos. Respecto al primer aspecto, Miguel expresa que hay una generación de jóvenes que “recurren a la danza, al teatro, al circo; recurren a de lo que ellos son producto, (...) producto de un bombardeo tremendo de muchísimas expresiones (...) asumiendo un riesgo distinto como nueva generación...”. Por su parte, Joaquín Nandez opina que, en relación con la experimentación con nuevos materiales, que “el reciclaje (...) es una herramienta que, hoy por hoy, nos ha llevado a apreciar el material en todos los sentidos (...); la falta de recursos te empuja a ser más creativo”. Al parecer, todo apunta a la búsqueda de nuevas vías para la creación y que no impliquen una inversión monetaria que exceda las posibilidades del grupo. A esto último, Nandez señala que “uno de los pasos estéticos de hoy es la búsqueda de materiales de bajo costo y que en

escena luzcan sin igual, exuberantes, hermosos y acierten en la línea de dirección artística planteada y exigida por el montaje”.

Uno de los puntos que, para los participantes de las entrevistas, merece gran atención es la formación académica de las nuevas generaciones. En su mayoría, los entrevistados concuerdan en sus opiniones al manifestar que existe una gran carencia de investigación en el campo teatral, un gran déficit heredado en la educación venezolana, que abarca desde la escuela primaria, pasando por el bachillerato hasta llegar al mismo proceso universitario. A esto se suma una gran ausencia de valores éticos como la disciplina, la responsabilidad y el compromiso.

Manuelita Zelwer opina con contundencia al respecto:

lo más preocupante [es] el nivel cada vez más pobre con el que ingresan los estudiantes [a la universidad] (...). Ingresan jóvenes con un referente cultural mínimo; con grandes deficiencias en el área de lectoescritura y comprensión lectora, (...) y qué decir de capacidad crítica; eso, sin contar los casos de confusión vocacional.

Según Zelwer, esta situación “es una consecuencia de las tremendas deficiencias y carencias que traen de una pobrísima primaria y secundaria”.

Esta situación académica ha sellado la crisis de la formación actoral y, por tanto, de la conciencia del arte teatral. A Sciamanna le “preocupa y alarma la poca reflexión que se siente acerca del trabajo del actor (...), [al declarar que] la formación de actores está en crisis”. Deficiencia que Issa describe, a partir de la naturaleza de los jóvenes de hoy, como “superficiales, poco reflexivos y poco amantes de la investigación”. Angélica Escalona asiste a la exhibición de las creaciones teatrales de estos jóvenes, y se pregunta “¿Para dónde van esos chicos?” que conquistan su orgullo docente, “pero intelectualmente no me llega”; y afirma que “sí, hay talentos; pero hay muchos que se van y ves que es por la situación política del país”.

Por el contrario, Escalona reflexiona sobre la docencia teatral en sí misma y su cuota de responsabilidad en la “crisis” de la formación de especialista en teatro, al

manifestar que “... hay un problema de educación (...) porque el profesor dentro del aula de clase tiene que darte las herramientas para que investigues y no imponerte el criterio de él como artista”. Issa apoya a Escalona al considerar que su preferencia (y la de la mayoría de sus colegas) “es la emotividad y la novedad más que la reflexión y la investigación”. En resumidas cuentas, tanto los docentes como los jóvenes estudiantes, deben comprometerse en el desarrollo de sólidas investigaciones teatrales dentro y fuera del aula y del escenario, para establecer las vías de solución metódicas o sistemáticas a la “crisis” formativa e, incluso, de reflexión estética en la creación teatral.

Finalmente, serán los entrevistados quienes concluyan este largo y tenso debate sobre las creaciones teatrales:

Creo que en Caracas actualmente se está viviendo una explosión teatral, pero está desperdigada por los distintos intereses, si nos uniéramos y difundiéramos todas las tendencias, el sector cobraría fuerzas.

Maigualida Gamero

Dentro de todo, mi misión ha sido socialista y yo creo en la sociedad, en la igualdad, en la educación. Que todos tengan la misma oportunidad. Ahora, yo creo en la meritocracia, en la sociedad donde tengas la oportunidad de vivir, de crecer porque tú mismo te llevas a esa vivencia.

Angélica Escalona

No sería responsable insinuar que la crisis teatral comienza con la llegada de los acontecimientos políticos de 1998, pero sí su agravamiento. Coinciden, tomados de la mano: el viejo problema de los subsidios; el retiro de toda una generación de verdaderos maestros en la dirección y puesta en escena; la llegada del chavismo al poder; el aumento de la inseguridad; la falta de espacio, sumada a la falta de recuperación de espacios ya

existentes, la crisis creativa del propio sector y una urgente necesidad de sobrevivir.

Luigi Sciamanna

...mientras más nos podamos unir en un movimiento artístico en el país, más podemos lograr mayor desarrollo.

Joaquín Nandez

Lo que siempre debió existir: “esto le podrá gustar a la gente”. Antes se hacían cosas para salir del paso.

Nicola Rocco

...lo que pasa es que los artistas venezolanos no están acostumbrados a trabajar bajo un sistema de industrias, están acostumbrados a trabajar bajo un sistema de subsidios y le ha tomado trabajo entender que para uno hacer teatro hace falta que la gente compre tus entradas.

Michel Hausmann

...soy más bien pesimista: no tengo claro hacia dónde vamos. Solo siento que esos sueños, esas esperanzas (...), van a tener que esperar por su realización. No parecen constituir objetivos importantes actualmente. Pero es que la cultura nunca parece ser importante...

Manuelita Zelwer

...cada quien responde según sus necesidades, deseos, su filosofía y maneras de trabajo. No me niego a hacer montajes triviales, pero la diferencia radicalizaría en la calidad de esa trivialidad. Tiene que ser un montaje bien hecho, por ser trivial igualmente tiene que ser bien hecho.

Miguel Issa

CAPÍTULO IV

Para concluir lo que no concluye

(CONCLUSIONES)

A lo largo de esta investigación se plantearon cuestionamientos de rigor sobre las creaciones teatrales en Caracas, durante el primer decenio del presente siglo, con el objetivo de analizar los diversos procesos estéticos teatrales ante el propio devenir histórico, político, económico y social de la ciudad capital. Cada pregunta se descubre y redefine continuamente, a lo largo del análisis que aborda los lineamientos estéticos de la producción escénica y de la recepción del público, con el propósito de revisar la relación entre las creaciones y sus creadores, del espectador individual con su vivencia y experiencia estética.

Por otra parte, y complementario a lo expuesto, el análisis histórico de los procesos estéticos teatrales, la revisión teórica de los fundamentos de la creación teatral y de la época en estudio, y la comprobación de estos análisis con los testimonios de los creadores teatrales, han visibilizado el acontecer artístico de los inicios del siglo XXI como una época de transición en las prácticas teatrales, en la construcción de los públicos y la conciencia histórica de los lenguajes estéticos en la ciudad de Caracas; incluso, y cabe advertir, la posibilidad de afirmar el auge de las transformaciones artísticas y las pugnas intelectuales sobre las crisis estéticas del teatro venezolano.

Entre los procesos estéticos teatrales y los procesos institucionales gubernamentales, están inmersas las creaciones teatrales caraqueñas. Desde las instituciones teatrales del Estado se genera el discurso oficial y desde las agrupaciones independientes y autogestionadas se generan los discursos alternativos, contraoficiales o hegemónicos. Asimismo, en ambos sectores, se reproducen –por influencia directa o indirecta, consciente o inconsciente– los sistemas de valores y pretensiones ideológicas de las políticas culturales emanadas de los planes de la Nación, y se construyen las políticas culturales propias de las agrupaciones en el quehacer artístico y en las prácticas teatrales.

Los procesos estéticos teatrales tienen absoluta relación con el proceso histórico de las políticas culturales gubernamentales para el teatro venezolano (denomínese políticas teatrales), por haberse beneficiado y desarrollado en los planes de financiación y protección de estas políticas, durante el siglo XX y, en mayor o menor medida, durante el presente. A su vez, las políticas mencionadas han configurado, paulatinamente, la transformación de las temáticas o problemáticas abordadas por los creadores teatrales en sus montajes, obras e investigaciones, las cuales giran en torno a los procesos de construcción de identidad nacional, los lenguajes de un posible teatro político y la postura crítica ante la demagogia.

Las políticas teatrales planteadas a finales del siglo XX y principios del presente, han ejercido una acción dual sobre la autonomía de los creadores teatrales y los procesos estéticos de sus espectáculos, la cual se evidencia en los pronunciamientos de las agrupaciones teatrales sobre el sometimiento ideológico y, por tanto, de la “represión”, la censura y la libertad de expresión; o con los otros pronunciamientos sobre la emancipación ideológica del pueblo venezolano y, por tanto, de la práctica teatral liberadora, plural y revolucionaria. Esta situación de los colectivos artísticos demuestra un escenario de confrontaciones entre las prácticas teatrales, los espectáculos y los creadores, y que conlleva a la polarización del gremio teatral.

La transición de las políticas teatrales, entre un siglo y otro, entre un gobierno y otro, ha modificado el paradigma de acción cultural y la mirada del Estado hacia el arte escénico. Los sistemas y programas de subsidios han sido liquidados para establecer los sistemas de contratación de espectáculos y coproducción de montajes comunitarios, o con sentido populista y comunitario. Para las artes escénicas solo se contemplan las políticas de protección de salas patrimoniales, de educación superior especializada y los programas de difusión anual como festivales y encuentros nacionales e internacionales. Esta es una realidad que destaca un desbalance artístico y estético comparado con las políticas teatrales de países del mundo expresadas en teatros estables como la Comédie-Française (Francia), Royal National Theatre (Reino Unido), el Teatro Nacional de São João (Portugal), o Teatro Nacional Cervantes (Argentina).

Todo esto conduce a una década dominada por la ruptura estética en la factura escénica y por la fractura social de los espectadores en un contexto sociopolítico en transición de creencias ideológicas y por ende, de radicales políticas públicas para el teatro venezolano. La ruptura estética es consecuencia del debilitamiento de las instituciones culturales y la disminución del circuito de exhibición capitalino, mientras que la fractura social se origina por el desprestigio de la calidad institucional, la “justa distribución” de las riquezas nacionales, y el desplazamiento del poder público hacia la Nación denominado Poder Popular.

Entrever las creaciones teatrales durante el primer decenio del siglo XXI requiere comprender la otra “cara de la moneda”, coercitiva para los procesos estéticos de creación, realización, exhibición y difusión, pero que, paradójicamente, las financia, protege, incentiva y difunde en la ciudad de Caracas. Los creadores teatrales debaten sobre las políticas culturales como políticas públicas, al preguntarse si los desarrolla plenamente como artistas o desalienta como sector profesionalizado. Como consecuencia, aún el gremio se encuentra en medio de una transición, de pujas intelectuales y confrontación de intereses artísticos que imposibilitan la generación de nuevas políticas teatrales independientes, colectivas y efectivas en pro del desarrollo estético teatral venezolano.

Las crisis y las transformaciones son procesos distintivos de las épocas de cambio y de transición de una supuesta estabilidad social a una inestabilidad de constante tensión, contradicción y cuestionamiento. Las transformaciones implican el cambio a partir de la asimilación de elementos heterogéneos que se combinan en diversidad y resultan en distintos conceptos, enfoques o prácticas. El teatro venezolano de fin de siglo se desplegó sobre las transformaciones institucionales de la cultura en pro del desarrollo del teatro y la crisis de éstas por el evidente alcance burocrático e insostenible sistema de instituciones teatrales; cuya cuota de responsabilidad recae en la mayoría de los creadores y agrupaciones beneficiadas por dichas transformaciones, al no asumir los fondos de subsidios y aportes con alta gestión y proyección gerencial.

La crisis se manifiesta en las creaciones teatrales caraqueñas. Esta situación es evidente al ver la praxis teatral distanciada de la acción de la política cultural gubernamental, dividida entre un sector intelectual en desacuerdo con ciertas prácticas denominadas “ligeras” o “comerciales” y otro que comulga con dichas prácticas, inmersa en una hiperconciencia sobre la inestabilidad del país y el desarraigo de la identidad nacional, donde la misma praxis se ha visto condicionada por el ámbito del conflicto ideológico, desplazando su función como expresión artística. Las creaciones teatrales aún se exhiben en las carteleras, tienen un permanente apoyo del público, pero la falta de un sistema teatral estable, no burocrático y plural-ideológico ha acarreado inercia, baja calidad estética y dispersión en el sector teatral y sus creaciones.

La mayor crisis estética del decenio es el surgimiento y consolidación del teatro banal en la mayoría de las salas teatrales de la ciudad capital, y con ello la desviación del público del teatro, de sus intereses, de sus elecciones, de su papel determinante en la recepción del espectáculo y la exigencia de un alto rigor estético de la dramaturgia y del montaje profesional. El declive de los programas estables de financiamiento teatral a las agrupaciones artísticas ha acarreado la disminución de la alta factura escénica y el debido proceso del trabajo profesional, lo cual ha repercutido en la consolidación de los talentos de televisión en el teatro, del deterioro de las preocupaciones esteticistas y de la llamada “mala educación” del público.

Al parecer, se evidencian renovaciones en las creaciones teatrales que denotan cierta superación de la crisis escénica de Caracas, pero son solo transformaciones en las prácticas, en las investigaciones y en las propias creaciones, que son impulsadas por lo siguiente: 1) un contexto sociocultural de transición de un siglo a otro que implica mayor apertura a la diversidad estética y recursos/dispositivos para el discurso escénico; 2) las mismas fallas surgidas en la crisis son oportunidades de cambio y redimensión estética en las prácticas teatrales y en los discursos escénicos de las agrupaciones teatrales; 3) el surgimiento de nuevas generaciones de creadores que escogen la crisis escénica y la asimilan como un discurso total de sus propuestas estéticas, sin padecer tal crisis; 4) la asimilación de los discursos generados en la televisión y en la internet como “gustos” asumidos por el público de la ciudad capital; 5) la presencia –no activa participativa– de públicos que responden a los recursos mediáticos publicitarios y/o a las políticas gubernamentales de la “gratuidad”, sin valorar la existencia del sector profesional del teatro; 6) la recuperación –hacia finales del decenio– en acondicionamiento total de las salas y espacios teatrales icónicos, principales y patrimoniales de la ciudad capital; y 7) la permanencia selectiva de los subsidios especiales heredados del CONAC y asimilados por el actual IAEM.

Los aportes de los testimonios de los creadores entrevistados se conforman en siete ejes para entrever un decenio teatral de crisis y transformaciones. En el primer eje, titulado *Noción de la escena de hoy*, se presentan varias concepciones y enfoques sobre la escena como un espacio que varía entre lo ideológico y lo espiritual, en lo que resalta dos perspectivas del arte escénico en Caracas: 1) el arte escénico como *espacio* sagrado y vital para el creador, la creación y su público; y 2) el arte escénico como *artefacto* ideológico en acción con el público y generador de la Historia en un espacio y tiempo determinados.

En el segundo eje, titulado *¿Hacia dónde ha ido la creación teatral caraqueña?*, se afirma la crisis de las creaciones y del sector teatral de la ciudad de Caracas, incluso, la crisis estética, como crisis estructurales totales (es decir, desde la institución gubernamental hasta la joven generación en formación). Entre los

indicadores de crisis se encuentran la ausencia de espacios estables de ensayos y laboratorios creativos, la desarticulación de la red de espacios públicos y privados de exhibición y difusión, y la falta de investigación-acción constante en el quehacer teatral y su respectiva difusión impresa y digital. Estas crisis han permeado en los ámbitos de la academia y la estética, con la salvedad que en la última se han evidenciado transformaciones en la puesta en escena, en las prácticas y en los lenguajes estéticos; incluso, se han asimilado diversos públicos de zonas no incluidas en el circuito teatral de la ciudad capital.

De igual manera, en el decenio teatral del siglo XXI, el papel del Estado ha sido dual (tanto generador de crisis como de transformaciones), al incentivar un conjunto de políticas teatrales con enfoques decolonialistas y de tendencia ideológico socialista para la búsqueda de la identidad venezolana, cuyo efecto transformador ha dividido al sector teatral en tres (3) grandes bloques de creaciones teatrales: 1) creaciones planteadas y formuladas para los ingresos de la taquilla, donde la temática, el elenco y el “gusto” son supuestos, deducidos del público; 2) creaciones de tendencia decolonial, histórica y educativa; y 3) creaciones de tendencia y preocupación por el estudio y aporte de los procesos estéticos. Estas divisiones han adquirido, a lo largo del decenio, apelativos supuestos de categorías teatrales como “teatro ligero” o “teatro comercial”, “teatro socialista o revolucionario”, y “teatro independiente” o “teatro de arte”. En síntesis, el desarrollo de las creaciones teatrales en Caracas se despliega en la relación “País-Teatro”, donde el segundo se determina en función de las fluctuaciones sociales, políticas y económicas del primero; es decir, el país hace del teatro, lo que el teatro hace de Nación.

En el tercer eje *Propuestas escénicas del siglo XXI* y el quinto eje *Con nombre y huella de jóvenes*, los jóvenes creadores como una generación relevo son parte de un debate que genera incertidumbres y expectativas en el sector teatral de la ciudad capital, en el que se declara el inicio del movimiento emergente de la renovación escénica del primer decenio del siglo XXI y, a su vez, los mayores desafíos que deberá enfrentar –como movimiento artístico– planteados en sus propias carencias de

formación e investigación teatrales. Asimismo, los llamados grupos teatrales, agrupaciones o colectivos artísticos emergentes de finales del siglo pasado se han transformado en instituciones teatrales insignes, tanto que algunas son indiscutibles sus aportes estéticos como el Centro de Creación Artística TET, el Teatro San Martín de Caracas, la Fundación Rajatabla, el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, la Compañía Teatro del Contrajuego, Teatro de Repertorio Latinoamericano TEATRELA, Compañía La Bacante, el Teatro Río Caribe y el Grupo Skena.

La relevancia del cuarto eje, titulado *Creadores teatrales y sus aportes*, se basa en reconocer la necesidad de sistematizar la trayectoria artística de los creadores teatrales, una muestra de esto –a partir de los entrevistados– es el siguiente: el rol del teatro comunitario y la sostenibilidad de la agrupación artística autogestionado (caso Theja con Angélica Escalona); el auge de la diversidad de técnicas en las prácticas teatrales (caso Vestuario con Joaquín Nandez); el desarrollo de la ética teatral en el aula y en el escenario (caso Docencia con Manuelita Zelwer); la ciudad de Caracas como discurso estético teatral (caso Dramo con Miguel Issa); la consolidación de plataformas autogestionadas para la exhibición teatral de sello nacional e internacional (caso FESTEIA con Maigualida Gamero); y el teatro venezolano como industria cultural (caso Palo de Agua Producciones con Michel Hausmann).

En el sexto eje, *La contradicción: ¿Grupos estables?*, se cuestiona al primer eje en cuanto a la noción de hoy sobre la escena, pues la realidad del teatro caraqueño (y vaya si no la realidad del teatro venezolano) está en crisis estética debido a la falta de espacios estables o sedes para la investigación y la práctica teatral en su totalidad como proceso creativo; y al debilitado sistema de espacios de exhibición o salas teatrales. En la misma línea, se cuestiona la relación con el público a causa de la falta de proyección pública y profesional del teatro en Caracas, y se cuestiona a la pregunta de este eje: ¿hasta qué punto se conoce realmente al espectador teatral caraqueño? Los testimonios de los entrevistados reflejan desorientación y contradicciones ante el tema del público capitalino y, a su vez, del marco de acciones que podrían establecer en sus procesos estéticos teatrales.

Ante tal situación, los entrevistados plantean vías de posible solución transitoria, a saber: 1) la exigencia de una cónsona gerencia teatral en los colectivos artísticos, las instituciones y salas teatrales; 2) la validación de las casas productoras como modalidad alternativa para la producción escénica, a la par del modelo convencional de producción teatral; 3) la pertinente sistematización e investigación teatrales dentro y fuera de las agrupaciones e instituciones, con su respectiva difusión mediática y académica para el público, y las nuevas generaciones de creadores en formación y ejercicio profesional; 4) la unificación del gremio en colegiado teatral para el cumplimiento de sus exigencias ante el Estado; 5) la “desverticalización” de la habitual burocracia de las instituciones culturales oficiales del país; y 6) la apertura hacia la transformación de las agrupaciones teatrales como “Grupos Híbridos” que persistan y se sostengan en el tiempo, debido a su permanente práctica teatral definida por una línea de investigación y un grupo estable de profesionales del arte escénico afiliados a tal propuesta.

Finalmente, el séptimo eje, *Sin responder: ¿Estética teatral en Caracas?*, deja una duda aún por responder desde la propia creación teatral. A pesar del anuncio sobre quiénes y desde cuándo hay dramaturgias, “teorías” y prácticas teatrales que representen la especificidad de la estética teatral caraqueña (y venezolana), el sector teatral de la ciudad capital reconoce sus fallas en la investigación y la reflexión estética del quehacer profesional y, desde luego, de los valiosos legados en el decurso del teatro venezolano. Los lenguajes estéticos de hoy –como han sido denominados los aportes de las agrupaciones teatrales– han tenido una dinámica relación con la ciudad capital, con el rol de la política y los procesos políticos del Estado, y la inmersión del hecho teatral como un artefacto de denuncia y crítica social.

El conjunto de los testimonios presenta escasos aportes para describir certera y ampliamente el panorama estético de las creaciones teatrales en Caracas durante este primer decenio del siglo XXI. Las respuestas de los creadores son inconstantes, debido a su inseparable relación con el contexto sociocultural en el que están inmersos cada uno, incluso en el que están sumidas sus prácticas artísticas. La mayoría carecen de la

pertinente investigación académica y artística que les permita responder con seguridad y celeridad los propósitos de cada una de las preguntas diseñadas en esta investigación, incluso como sujetos actores de una realidad social, no alcanzan ofrecer un balance definitivo sobre los impactos positivos o negativos de las políticas teatrales planteadas durante el transcurso del presente siglo.

A su vez, es palpable la ausencia de suficientes fuentes de críticas y crónicas especializadas en el área escénica, por lo que es evidente la urgente presencia de un cuerpo de críticos e investigadores estables y profesionales en el panorama teatral de la ciudad capital, cuya acción –como cuerpo profesionalizado y abogado– repercute en el acontecer artístico de jóvenes creadores y agrupaciones consolidadas, en las academias y escuelas de formación teatral, y en los organismos públicos y privados del sector escénico. Críticos, investigadores y artistas-investigadores deben sumarse a los estudios teatrales para solventar el vacío de reconocimiento público a los artistas del teatro venezolano, de legitimidad académica de la dramaturgia y la “factura” estética nacional y de la pertinente sistematización actualizada del acontecer teatral.

Este proceso estético escénico en las creaciones teatrales, durante el primer decenio del siglo XXI, ha sido un proceso de altos y bajos, todos en su mayoría de una crisis permanente de paradójico balance entre lo positivo y lo negativo, entre lo que avanza y lo que retrocede con amplias transformaciones. Los creadores teatrales han debatido desde sus procesos de trabajo artístico ante un país del “desarrollo”, en el que todavía buscan respuestas para el nuevo tiempo de hoy. La investigación teatral –como ésta que “concluye” con estas líneas– se ha sumergido en una constante reconstrucción histórica del teatro venezolano en sus diversos lenguajes estéticos y géneros, y ha dejado de lado, una tarea que debe asumir desde ya: la afirmación de la especificidad de la estética teatral venezolana en muchas agrupaciones consolidadas y emergentes, y la reivindicación gremial del sector profesional del teatro venezolano.

FUENTES CONSULTADAS

- ABBAGNANO, N. (2004). *Diccionario de Filosofía*. (4ª ed). México: Fondo de Cultura Económica.
- AZPARREN G., L. (1994). *La máscara y la realidad*. Caracas: Fondo FUNDARTE.
- BAPTISTA L., P., FERNÁNDEZ C., C.y HERNÁNDEZ S., R. (2006). *Metodología de la investigación*. (4ª ed). México: Mc Graw Hill.
- HARVEY, E. R. (2006). *Política y financiación pública del teatro: países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*. Madrid: Iberautor promociones culturales.
- HERRERA, C. (2011). *Apuntes para armar una visión de país teatral*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- HOWARDS L., J. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Arte y Literatura.
- MARTÍN, G. (2005). *Metódica y melódica de la animación cultural*. (2ª ed.). Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- MORA F., J. (1958). *Diccionario de Filosofía*. (4ª ed). Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO-URIBE, E. A. (2011). *Teatro 2011 Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- _____. (2010). *Teatro 2010 Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- _____. (2009). *Teatro 2009 Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- _____. (2008). *Teatro 2008 Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- _____. (2007). *Teatro 2007 Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- _____. (2006). *Teatro 2006 Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.

_____. (2005). *Teatro 2005 Apuntes para su historia en Venezuela*.
Caracas: Kairos Producciones.

_____. (2004). *Teatro 2004 Apuntes para su historia en Venezuela*.
Caracas: Kairos Producciones.

_____. (2003). *Teatro 2003 Apuntes para su historia en Venezuela*.
Caracas: Kairos Producciones.

_____. (2002). *Teatro 2002 Apuntes para su historia en Venezuela*.
Caracas: Kairos Producciones.

_____. (2001). *Teatro 2001 Apuntes para su historia en Venezuela*.
Caracas: Kairos Producciones.

_____. (2000). *Teatro 2000 Apuntes para su historia en Venezuela*.
Caracas: Kairos Producciones.

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*.
Barcelona, España: Paidós Comunicaciones.

Revistas

AZPARREN G., L. (2005, Mayo). *Extramuros*, (22), pp.85-99.

PÉREZ, F. (2005, Mayo). *Extramuros*, (22), pp.187-210.

VVAA. (1996). *Theatron*, (03), pp. Cuerpo central.

Trabajos de Grado

IMAGINARIO B., A. (2000). *Ecos y reflejos de nuestra identidad: el problema de la identidad nacional en la política cultural del Estado venezolano 1961-1998*. (Trabajo de Grado sin publicar). Universidad Central de Venezuela, Caracas.

ENTREVISTAS

**ENTREVISTA
ORAL**ENTREVISTADO: **MIGUEL ISSA.**ÁREAS: **DIRECCIÓN Y DOCENCIA. TEATRO Y DANZA.**LUGAR: **TIENDA DE DISEÑOS EN CHACAO.**DURACIÓN: **43 MINUTOS APROXIMADOS.****1^o****LUIS
MANCERA**

Bienvenido Miguel Issa a este proceso de investigación transdisciplinario donde se busca revisar la escena, por ello su título de *Testimonios de las creaciones teatrales*. Tienes plena libertad de enunciar y explicar las expresiones escénicas manifestadas en la primera década del siglo XXI.

A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?

MIGUEL ISSA

La escena. No es tan fácil la pregunta porque implica muchas cosas. Se puede hablar de la escena como el espacio para realizar o para representar, como del espacio desde dónde tú observas algo, de la escena como escenario, pero no escenario teatral sino cualquier escenario, cualquier espacio, cualquier objeto, desde cualquier punto de perspectiva y de lugar como lo veas. Pero sí tiene que ver con lo que se expone, se exhibe y se representa. Ese es el espacio de representación, y por tanto, me lleva a la escena, al escenario, al acto de representación sagrado, de carga ritual, espiritual, entrega y convencimiento.

También cuando hablamos de escena viene a mí la imagen de dinamismo, de un espacio muy dinámico que se transforma permanentemente, con o sin implementos; lo puede transformar un cuerpo, un objeto. Es un espacio donde hay energía que cambia constantemente, tanto la energía de quienes están en un escenario como la energía del público. Es muy particular, cuando un espectáculo a sala repleta fue un éxito y al poco tiempo la sala está vacía, el espacio va acumulando muchas energías; energías como el desencuentro, el encuentro, los miedos. En total, es un espacio sagrado que mueve muchas cosas.

Ahora bien, eso te lo digo grosso modo, pero si nos vamos a la noción básica y concreta, es el espacio para la representación, el espacio para el reencuentro contigo mismo, es el espacio para encontrar las emociones. Pero a lo que más me lleva esta pregunta a la escena como un santuario.

LM

Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral en Caracas? ¿Poco a poco hacia a dónde ha ido la escena teatral?

MI

Hay varios aspectos, en la parte creativa ha habido en el plano artístico –y esto viene de mucho tiempo atrás– y como artistas hemos ido perdiendo espacios para poder ganar oficio. Lamentablemente, nosotros no tenemos –

incluso yo no tengo— espacios permanentes donde podamos proporcionarles cierta estabilidad a los artistas, más allá de un proyecto que filosóficamente con los cuales éstos se sientan identificados, pero no se puede sostener económicamente. Entonces, tengo que trabajar en función de la permanente negociación de los tiempos de los actores y del equipo. Eso no nos permite a nosotros en esta época crear un verdadero oficio. Esto fue muy contrario a lo vivido por **mi generación** donde estuve con **Acción Colectiva** como intérprete, trabajé para muchos coreógrafos, tenía mayor y disposición porque el tiempo me permitía trabajar y ensayar en dos jornadas de un día completo y me pagaban por ensayar y me pagaban por trabajar. El hecho de no tener un espacio para tener un oficio de artes escénicas hace que esto se fragilice, que no hay una verdadera solidez. No quiere decir esto que no se haya hecho ningún trabajo; paradójicamente hubo una angustia a principios de esta primera década sobre el apoyo a los grupos independientes en contraste con las últimas décadas del siglo pasado, donde había mucho apoyo pero muchos vicios. Ahora que no existe el apoyo igual permanecen los vicios, pero a la vez más trabajos. Dicen que en las crisis, uno (el artista) se vuelve más creativo.

Hemos perdido el espacio para crear un oficio como artistas. Uno lo crea, porque uno cree en lo que hace y la gente cree en nosotros, y por supuesto mantenemos la constancia. Te hablo de la experiencia de **Dramo**, paradójicamente he tenido oportunidad de crear espectáculos muy grandes como *El eco de los ciruelos* y *Cabaret reinas de la noche* que son auspiciados y subsidiados por la **Compañía Nacional de Teatro (CNT)** que sí tienen los recursos y son la oportunidad donde yo puedo convocar a un grupo grande de artistas, pagarles y trabajar en las mejores condiciones, pero esto es una fantasía que dura dos meses, y luego nuevamente con tu maletica debajo del brazo a ensayar. Por un lado, hay una voluntad estatal de apoyar a las grandes agrupaciones escénicas e instituciones generadas por el Estado, pero hay un gran desconocimiento del trabajo personal del artista. Hay una gran contradicción, porque todos nosotros creadores en artes escénicas somos quienes les estamos dando forma a las instituciones estatales, pero el Estado no nos reconoce como individualidad creativa; nos reconoce, a lo mejor, en otras áreas como la docencia y la gerencia. Espero, que haya algún momento donde ellos se den cuenta de esto, porque ha habido cierto maltrato al trabajo independiente. Esto también porque hemos sido empañados por quienes se corrompieron en el momento que hubo la bonanza de Papá-Estado. Todas estas organizaciones que tuvieron grandes proyecciones nacionales e internacionales, algunas buenas, otras no muy buenas, distorsionaron la función de ese apoyo que no enriquecía pero tampoco empobrecía. Sin embargo, qué nos ha pasado a nosotros como artistas, dentro de **Dramo**, que siempre se ha mantenido la filosofía de trabajo y el creer en lo que se hace y eso con dinero o sin dinero, siempre está presente. Eso nos permite tener permanencia, tenemos un grupo que cree en nosotros, y ese grupo trabaja con nosotros, negociando su tiempo, pero trabaja con nosotros.

Ahora, en grupos como **Dramo** que tenemos un elenco acompañándonos

hasta diez años, lo que permite que se desarrolle los lenguajes de los creadores y de los intérpretes, esto te ofrece un resultado determinado. Ahora bien, en la danza ese espacio para el oficio se ha perdido. Hay mucha creatividad, los jóvenes bailarines para bailar crean sus propios espacios en programas como el **Festival de Jóvenes Coreógrafos**, pero como no tienen la formación del oficio, lo que crean es muy superfluo. Es una apreciación personal, yo veo danza y me fastidio, no me capta, yo como espectador necesito algo que me mueva el piso, me impresione y me invite a seguirlos; saber quiénes son, dónde están, pero tú ves uno que otro destello, pero son creaciones que dieron con éxito o no, o habría que esperar otras creaciones. Ahora, en teatro he estado viendo una nueva generación de jóvenes directores y creadores que siento que están dando una respuesta interesante en este momento. Te hablo de Jericó Montilla, de Oswaldo Maccio, de Karin Valecillos, de Jorge Cogollo, Gabriel Torres, Johana René Guerra, hay unos cuantos jóvenes que están en una nota (en un estilo) que, no sé cómo han llegado a eso.

Habría que analizar qué pasó en ellos de teatro y qué pasó en danza, porque siento que en teatro hay nuevas respuestas. Estos jóvenes que menciono recurren a la danza, al teatro, al circo, recurren a lo que de ellos son producto, ellos son producto de un bombardeo tremendo de muchísimas expresiones. Entonces, en el teatro, los jóvenes están asumiendo un riesgo distinto como nueva generación y están las agrupaciones con las líneas que ya conocemos, como el Centro TET (sic), Diana Peñalver (La Bancante), Orlando Arocha (Contrajuego), y ha sido muy productivo ya que ha habido el *boom* de las salas teatrales privadas, que en otra época ni pensar que esto iba a ocurrir. Sin embargo, las salas de teatro privadas están algunos ofreciendo arte, y otros, mi-arte. Es lamentable y no lamentable, porque es teatro para la gente que no va al teatro, pero la gente está asistiendo; entonces, a la gente le queda la expectativa de ir al teatro a ver una obra más seria (formal), y si no, ir a ver las mismas cosas que se hacen.

Más allá de esto, se están abriendo espacios por las mismas necesidades, realmente no sé cuál es el fenómeno exactamente, pero son espacios privados, y desde el Estado se está inclinando hacia las macroestructuras, desde el Ministerio de la Cultura se han generado logros importantes para el medio, aunque el medio artístico no lo valore. Porque no había (hay) dinero, porque no había (hay) el subsidio, porque a la gente le duele lo que le afecta directamente, el dinero une y desune, nos une cuando lo tenemos y cuando no lo tenemos nos desune, cada quien en su conuco haciendo sus cosas. Esta es la gran fragilidad del medio escénico, no es un medio unido, los de teatro son pantalleros, los de danza pendientes de alzar la pierna y de sus cuerpos, pero lamentablemente es un medio muy desunido.

De todas estas generaciones, de nuestra generación, de lo que ya estamos sobre los 50 años, nosotros decidimos estudiar, decidimos formarnos a parte de ser artistas. Nosotros por convicción deseamos hacerlo, y en particular, yo porque me gustaba y sentía que me iban a llamar, fue una cuestión de intuición, en el año 1999 me dije: *yo tengo que estudiar y quiero estudiar*

hacia la gerencia porque sé que me van a pedir cosas y yo quiero darlas porque me interesa darlas. Consideramos la oportunidad y nos formamos en la parte gerencial, como complemento de ser artistas. Por eso, gracias a nuestra formación como profesores de institutos universitarios especializados (Instituto Universitario de Teatro, **IUDET**; Instituto Universitario de Música, **IUEM**; Instituto Universitario de Danza, **IUDANZA**), se empiezan a ofrecer cantidad de oportunidades dadas por los mismos cambios que ocurren, nos escuchan y nos creen y por tanto, empiezan a darse estas oportunidades gerenciales dentro de una política cultural que antes no existía.

Antes se hacía cultura, pero tal vez con José Antonio Abreu hubo como líneas de políticas culturales, unas más acertadas que de otras, pero era una época de bonanza buena y no tan buena porque nacieron agrupaciones y murieron cuando se acabó el dinero. Esto fue un ensayo y error. Entonces, dentro de esta línea de política de Estado, en particular, a mí se me han dado muchas oportunidades bien sea con el **IUDANZA** en su momento, ahora con **Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE)**, con la **CNT** en el área de operaciones, ahora estoy dirigiendo el **Museo Jacobo Borges** de parte de la **UNEARTE** (salvo que mi interés no son las artes plásticas, sino de saber llevar la gerencia) y se me da la oportunidad de poner a prueba lo que yo creo bajo esta nueva visión de la transdisciplinariedad por un lado, como del trabajo social comunitario por otro. Te hablé de muchas cosas grosso modo para hacerme entender cómo voy de un lado a otro; y sí, me encuentro en esa contradicción: entre lo gerencial-estatal y lo artista-independiente. Como artista independiente, yo siento que me tienen como magulladito (contuso, golpeado, maltratado, baldado, herido, dolorido) dependiente parecería de dinero, pero no se trata de dinero. Por ejemplo, **Dramo** son 15 años dando frutos escénicos al país sin pretender hacerlo y serlo, somos importantes para tu generación y eso es porque algo hicimos, y decimos *que excelente la sensación del proceso intenso*, pero un proceso intenso que tiene sus contradicciones.

LM

Revisión de propuestas estéticas. ¿Has visto observado propuestas que han logrado alguna transformación o una renovación en la escena de Caracas? Reconociendo la distinción sobre los y las jóvenes que mencionas...

MI

Sí, yo siento ellos carecen de una factura escénica, ellos son arriesgados, porque su riesgo consiste en ser honestos y colocar las cosas como ellos las ven. Esto evidencia un tímido riesgo. Escénicamente, no hay riesgo, modestamente hablando las experiencias que he tenido en *El eco de los ciruelos* ahí sí hay un riesgo interesante y considero que hubo una ruptura ahí. Sin buscarlas, pero ocurrió. Sobre todo las consecuencias que conllevó el espectáculo en grande. Vi *Cuarteto* dirigido por Orlando Arocha y me gustó mucho lo que hizo a nivel de propuesta estética, hubo una búsqueda, fue producto de una cátedra de escenografía impartida en torno al reciclaje. Podemos decir que es por falta de recursos, aunque para nosotros (**Dramo**)

no es limitante la falta de recursos. La creatividad permite hacer las cosas con pocos recursos y así, mostrar una muy buena factura escénica. Es decir, cantidad no quiere decir calidad. Tú ves muchas cosas muy caras pero de muy mala calidad.

Sinceramente, no he visto nada que me haya impactado. Al contrario, me produce mucha rabia, hay producciones que tienen la posibilidad de resultar con alta calidad escénica y por flojera o descuido de la dirección no se ocupan de eso. También el teatro pobre puede ser de una muy buena calidad escénica. Cuatro sillas y dos meses logran muy buena factura escénica. Aquí una de las cosas que faltan es la conciencia de la factura escénica. Yo creo que no hay y no existen los referentes para propiciarla. Entonces, se hace una cosa más o menos bien tratada y a la gente le parece lo más novedoso e impresionante creyendo que se gastó un dineral, y sencillamente lo que ocurrió fue que se trató el material.

LM

Es interesante este elemento que mencionas, ya que es un nuevo concepto para el marco conceptual del trabajo de grado. Por ejemplo, entrevisté a Michel Haussmann de Palo de Agua Producciones y él mencionó sobre la necesidad de las industrias culturales, pero no describió el cómo de esto.

MI

Fíjate, ellos tienen muchos recursos, vi su última obra *Actos indecentes* y me pareció una resolución escénica buena mas no hubo una respuesta. He visto sus trabajos, la gente sabe que hay mucho dinero invertido en los trabajos, pero no puedo creer que esos vestuarios sean tan feos y estén mal hechos con referentes como *Jesucristo Superestrella*. Hay cosas que no entiende, no se trata de la cantidad de dinero que se pueda invertir en un determinado proyecto, se trata de la calidad del tratamiento de lo que se hace. El cómo se tratan a los materiales y ése término (la factura escénica) no es nuevo, y consiste en el cómo acabas el material, decidir el sentido del material, su manera, y cómo se responsabiliza por lo que está en escena más allá de los actores. El cómo tú haces para que un actor no se le vea que le hicieron el traje, que quedó mal y se lo medio arreglaron, o el ruedo engrapado. Pues no, es un respeto al hecho escénico, a la escena, al público. El hecho tiene que ser bonita de lejos y bonita de cerca. Estoy generalizando, pero a veces siento que hay mucha ligereza con la factura.

LM

Por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas has suministrado para el desarrollo de las artes escénicas? Por ejemplo, desde toda la labor de Dramo.

MI

Una de las cosas que caracteriza a **Dramo** es su propuesta estética que va muy ligada a los creadores que nos han acompañado. En la parte estética hemos dado un aporte en comunión con otros creadores. Ahora, en los procesos creativos nosotros trabajamos con el intérprete y el trabajo que ofrece éste, esto hace que haya cierta universalidad en los códigos que uno ofrece en la escena. Por ejemplo, íbamos a trabajar a Caracas como tema, les

dije a los intérpretes que observarán cinco escenas de la cotidianeidad y sobre eso les acoté qué íbamos a trabajar en el próximo encuentro. Luego, podía observar como un intérprete hacía algo, el otro estaba deteniendo un carro, otro que estaba con un buhonero o una señora molesta en un banco. Estos gestos los decodificamos y los unimos, los relacionamos, entre ellos por medio de la dirección, tienes el material y proponer en hacerlo en colectivo. Esto te genera una serie de signos que uno a la música original, bandas sonoras propias, y no la vendemos porque somos rigurosos y novedosos en nuestras propuestas sonoras y musicales. Esto es una gestualidad que vamos desarrollando. Por su puesto, Leyson tiene una línea y yo otra, sumado a una música, a un vestuario, esto ha dado un producto que nuestro aporte. Particularmente pienso que uno debe responsabilizarse absolutamente de todo, y cuando digo todo es todo, todo el elenco, todo el aparato técnico.

No puedo catalogar por bueno o malo, son códigos *antiteatrales* con los cuales no comulgo. De teatro es muy clásico quién es el protagonista, pero desde un principio te imponen las características y la fisionomía de los personajes, y así, desde que estás leyendo el texto con la imposición. Yo no trabajo así, yo trabajo otra vía que es la experimentación y después de mucho tiempo de experimentación, de incertidumbres, de miedos, de no respuesta, es que se cierra el proceso y comienzan todas las respuestas: “tú eres esto”, “tú eres lo otro”, “¿te diste cuenta lo qué pasó acá?”. Uno mismo descubre la obra durante el proceso, de los mundos cotidianos, de lo que nos mueve.

Nosotros fuimos uno de los primeros grupos que empezamos a integrar video, danza, teatro, tuvimos esa etapa de utilizar otros medios (y otras expresiones). También fuimos uno de los primeros grupos que empezamos a presentar temporadas largas, ya que antes normalmente los grupos de danza se presentaban un fin de semana. Nosotros nos arriesgamos dos semanas, tres semanas, un mes. Dudaron de nosotros por eso y cumplimos durante esas temporadas largas. No hemos tenido más temporadas largas, porque no hemos tenido los espacios. Fuimos uno de los primeros en presentarnos en el Trasncho Cultural por invitación. También podíamos adaptar nuestras obras a distintos espacios, no era solamente la sala Rajatabla, la sala Anna Julia Rojas, sino en la calle, en una galería de artes, eso nos concedió versatilidad. Después, mucha gente empezó arriesgar de esa manera, con esto no te digo que somos los únicos, pero sí de los primeros que les tocó experimentar la danza-teatro de los años 80 y 90. Tuvimos mucha influencia de **Acción Colectiva**. Cuando Leyson y yo tuvimos la libertad de trabajar.

LM

Y mencionando sucesos importantes, ¿cuál es tu opinión sobre los grupos itinerantes, o los grupos estables, las sedes físicas o los espacios efímeros? Reconozco que parte de esta pregunta la has respondido, pero con respecto a los grupos: ¿grupos itinerantes o estables?

MI Hay un híbrido, un grupo híbrido. Hay nombres de grupos, que sólo los grupos *per se* son instituciones. Por ejemplo, tú dices: “Contrajuego”, existe y no existe, porque se presenta su figura y su estética. Para mí creo que la estética es su director, los grupos son sus directores, los creadores de los grupos son sus directores. Dramo existe una vez a la semana, puedo decir que existe un elenco estable con 10 personas que se han mantenido porque somos extremadamente flexibles ya que no nos queda otra opción. Dramo es una estética, es Miguel Issa y Leyson Ponce. La CNT trabaja con grupos efímeros, no tiene grupo estable. La CND sí tiene su grupo estable. Yo creo que en este momento hay un híbrido de todo que corresponde a nuestra realidad. Recuerdo que discutía mucho con Diana Peñalver, porque ella trabaja todos los días cinco horas por lo mínimo. Entonces ella no comprendía como en Dramo trabajábamos una vez a la semana y continuamente desde los quince años de su creación. No queda de otra; no tenemos el espacio y pocos tienen tiempo. Ella me decía: “Miguel, no comprendo porque yo requiero del tiempo y del entrenamiento”. Y yo le replicaba: “Diana, tienes que comprender que vivimos en otro tiempo, ya la gente no tiene la disposición para trabajar todos los días a esas horas. Eso es mentira y menos en la mañana. Olvídate que eso es así en este momento”. Lamentablemente, eso no es así; ojalá eso pudiera ser así.

Todo el tiempo el director y el actor, y todos, están negociando. No sé si llamarles grupos itinerantes, ya que me da la idea del grupo que mantiene un trabajo en Caracas, en otro estado y viaja a otro estado a fundar otro grupo. Somos grupos híbridos de todo: privado, público, itinerante, permanente, nombres, estéticas específicas. El Centro TET posee y es una estética bien interesante; están abriéndose, ya que era un grupo totalmente cerrado. La Bacante, con Diana Peñalver, por su lado; Escena de Caracas, por otro lado; Contrajuego; GA '80, descubrió su onda más comercial. Estos últimos tuvieron la habilidad de hallar obras con sus puntos medios, entre lo fatuo y lo profundo como modalidad de una auto-gerencia para subsistir, y eso está muy bien y se comprende. Nada es criticable, cada quien responde según sus necesidades, deseos, su filosofía y maneras de trabajo. No me niego a hacer montajes triviales, pero la diferencia radicalizaría en la calidad de esa trivialidad. Tiene que ser un montaje bien hecho, por ser trivial igualmente tiene que ser bien hecho.

LM Una pregunta un poco compleja, pero con posibilidad de ser respondida ¿es posible que Venezuela, en específico su ciudad capital, postule una teoría o praxis dramática, un estilo de teoría dramática como Augusto Boal, como Enrique Buenaventura; o una praxis teatral como el Teatro del Oprimido?

MI No te voy a responder que sea imposible, pero lo que pasa con nuestra ciudad de Caracas es un producto de demasiadas tendencias; aquí no hay “purismos”, nunca ha habido un purismo en ninguna de las artes; a menos que hablemos de las manifestaciones folklóricas que, sin embargo, tienen sus diversas influencias. Nosotros somos un híbrido como lo es la misma ciudad,

una cosa tan compleja como el clima; nos movemos por el asunto emotivo, visceral, no somos reflexivos. Viví una experiencia aula internacional donde los bogotanos reconocían a Grotowsky y los venezolanos no. Nosotros, en general, somos muy superficiales. Creo [que] nuestra preferencia es la emotividad y la novedad más que la reflexión y la investigación. Nosotros nos cansamos muy rápido. Si doy unas cuatro clases iguales, teniendo 20 alumnos, ten la seguridad que quedarán sólo 5. Porque queremos lo nuevo: el nuevo restaurant, el nuevo bar, el parque, etc. Por ejemplo, en Alemania, en la Wolgland von Schuller, asistí a ver las clases de Diciembre y regresé a ver las clases de Julio, y eran las mismas clases un poco más intensas, pero es porque existe el tiempo para investigar y explorar. Pero acá no podemos hacer eso porque se nos van los alumnos, hay una naturaleza que nos hace superficiales, poco reflexivos y poco amantes de la investigación. Hay escuelas, pero igualmente son híbridos. Ahora, pueden existir lenguajes, que aquí si existen, nosotros sí tenemos lenguaje que nos identifican. No es fácil conseguir el lenguaje, pero se logra. En cambio, una escuela, si asumiéramos la responsabilidad, sí lo lograríamos.

Una vez le pregunté a un par de maestras de ballet: ¿nosotros podríamos tener una propia técnica de ballet? Y las maestras se miraban sorprendidas entre sí, porque Cuba realizó su propia escuela, versionó pero lo logró. Creo que sí se podría, pero no se quien se encargaría de ella. Posiblemente lo estamos haciendo y no caemos en cuenta. La particularidad del intérprete escénico es su versatilidad y es muy inmediato. En la danza, como tienes que trabajar con el cuerpo y asumir el compromiso de mayor técnica corporal, tal vez ofrece mayor oficio y compromiso, porque en el teatro normalmente el actor es flojo en su memoria corporal, dejando casi todo a la memorización de textos y voz. Por eso resalto estas nuevas tendencias, porque esta gente está en algo, están buscando porque incluye en cuerpo, al video, al pensamiento de la actualidad. Por ello, el foco se va hacia ellos porque están dando otros resultados, viene de lo teatral buscando lo corporal.

LM

Y lo que dices con respecto a lo inmediato, ¿tiene o no tiene relación con lo improvisado?

Hay un toque de improvisación. A ver, si nos revisamos, nuestra particularidad como identidad, como somos, hallamos que no somos previsivos, somos “resolvedores”, nos la pasamos resolviendo, hemos desarrollado la capacidad de la astucia para resolver como ningún otro país.

MI

Nosotros no podemos dedicarnos a una sola cosa; nosotros tenemos que dedicarnos a bailar, a gerenciar, producir, a enseñar, a dirigir, entre otros. Entonces, vivimos en un país donde nada se puede pero todo es posible. Tenemos esa versatilidad porque en nuestra realidad nada funciona, y eso te lleva a tener varios planes: A, B, C, D... etc., entonces la convivencia se transforma en cuál es el reto del día.

Lamentablemente, nos hemos acostumbrado a esa inmediatez, y en vivir en

un país de las oportunidades. Refiriéndonos a las políticas culturales, vivimos en un país donde no podemos planificar porque entre los mismos gobiernos no hay continuidad. Esto es una gran fragilidad porque no hay continuidad de planes de gobierno y dirigencia, y por tanto, la garantía del progreso y del desarrollo. Existe otro gran síndrome que deviene del desconocimiento por parte de los dirigentes: de reconocer los hechos y los avances anteriores; creen llegar con grandes ideas que ya han sido realizadas y/o comprobadas. ¿Por qué somos como somos? ¿El clima? ¿Será la inestabilidad y lo bondadoso? ¿Será nuestra respuesta ingrata a lo bondadoso del contexto? Además del petróleo... Es como una especie de *facilismo* que hace todo improvisado en todas las áreas; poner a alguien a pensar esto, sería un inmenso trabajo. A ver, ¿Qué edad tienes tú?

LM Veintiún años.

MI ¡Ajá! Tú eres un fenómeno porque tu nivel de pensamiento me sorprende para la edad que tienes, y no sé cómo llegas a tal nivel, porque para tu generación tú estás loco.

LM Sí, he tenido mis luchas. El único que me comprende de mi generación es Gabriel Agüero.

MI Él también es un fenómeno, pero este tipo de temas no lo puedes hablar con un ser de cuarenta años. A ver, quiero decir con esto que la mayoría de los artistas que has entrevistado y que respeto mucho, poseen grandes niveles de profundidad, pero son nubes flotantes en sus mundos. La labor artística ha sido muy individual frente a los objetivos de las instituciones que se dirigen para otro lado, especialmente al *salamerismo*, es decir, complacer al otro: al director, al coordinador, al ministro. Un momento, no puedes pasarte toda la vida complaciendo al otro, sin decirle, ni trabajar por la complacencia del otro. Tiene que haber personalidad y posición firme ante determinadas situaciones, o si no serías un artista complaciente.

**ENTREVISTA
ORAL**

ENTREVISTADO: **ANGÉLICA ESCALONA.**
 ÁREAS: **TEATRO Y DANZA.**
 LUGAR: **OFICINA.**
 DURACIÓN: **OCHENTA MINUTOS APROXIMADAMENTE.**

2º
**LUIS
MANCERA**

En esta investigación vamos a sondear una década, una década que para muchos puede ser muy oscura que para muchos puede ser muy clara. Este, a ver, que también es una década que dice: Bueno, es una crisis enorme de valores, de seguridad, de bienestar; pero como crisis hay una oportunidad de cambio, o sea, en loas grades crisis se dan los grandes movimientos de cambio. Bueno, vamos a ver si se está dando un gran movimiento artístico, si en verdad el trabajo de trincheras, está germinando algo. Y bueno siéntete libre de formar parte de esta investigación donde gente muy valiosa le ha dado...

Bueno, para mí es un honor formar ser escogida entre todas esas grandes personas y más en esta época que no sabemos si es el renacer de algo.

Yo creo más en las crisis morales y yo creo que [de] allí parte todo. La crisis moral es la que, a veces, no te permite surgir, son las preguntas, o sea, donde está si lo hago bien o no lo hago bien, a medida que va avanzando lo que vas haciendo te vas tú mismo preguntando cosas y eso ya es una cuestión moral, ética; yo creo que es donde está la crisis completa de la ciudadanía, y el arte no se puede escapar. El problema es que uno intenta separar el arte de la política y eso es totalmente nulo, porque ya te estoy diciendo el arte sigue siendo política, el arte se transforma, y el arte transforma conductas, y dentro de estas transformaciones de conducta, tiene que haber los cambios políticos, sociales, para que el ciudadano o las personas sean los que cambien pues.

**ANGÉLICA
ESCALONA**

El arte no se va a cambiar el Estado sino que lo transforma, el arte siempre va a existir, el arte siempre está, está lo clásico y la vanguardia, las disciplinas... Los únicos cambian son las personas, los nuevos representantes que van asumiendo esos cargos, y evidentemente eso lo que hace es que te reorganiza las cosas y vienen los “cambios”, los que unos llaman “vanguardia” pero... aunque unos dicen: - ya lo hemos visto y lo hemos sentido. El que va cambiando es el ciudadano y los protagonistas y eso es lo que la gente no se da cuenta que son las generaciones lo que va cambiando, y las que deben cambiar a veces todo son las generaciones y para eso se dan las plataformas, porque cuando la plataforma no te la da allí es donde no está el cambio porque si a una cierta generación le van diseñando lo que tú tienes que buscar, lo que tú tienes que hacer sin darte esa prioridad de investigación sin darte esa prioridad de equivocarte sino que

es esto porque son los lineamientos, el perfil... lo que va a buscar entonces no hay porque te lo están dando y te lo están indicando, entonces allí es donde siento que está el grueso y el nudo del estancamiento que algunas personas podemos pensar que estamos estancados o que nos hemos devuelto 50 años atrás.

LM

Para comenzar ya me diste una sólida respuesta a lo que es el arte, incluso eres una de las primeras que me ha asombrado con su respuesta. A modo de apertura ante esta década, el movimiento social y el artista inmerso en él: ¿Qué es la escena? ¿Qué significa?

AE

Mira, yo considero que la escena siempre ha tenido diferentes discursos. El arte es abierto y el arte necesita la confrontación del público al que se está dirigiendo, es la confrontación de ideas desde el divertimento hasta la tragedia y pasar por todo ese cúmulo de emociones que tiene un ser humano. Entonces, el escenario debe ser el desnudo para un espectador; debe ser la confrontación con él y su sociedad, su persona, su mundo interno, con él y el actor que cada persona lleva dentro, con ese rol que lleva impuesto cada persona por la sociedad. Entonces, cuando tú vas a ver la representación de algo, tú te estás proyectando en lo que quieres ver, lo que quieres oír o lo que quieres escuchar, saborear, oler, es abrir los sentidos a un mundo que quizás por sus mismos parámetros no lo quieres ni asumir ni ver, o quizás has sido privado de esa libertad. Yo pienso que el escenario es un sinfín de emociones para un espectador para la gente; no es catarsis, porque tampoco es catarsis... es un punto a vivir que es proyectado tanto a la gente que está aquí en el escenario así como a la gente que está abajo como público, es como un matrimonio donde salgas atormentado o molesto porque viste algo que no te interesaba, pero que te despertó alguna emoción o simplemente te fastidió. Por es tan subjetivo y por eso es tan peligroso imponer patrones a lo que puede ser el arte. Es ese espacio abierto a recibir influencias de quien tome en ese momento el espacio escénico

LM

Yéndonos a ese espacio escénico, ¿Qué manifiesta actualmente la escena teatral, incluso dancística en Caracas?

AE

Para mí, es muy duro y triste porque desde mi gusto personal, en casi todo a lo que asisto encuentro algo que no me interesa o no me atrapa. Es este juego en que nos hemos convertido, donde hay que seguir haciendo teatro, pero para poder seguir haciendo teatro, porque danza ya casi no existe o apenas en un área académica porque viene una universidad, porque la gente que se presenta viene de esa formación, entonces los discursos no son discursos que atentan contra nada sino que se ha convertido en algo más formal dentro del discurso escénico, no consigue que un espectador común que no tenga una interrelación con lo que es el conocimiento de la danza o el movimiento dancístico experimental, que esta persona que es la que te paga que es la que hace que tú puedas seguir haciendo danza comprenda... por eso ahora los

espacios de la danza están vacíos, los espacios de compañías que no sean del Estado están totalmente anulados no existen, ya festivales de danza en la calle no existen . Y cuando vas a ver algo que no te llega al alma y que no te emociona, a mi manera de ver, y evidentemente lo estoy viendo con un ojo clínico, que a veces lo hago cuando estoy muy fastidiada me voy entonces por la parte académica y docente, entonces comienzas a ver cosas técnicas; pero cuando algo te atrapa a ti se te olvida completamente toda la parte técnica porque te atrapa desde la emoción, eso con respecto a la danza. Con respecto al teatro, siento que igual no hay un compromiso por el miedo; yo siento que el miedo está afectando todos los sectores de creación porque, si bien necesitas el dinero para hacer el trabajo que tienes que hacer, la gente se queja de que existe otro tipo de teatro supuestamente comercial, aunque siempre ha existido eso, lo que pasa es que hoy en día no hay nadie que te entregue un dinero para tú poder decir: “yo quiero hacer esto”. Entonces, existe la parte económica donde tú podías hacer o rehacer y no te importaba tener diez o quince personas en una sala y ahorita no, ahorita las salas que están andando si tienes 20 o 30 te dicen: “alerta” porque los costos no te están dando, porque los costos ahorita son altísimos para tú poder estar en una sala, eso también te está estrangulando porque todo lo que es o lo que uno podría decir: “esto me llena o esto no me llena”. Yo veo Cabrujas, o puedes hablar del festival que pasó y cuando abres el festival internacional de teatro con el GA’80 y “El día que me quieras” es una obra que ya no sé cuántas veces la voy a ver y las veces que las vas voy a ver me va a parecer bellísima, pero tú dices: “ya va, espérate”... pero ves a la gente gritando, ves entonces el nuevo público. Son muchas cosas que viene del año 2000 para acá, que uno podría pasar años de discusión y por eso nunca vas a una mesa de discusión porque vas a salir igual, a mí me ha pasado. Yo estaba en las famosas mesas de diálogos y era igual porque se hablaba de la época de los 60 y 70 entonces siempre hemos estado allí sin terminar de arrancar; sin embargo, en los años 90 hubo un surgimiento muy grande, sólo hay que revisar las hemerotecas, las compañías nacionales, los tnj’s las compañías de danza, pero la gente no lo reconoce y es lo que te he dicho: sigue habiendo una brecha generacional y no se termina de investigar, porque no puede existir alguien de teatro que no sepa que existió un Carlos Giménez o unos grandes festivales, todo eso nosotros lo vivimos y por eso se puede hablar de eso, y no es que me quede en el pasado, sino que fue grandioso y uno dice: bueno, siempre es mejor lo que estamos viviendo, pero es mentira cuando yo paso 4,5,6 meses sin ver algo de danza. La cosa es que no se ha podido superar, porque ahora tienes el talento y más estudiado porque hay que considerar que escuelas como las de arte de la central brindan una amplitud de vista y percepción con respecto al arte. Era lo que les explicaba a mis alumnos tanto de danza como de actuación: Todo el mundo sabe cómo hacer una ensalada de gallina porque conoce los ingredientes básicos, pero la cosa está en irle agregando cosas distintas a la misma ensalada para que se transforme en otros tipos de ensaladas; entonces se parte de una básica o clásica y, a partir de allí, se deriva la contemporánea, sin perder el sabor clásico o la visión clásica. Allí está el asunto de la investigación; el creador hace las cosas no porque se le ocurren (porque ya está todo hecho) sino

porque ha investigado. También siento que hay un problema de educación, académico porque el profesor dentro del aula de clase tiene que darte las herramientas para que tu investigues y no imponerte el criterio de él como artista, y eso es lo que a veces está ocurriendo; evidentemente, si tú haces teatro, tienes que tener la influencia de tus maestros, pero debes romper con eso porque yo como maestro decidí darte unas herramientas que son en las que yo creo, pero eso no es ser maestro y allí es donde hay una crisis académica.

LM

Entonces el artista debe ser comprometido en la investigación, desde el principiante en la materia... todos lo que estén implicados en el arte

AE

El arte siempre va a crecer. Hay lo que yo llamo las reglas las herramientas universales siempre van a estar allí y van a ir cambiando, dependiendo de la visión que tú las veas; el docente brinda las herramientas, pero debe ayudar al discípulo a despegarse. Hay muchos que se niegan a que sus discípulos los dejen, pero no debe ser así, hay que dejarlos que se vean la otra visión para formarse su propio criterio. Por eso digo que creo en la libertad creadora. Hay que tener ciertas consideraciones: si el arte se lleva sólo al ámbito emocional, lo fusilas, o si lo llevas sólo a lo racional, lo castras. ¿Cómo crear ese equilibrio? Ese equilibrio nace en un escenario, pero ese equilibrio también nace de ti desde la investigación y del estudio. El problema es que nos quedamos con una visión inmediata de las cosas y se quieren desde ya los aplausos sin tomar en cuenta el proceso de investigación y las metodologías.

LM

Ya tenemos hacia dónde vamos en la escena, el teatro la danza de Caracas y ese rumbo histórico donde se ha ido hacia la inmediatez, hacia el olvido, hacia el olvido

AE

Claro, porque por el otro lado a mí me parece maravilloso abrir los espacios gratis para que vaya todo el mundo, porque yo creo que el Estado sí está en la obligación de subvencionar la cultura porque eso es parte del Estado, la educación ciudadana le corresponde al Estado, pero sucede que tú agarras tres o cuatro muchachos y haces cualquier cosa y el Estado te paga. Se trata de que la gente suba un escalón y no bajar al escalón de la gente, y eso es lo que se está haciendo, se está bajando al escalón de la gente pero no se le permite que la gente los suba. Se trata de construir, y, sí se está abriendo a todos, pero construye

LM

Se trata de elevar el valor espiritual de la ciudadanía, es educar al público en general...

AE

Claro, de eso se trata. ¿Por qué no se pueden montar cosas grandes? Digamos un Shakespeare, o buscar una compañía como Danza Hoy y montar

un trabajo con una gran escenografía o con todo lo que exige un gran teatro de grandes producciones ¿Por qué no? Es dar un teatro gratis, pero de calidad. Nos encontramos en un: calidad vs cantidad. Está bien, da la cantidad, pero ofrece calidad

LM

Respondiendo a esto, ¿Has podido observar propuestas estéticas que transformen la escena en Caracas?

AE

Nada, uno dice por ejemplo Paria de La Bacante, y uno ve que es lo que ella ha hecho siempre; o ves el montaje profesional y no se lo puedes elevar al nivel profesional, Sí, son chicos que están muy bien, pero que están saliendo del cascarón. Y no podemos decir que hay propuestas. Las propuestas se pueden invadir auditivamente, emocionalmente, sensorialmente... Quizás, cuando he visto últimamente los trabajos de la compañía nacional de danza o la compañía de UNEARTE , salgo emocionada porque tengo tiempo en que no veo la gran factura, pero me voy porque soy honesta y me pregunto ¿para dónde van esos chicos? Y, claro, desde que yo llegué en el año 83 de mis estudios de Londres cuantas cosas no he podido yo ver, y me ganan las generaciones desde lo emocional porque muchos de esos chicos han sido mis alumnos, pero intelectualmente no me llega.

LM

Es allí donde viene la pregunta, ya que hay una brecha generacional ¿Ha habido reinención?

AE

Sabes que uno la ve después. Uno se emociona cuando ves a personas como Dairo, ¿desde cuándo yo conozco a Dairo? Pero me comienza a molestar un poco que no se tome el espacio adecuado y que todo lo haga tan rápido, entonces ya a mí se me olvida toda esa parte emotiva. Pero es lo que yo observo que por ejemplo Dairo representa una generación, no tenga el espacio porque le ha tocado un momento político muy duro. Sí hay talentos, pero hay muchos que se van y ves que es por la situación política del país.

LM

¿Qué otros talentos has podido observar?

AE

Si yo me pongo a nombrar quizás me falte alguien. Nombro a Dairo porque proviene de los primeros egresados del IUDET y que se lanzó, que comenzó. Incluso tú veías en el 2000 hizo su plataforma de lo que es el CREAJOVEN y que allí hizo un espacio importante para que el Estado se apoderara de un espacio como ese, pero no el Estado político, porque allí comenzaron a surgir cosas y grandes posibilidades, ha salido gente, como por ejemplo los que hicieron “Escándalos personales” que el espacio y la plataforma se los dio ese festival, pero lo dejaron porque él (Dairo) no puede más., porque eso necesita una organización, y lo deja porque la misma necesidad te va ahuyentando porque tú necesitas también crecer. Es lo que te decía anteriormente, todo es gratis y estás creando una plataforma de talento que

uno se pregunta ¿para dónde van? Entonces no hay un ente que los tome y les de plaza de trabajo, y es donde se generan los choques, celos profesionales por la carencia de plazas de trabajo. Es igual cuando se habla de un espectáculo y alguien dice: No me gustó. Claro, es que lo estás viendo desde tu punto de vista, pero no ves que esa propuesta despierta en ti la visión de que puedes hacer algo mejor.

LM

Claro y con toda esta brecha de olvido e inmediatez no te preguntas el por qué estás viendo este asunto tan egoísta. Pero no estás haciendo revisión y cuenta nueva del proceso...

AE

Es muy complejo todo esto. Yo por ejemplo vivo envenenada porque a mí me quitaron mi espacio después de 20 años donde si bien hemos intentado hacer cosas desde aquí que no es lo que hemos querido hacer, yo he tenido que dejar mi espacio y yo allí sí es verdad que no puedo. Cuando a mí me dicen: Es que lo van a hacer de nuevo, yo digo que no porque ya yo luché contra eso para poder llegar a donde yo estaba, entonces ¿cuándo me voy a desarrollar?. Dicen algunos: bueno, no me puedo superar porque mi crisis es moral, mi crisis es de evolución, donde siento que he retrocedido 20 años en todo lo que yo había podido lograr.

LM

Sí. Todos tus trabajos han sido reconocidos en estas entrevistas y me da satisfacción cuando personas como Nicola Rocco, Miguel Issa han reconocido tu trabajo del Thejadanza y la misma descripción que ellos dan es la misma que tú estás dando de Dairo. Me parece sorprendente que las respuestas giran en torno a esa ausencia

AE

Date cuenta que Miguel Issa y yo somos de una generación que salimos de una plataforma que fue el Festival de Jóvenes coreógrafos, una gran plataforma que nos hizo lo que somos ahorita los maestros en danza. Y que no lo dijo Carlos Paolillo, que fue una lucha y sacamos, pero ahorita ¿quién ahorita está surgiendo? Claro hay algunos como Rafael Nieves y que son de otra generación, pero que no han tenido la oportunidad de una época de florecimiento. Yo imagino que debe haber un florecimiento, pero no sé cuándo e imagino que es un problema político. Por ejemplo, vinieron los festivales nacional e internacional y en ninguno estuvo Theja. Alguien me dijo: Es que el festival internacional es de la oposición; sí, pero nosotros no somos del oficialismo y no estamos tampoco. Entonces, llega un momento en que uno se cansa. Uno se pregunta ¿volveré a hacer? Claro, uno tiene la esperanza de tener de nuevo sus espacios, de volver a crecer. Aunque con este gobierno creo que cada vez vamos para atrás y para atrás...

LM

Ya revisada la década, grosso modo, desde Angélica Escalona, creadora, docente, investigadora en la práctica ¿cuáles han sido tus propuestas? Ya has mencionado varias, Thejadanza; desde el espacio docente... ¿Cuáles has

¿sido las propuestas que has desarrollado en tu labor?

AE Mira, hubo un espacio llamado Espacio Convidado que era convidar en un mismo espacio muchas propuestas. Cuando yo trabajaba en el teatro Alberto de Paz y Mateos donde tenía todas las posibilidades de manejar mi espacio y mi personal eso me daba la oportunidad de gozar de programas que eran para todos porque yo siempre he creído en los encuentros, porque más que las propuestas escénicas son las propuestas hecha fuera del escenario, en la conversación, se aprende más que desde un salón de clases o un espacio escénico. Entonces, desde ese espacio era mi lugar de construcción creativa. Ese considero que ha sido mi aporte, el festival de Convidados o No tan solos, que era un festival de propuestas de bailarines en solitarios. He sido llamada para generar esos mismos espacios y llevar esa misma gerencia, pero les digo que eso lo hacía porque tenía mi espacio, tenía mi personal y además un presupuesto. Yo tenía un presupuesto para Thejadanza el cual destinaba el 70% a la agrupación, pero el 30% lo dirigía a los espacios comunitarios, porque yo creía en esos espacios y sigo creyendo en ellos, pero no en los tipos de espacios con una misma ideología.

LM El espacio comunitario que involucre la comunidad porque cada comunidad es tan distinta...

AE Claro, porque desde allí es donde comienzas a aprender y a desarrollarte con distintas visiones y no con una misma visión, porque esa diversidad de percepciones es lo que hace que tu visión cambie.

LM Es decir, que hubo en esos espacios la oportunidad de conocer al público...

AE Claro, porque a partir de esos espacios yo hacía muchos talleres, incluso cuando me tocó la plataforma del IAEM y la famosa contraprestación, talleres tanto de producción, danza, expresión corporal, y eso entre la gente de la comunidad, igualmente era obligatorio para toda agrupación que se presentara que diera el ensayo general fuera abierto para la gente del barrio. Entonces, para mí eran conocimientos en los que yo creía, yo hice muchos trabajos de calle, el Thejadanza hizo mucho trabajo de plaza; entonces a todos estos programas que supuestamente son nuevos yo me desarrollé allí...

LM Y ellos lo ven como algo novedoso dentro de su política...

AE Dentro de todo, mi misión ha sido socialista y yo creo en la sociedad, en la igualdad, en la educación. Que todos tengan la misma oportunidad. Ahora, yo creo en la meritocracia, en la sociedad donde tengas la oportunidad de vivir, de crecer porque tú mismo te llevas a esa vivencia. Una de las cosas

que ha anulado es la lucha de poder, la envidia, la necesidad de poder. Te comienza a aislar y mientras no te afecte... pero eso no es el arte, más bien para poder crear, proyectarte y tener ese gozo espiritual, debes tener los pies sobre la tierra para poder llegar al cielo, para poder soñar y construir los ideales debes cumplir tus objetivos y hacer el trabajo. El artista es el ser humano, todos tienen ese don, que unos tengan más talento que otros, pero el talento lo vas creando y el trabajo... Lo que sí es que hay persona que tiene el ego más desarrollado que otras, y ese ego es lo que te lleva arriba en el poder.

LM Interesante respuesta. Hay un apartado dedicado a ese tipo de socialismo. A ver qué es el socialismo del siglo XXI y va girando en torno a esa necesidad de poder, a ese ego. Todos los entrevistados, incluso tú han llegado este punto sobre la ceguera en el poder...

AE Ese es un problema que ves diariamente...

LM José Saramago en *Ensayo sobre la Ceguera* lo plantea...

AE Incluso en la pareja se plantea quién puede ser más que quien, quién se desarrolla más. Es incluso filosófico... Actualmente, no hay compañías salvo las Compañías Nacionales, porque Dramo es solo Miguel (Issa) y Leyson (Ponce), el Theja somos dos personas nada más (Angélica y José Simón Escalona). Ellos (el oficialismo), por tener una compañía estable, hicieron que desaparecieran las demás compañías, para que de allí partiera todo. La Compañía Nacional sería el ente encargado de autorizar y desarrollar las demás compañías, eso por cuestiones políticas. Las otras compañías no existen.

LM ¿Grupos estables o itinerantes?

AE Puede haber compañías itinerantes sin sede, pero esta es la única manera de desarrollarte, investigar y conseguir logros. Tienes que tener una sede, eso es lo principal. No puedes estar desarrollando ningún tipo de trabajo sino tienes un espacio propio, así sea de uno por uno (metros). Eso es lo que construye los procesos de trabajo, lo demás son otros procesos que lo repones con otras personas pero ya ese proceso cambia y deja de ser el mismo, porque ya hay otras personas involucradas en el proyecto que no estaban involucradas con los ideales iniciales. Hay gente que no lo puede entender. Una sede para que se mantenga y sea óptima, que tenga el rigor de lo que pueda ofrecerle a toda la gente, tiene que estar y ser gerenciado por un grupo que sienta que ese espacio le pertenece, para poder llevarlo y tener el cuidado de ese espacio.

LM Y ante esto, ¿el rol de los jóvenes?

AE Ahí donde yo siento que los jóvenes se han amalgamado a un proceso más fácil. Todos fuimos jóvenes y no nos regalaron nada. Por ejemplo, el Theja, estuvimos en el Teatro Alberto de Paz y Mateos durante veinte años, pero nadie supo ni investigó cómo se logró que el Theja estuviera en esa sede y cómo se logró para construirla y mantenerla. Esa sede, el grupo Theja pasó tres noches en unas escaleras para que le dieran un espacio y después que fueron seis o siete camiones de limpieza de domingo a domingo pasábamos para sacar piedras y más piedras y butacas y más butacas. Y todo el mundo piensa que una generación como la nuestra, que lo conoció así, obtuvo ese espacio sin esfuerzo alguno. Entonces, a los jóvenes les ha tocado quizá, y esto es una discusión... a todos nos ha tocado vivir, pero evidentemente en este momento es más fuerte y más duro, porque para tú lograr cosas tienes que pertenecer al Estado, si no, tienes que estar en un área netamente comercial, que tengas que pagar y cómo pagar para que tengas un espacio. Entonces, esas dos cosas son las que yo veo que les falta, desde mi punto de vista como docente, la facilidad de tener aplausos antes un desarrollo del trabajo, de creerte que con un solo espectáculo “ya soy un profesional”. Esto y la inmediatez de lo que ha pasado, y lo que ocurre en el país de la política gratuita y de la baja calidad es lo que ha determinado que los jóvenes no vean más allá, y para terminar te puedo decir que hay 1800 jóvenes que no están inscritos en el Registro Electoral.

La gente busca el arte porque cree que es lo fácil, que le va a dar la gloria y la fama. Así como hay jóvenes que han echado pa’ lante (progresado), hay jóvenes que han buscado en el arte el manguito bajito. En el arte, lo que siento, es que los jóvenes lo que hacen es pedir y pedir con derecho y sin trabajo, se consideran que pueden estar al mismo nivel de gente consagrada, simplemente por ser jóvenes.

LM Es una formación mental que ya está establecida

AE “Yo merezco estar a tu nivel porque a ti te dieron más oportunidades y a mí no”. Hay un resentimiento. Una de las grandes cosas que hay dentro del arte es que hay mucha gente resentida.

LM Finalmente, ¿entre los creadores caraqueños hay algún postulado de teoría dramática?

AE Es una época, el teatro nacional estaba o tenía dramaturgia con la capacidad de ser exportada, y todavía los hay; lo que pasa es que no le queremos dar el puesto que se merecen los dramaturgos. Hay un Javier Vidal, Xiomara Moreno, José Simón Escalona, el mismo José Gabriel Núñez, Ibrahim Guerra... Era una gran cantidad, pero el mismo medio sabotea lo que puede

ser bueno. El venezolano, la misma gente del medio nos seguimos saboteando unos contra otros, eso sucede porque los artistas son los docentes, y eso parte desde el aula, eso de que comiencen a sabotear, que si no hay, que lo mejor es lo de afuera, hay un sentido nacionalista mal entendido. Tú puedes ver la película **El Manzano Azul** que es una maravilla, pero la gente del medio no te va a decir que es una maravilla. Nosotros, Theja, fuimos una institución totalmente exportable; Rajatabla, Contrajuego y Dramo han tenido la oportunidad de hacer notar, ver. Miles de venezolanos en el exterior han hecho trabajo y se han dado cuenta y los han escogido. Hay mucho talento, hay muchas cosas que se hicieron; el problema es que la gente no lo quiere registrar. Hay maestros que siguen pensando que lo mejor que ha existido en el arte es siempre lo de afuera. Nos pudimos dar cuenta en la época de los festivales, era una vitrina para el público nacional como el internacional y podíamos comparar. Tuvimos esa oportunidad y por eso yo me niego a pensar que la dramaturgia de aquí está pañales. Sí, ha existido, yo estaba leyendo una entrevista del periodista Ángel Ricardo Gómez del diario El Universal, donde entrevistó a Delbis Cardona, Edgar Moreno Uribe y Gennys Pérez, ¡y todos se echan tierra! (se ofenden). Hay cosas acá, experimentos que la gente no los quiere ver. El venezolano de nuestro medio no ve teatro, nada ve nada, no nos vemos, no nos escuchamos ni compartimos. Y sí hay, pero el ego, los problemas políticos... yo creo que es el problema político, porque nos ha metido a todos en una franja, en un paredón. Si tú tienes tu creencia, y tú te estás del lado del Gobierno no puedes decir nada de la gente que sea pro-gobierno, así sea que tú entiendas y sepas que esa persona es grande; y eso ha hecho una brecha muy grande entre las generaciones y entre todo. Tenemos trece años escuchando barbaridades.

LM Mi trabajo ha sido levantar un olvido que me han querido imponer

AE Eso es un problema que parte de la misma aula. Ahora, el artista es socialista (es social), pero porque trabaja con lo humano, lo filosófico, pero la mayoría se han olvidado de miles de cosas por entregar a esto (al socialismo del siglo XXI)

LM Por ejemplo, en mi caso, he querido entregarme porque sé que al revisar la biblioteca, el acervo bibliográfico teatral venezolano, es tan inmenso que digo: ¡ya va! No hay que echar eso por la borda.

AE El problema es eso. Uno de los grandes problemas del país es que no hay continuidad de nada, y nadie continua proyecto de nadie, proyectos de otros los anulan, porque no pertenecen a tu gerencia. No se investiga y no hay continuidad; por eso es importante hacer seguimiento de lo que se ha dicho y hecho.

ENTREVISTA ESCRITA	ENTREVISTADO: LUIGI SCIAMANNA. ÁREAS: ACTUACIÓN Y DOCENCIA. TEATRO. LUGAR: VÍA EXCEPCIÓN POR CORREO ELECTRÓNICO. DURACIÓN: DOS SEMANAS APROXIMADA.	3°
LUIS MANCERA	A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?	
LUIGI SCIAMANNA	Espacio vital, arena, tribuna, aula, ágora, cátedra, pizarrón, tiza y borrador, lienzo, hoja en blanco, capilla, nave principal, templo...	
LM	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?	
LS	<p>Hasta los años 90 tuvimos en Caracas un grupo de directores que le permitieron a la escena teatral nacional, o al menos caraqueña, tener un desarrollo escénico intelectual y estético. Cada uno de esos directores poseía una personalidad lo suficientemente fuerte como para poder permitirle al espectador la aventura de imaginar con qué o cual cosa se iba a encontrar en el escenario. De cierto, era ya una aventura tener el boleto en la mano y sospechar y fantasear hacia dónde nos iba a llevar Ugo Ulive en lo artístico, lo intelectual o lo político; hacia dónde sería capaz de extender Carlos Giménez su fantasía escenográfica; hacia qué terrenos afectivos nos conduciría Juan Carlos Gené; qué haría Antonio Constante, por ejemplo, con un Goldoni o una puesta en escena operística; cuál lugar exótico visitaría la ecléctica estética de Orlando Arocha o qué extraña región conoceríamos en los sótanos del grupo TET. Por supuesto, hay directores que vinieron de otras generaciones e hicieron un aporte escénico importante, ineludible, pero me he referido a algunos de los que me ha tocado ver, disfrutar y, en suerte máxima, trabajar.</p> <p>Es sabido que Gómez Obregón y Juana Sujo condujeron el trabajo del actor hacia derroteros antes desconocidos en un campo donde dominaba la influencia de la decimonónica escuela española de actuación que ya estaba caduca; pero si tuviera que aventurarme a escoger una fecha, sin ser un experto o historiador, me atrevería a seleccionar la creación de la Sociedad Amigos del Teatro, en los años cuarenta, como un punto de partida importante y diría que, de allí y hasta los años noventa, el teatro venezolano no dejó de crecer. Si se viera con una lupa y se siguiera la actividad artística año tras año, estoy seguro que se encontrarían matices: picos muy altos,</p>	

caídas, algunas seguramente muy abruptas; pero, en mi modesta opinión, la sensación del croquis general desde aquellos años cuarenta es de crecimiento. Crecimiento en lo referente al concepto del espacio, lo dramático, lo actoral, en el campo de la dirección, la puesta en escena y la relación del teatro con su público.

Aquí habría de agregarse que ese teatro fue exitoso. Es una injusta leyenda negra que los espectáculos firmados por los nombres antes citados, fueron creaciones para poco público, las élites o un teatro sólo para iniciados. Esta abominable leyenda la han querido cimentar algunos que se jactan de haber revivido la actividad escénica con su sola presencia física y carismática cuando, por ejemplo, una prueba de la buena y vigorosa salud escénica venezolana, o caraqueña, la rubricó la aparición de la Compañía Nacional de Teatro que durante su estadía en el Teatro Nacional, esquina de Cipreses en la avenida Lecuna, se convirtió en la cita obligada para los públicos de los cuatro puntos cardinales de la ciudad, en referencia para los que hacíamos teatro y en la delicia de los habitantes en las zonas vecinas. A precios más que populares y con éxitos avasallantes, gracias a la Compañía Nacional de Teatro, los caraqueños pudimos disfrutar de lo mejor de la dramaturgia nacional y universal y algunas puestas en escena que quedaron en la memoria de los que nos negamos a olvidar y vemos con tristeza la vida fantasmagórica de la actual Compañía Nacional de Teatro que tiene en su rectoría, esto para ironía del asunto, a una de las mentes y espíritus más sensibles y particulares del teatro venezolano.

A partir de los años noventa comienza una transformación que va de la mano de las deformaciones que ha venido sufriendo nuestro país que, sin prisa, pero sin pausa, va dejando de ser una república democrática. No sería responsable insinuar que la crisis teatral comienza con la llegada de los acontecimientos políticos de 1998, pero sí su agravamiento. Coinciden, tomados de la mano: el viejo problema de los subsidios; el retiro de toda una generación de verdaderos maestros en la dirección y puesta en escena; la llegada del chavismo al poder; el aumento de la inseguridad; la falta de espacio, sumada a la falta de recuperación de espacios ya existentes, la crisis creativa del propio sector y una urgente necesidad de sobrevivir.

Resulta muy curioso que el severo problema de seguridad ciudadana que padecemos aleje a la gente de la actividad cultural nocturna; pero, a la vez, el problema del tráfico ha hecho que determinadas obras funcionen a las diez de la noche. A la vez que el gobierno-estado intenta asfixiar a determinados grupos teatrales porque el teatro maneja un instrumento muy agudo y filoso: la palabra, muchos grupos, a costa de grandes sacrificios artísticos y administrativos, siguen de pie convirtiéndose en productores independientes. Al mismo tiempo, el teatro repite el error de la televisión subestimando el

gusto del público y allí hay un enorme riesgo; sin embargo, la experiencia ha demostrado que la audiencia no sólo quiere reírse, pero la necesidad de sobrevivir y hacer algo de dinero que mantenga a los grupos a flote nos ha obligado a un teatro de excesiva evasión. Por un lado, la falta de espacio ha multiplicado los horarios en las salas de teatro como si se tratase de salas de cine. Esto, sin duda, ha aumentado las posibilidades de acceder a un escenario, pero el sacrificio artístico ha sido contundente. Las obras no pueden durar más de hora y media; el trabajo de iluminación está condicionado a a cantidad de obras que comparten el escenario; las escenografías se han reducido a su mínima expresión; la selección de textos gira alrededor de temas no siempre de calidad, sea cuál sea el género que se pretenda abordar, y la cantidad de actores se ha convertido en un problema que a ratos bordea lo ridículo. Una pieza con más de cinco actores se ha convertido en casi un imposible; nuestro trabajo escénico se ha reducido de manera grave a teatro de cámara, por no decir de bolsillo, y ha significado la salida de nuestros escenarios de la posibilidad de disfrutar de cualquier obra de gran formato sea de nuestra dramaturgia o de la dramaturgia universal.

Por otra parte; el teatro “nuevo” que propone el estado es de un subdesarrollo realmente supino. Reducido a actos culturales, encuentra su única fuente de inspiración en el acartonamiento patriotero y populista. Todo un desfile de héroes patrios reducidos a comiquitas, figuras unidimensionales ridículamente perfectas y dignas de un acto de fin de curso, pero eso sí, resueltos –como se suele decir- “a realazo limpio”, convirtiéndose en una danza de los millones donde se recorre la república y, en algunos casos, el continente, para que al final circulen por Internet lastimeras y patéticas cartas de actores que reclaman sus salarios tras haber sido explotados por un estado que en su afán de catequismo bolivariano resulta tan perverso como el catequismo durante la colonia o el Santo Oficio.

LM ¿Ha podido observar propuestas que han logrado alguna transformación o renovación a la escena de Caracas?

LS No, ninguna. Lamentablemente.

LM Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?

LS Esto es muy difícil de contestar. El sólo hecho de especular qué le estamos aportando al teatro, así, en primera persona, me resulta un ejercicio un tanto vanidoso e incómodo. Lo que sí puedo agregar es que trato de no quedarme

quieto; de estudiar mucho; de saber por qué hago las cosas, cómo las hago y de entender cuál es mi proceso artístico personal para así llevarlo lo más lejos posible. Estoy abriendo ventanas y espacios constantemente. Me preocupa y alarma la poca reflexión que se siente acerca del trabajo del actor. La famosa frase “lo importante es disfrutar y pasarla bien”, le ha hecho un daño gigante al trabajo del actor. La formación escénica, la formación de actores está en crisis. Creo, y esta es una opinión muy personal, que los únicos que adelantan un trabajo de formación que hay que tomar en cuenta son los del grupo Skena y, sin embargo, allí habría también que hacer señalamientos importantes. También hay casos de puestas en escena – por así llamarlas- que rayan en la absoluta irresponsabilidad.

Hago una vida de espectador bastante activa y a modo de colofón a esta respuesta contaré que hace poco, asistiendo a una función de teatro, vi a una persona sentada en su butaca con su perro. Estamos tocando fondo.

LM

¿Grupos itinerantes o Grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?

El país va hacia el abismo. Al teatro le queda irse al abismo con la república o comenzar a ser combativo. No habrá medias tintas posibles. Los grupos estables han sido vilmente atacados por el sólo hecho de provenir de eso que llaman “la cuarta república” y por haber expresado su pensamiento político, más a través de su directiva que del propio trabajo teatral. El asunto de las sedes es todo un tema. Con la carta del vencimiento de comodatos y vencimientos de concesiones se han expulsado a grupos de sus sedes – caso THEJA-, se produjo el cierre de 30 emisoras de radio, el cierre de un canal de televisión y se clasificó a varios grupos de teatro como “perniciosos”. Hay que construir teatros, no robarse los teatros para convertirlos en vulgares tribunas políticas, como ha sucedido con el Teatro Teresa Carreño o el Teatro Municipal.

LS

Hace poco, Julio 2010, tuve la oportunidad de ir a una función en el Teatro Teresa Carreño y pude constatar en carne propia el vergonzoso estado de abandono de la sala Rios Reyna., pero se supone que ese teatro ahora “es de todos”. El día que vea autobuses llenos salir de las barriadas de Caracas para ser llevados no a llenar la Avenida Bolívar en actos de carácter fascistoide, sino al teatro, entonces podría creer que algo realmente ocurre para bien.

LM ¿Es posible que Venezuela (Caracas) postule una teoría dramática? ¿Hay posibilidad de que exista alguna? ¿O es que ha quedado en mano de algún autor o autora, creador o creadores, la posibilidad de una estética o teoría dramática propias de Venezuela?

LS Las posibilidades de sacudir la escena nacional están en manos de todos. Con honestidad puedo decir que no veo por ninguna parte que nadie lleve la antorcha, pero sé que todos tenemos un porcentaje de esa posibilidad en nuestras manos.

ENTREVISTA ESCRITA	ENTREVISTADO: MANUELITA ZELWER. ÁREAS: ACTUACIÓN Y DOCENCIA. TEATRO. LUGAR: VÍA EXCEPCIÓN POR CORREO ELECTRÓNICO. DURACIÓN: DOS SEMANAS APROXIMADA.	4^o
LUIS MANCERA	A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?	
MANUELITA ZELWER	Para mí, es cualquier espacio donde pueda presentarse – y representarse– algún espectáculo que de alguna manera implique el trabajo de ese particular tipo de artista que elabora su creación, o interpreta la de otros, frente a un grupo de personas que están allí con el propósito de presenciar ese momento en el espacio-tiempo.	
LM	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?	
MZ	La escena teatral de Caracas, como la de cualquier capital, no es homogénea ni uniforme (¡gracias a Dios!). La oferta es amplia en contenidos, pero bastante exigua en realizaciones, por motivos diversos, entre los cuales cabe mencionar los de orden económico-menor aporte del Estado a ciertos espectáculos, cuando éste ha sido tradicionalmente el principal patrocinador; disminución del número de espacios de representación; altos costos de producción; inexistencia de una Ley de Mecenazgo que pueda incentivar a las empresas privadas a contribuir con aportes al desarrollo escénico. Esto ha contribuido a que “poco a poco”, como dices tú, se utilicen estrellas de televisión con el objeto de atraer a los espectadores, las cuales en muchos casos carecen de la formación técnica adecuada para desenvolverse sobre un escenario; a la disminución de trabajos escénicos del llamado “teatro-arte”, en favor de piezas más ligeras y complacientes para el “gran público” a fin de cubrir los costos con la recaudación de taquilla, entre otras cosas. También forma parte de la nueva realidad de nuestra escena el favorecimiento económico de ciertos espectáculos que el actual gobierno considera de interés para difundir sus objetivos.	
LM	¿Cuáles propuestas escénicas ha podido observar transformación o renovación a la escena de Caracas?	

Si entiendo bien la pregunta –cuya redacción me resulta confusa- , en los últimos años yo en particular no he observado mayor transformación o renovación **en la escena** de Caracas. Me interesa la labor que está desarrollando el Teatro San Martín en el oeste de la ciudad, ya que mantiene su cartelera siempre activa y ha logrado hacerse de un público constante. Me interesa la labor que desarrolla el Teatro Trasnocho, porque ha sabido ofrecer una programación variada que atiende a varios estratos de la población caraqueña, y es prácticamente la única iniciativa que desde sus inicios se planteó su independencia de los aportes del Estado teniendo además como atractivo adicional la seguridad que sus usuarios perciben allí en estos calamitosos tiempos de inseguridad. Estoy, como mucha gente, a la expectativa con el nuevo teatro que se acaba de inaugurar en El Hatillo, que por su programación inicial parece aproximarse a la planificación que existe en el Trasncho. Me interesa la utilización del Centro Cultural Chacao, que sirve para actividades múltiples, entre ellas la presentación de espectáculos escénicos; y la de la pequeña sala José Ignacio Cabrujas en Los Palos Grandes, cuyo espacio en lugar de limitarla puede hacerla atractiva para puestas en escena interesantes e innovadoras, como también lo hace el Teatrino del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas en Bellas Artes, que ha ido ganando espectadores –y creadores que se acercan a solicitar su uso- especialmente entre el sector juvenil e universitario. Me interesa el TET, que tiene entre los universitarios un espacio ganado a lo largo de muchos años de esfuerzos. El Celarg, que permite asistir a espectáculos diversos y es también una de las sedes del cine de autor.

MZ

Como queda patente, me estoy refiriendo a **espacios**, mas no a una “renovación escénica”. Las propuestas escénicas serán más o menos originales, más o menos interesantes, dependiendo de sus propositores y/o realizadores. Hemos presenciado propuestas originales, interesantes, en grupos de teatro y de danza, sí; pero no considero que las mismas hayan contribuido a una verdadera transformación/renovación en la escena de la ciudad.

LM

Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?

MZ

¡Qué preguntita! Yo soy una actriz “en descanso”. Tuve la suerte y el privilegio de estar en algunos montajes que se consideran hitos en la historia del teatro venezolano del siglo XX. ¿Puedo llamar a esto “propuesta”? No; fue contribución a una propuesta más grande, como la que planteó José Ignacio Cabrujas, por nombrar a alguien. ¿Qué herramientas? Hace ya algunos años que ejerzo la docencia en el campo del arte; y considero que mi contribución en ese campo ha sido importante, y lo digo sin la menor

modestia. En la escena de Caracas, en diversos grupos, en montajes independientes, cada vez es mayor el número de actores y actrices que han pasado por mis manos; personas entrañables a las que creo haber ayudado a orientar vocacionalmente sin olvidar los aspectos éticos del oficio. Pienso que eso puede calificarme para decir que he “suministrado” algo al desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas.

LM

¿Grupos itinerantes o Grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?

MZ

Todo, espero. Quiero grupos itinerantes con conciencia de que deben mostrarse a públicos que ni siquiera tienen conciencia de sus no cubiertas necesidades culturales. Quiero grupos estables que puedan realizar trabajos de investigación y creación teatral sin los apremios de la falta de recursos, y sin tener que convertir su pasión en algo que a fuerza debe ser secundario a la cobertura de sus necesidades básicas. Quiero más, muchas más, sedes físicas, no sólo en Caracas sino en todo el país. Siendo Farruco Sesto Ministro de Cultura, habló de construir salas de cine en cada pueblo de Venezuela. Me indignó mucho. ¿Por qué cine, y no salas de teatro? ¿O al menos salas de usos múltiples? En nuestro país la tradición teatral tiene mucho más tiempo que la industria cinematográfica...

Pero en las circunstancias presentes –te respondo esto a comienzos de junio del 2009- soy más bien pesimista: no tengo claro hacia dónde vamos. Solo siento que esos sueños, esas esperanzas a las que me referí en el párrafo anterior, van a tener que esperar por su realización. No parecen constituir objetivos importantes actualmente. Pero es que la cultura nunca parece ser importante...

LM

¿Es posible que Venezuela (Caracas) postule una teoría dramática? ¿Hay posibilidad de que exista alguna?

MZ

Posible es cualquier cosa, hasta que nos visiten los extraterrestres... Probable, menos. No creo que hayamos mirado tanto dentro de nosotros mismos y nuestra idiosincrasia como para haber alcanzado la altura de una “teoría dramática”. Tampoco entiendo qué quieres decir con ese término. ¿En qué campo, en qué área? Cada tantas generaciones se redescubren cosas, elementos, movimientos estilísticos en el campo del arte. Se redescubren porque se habían olvidado. Es algo distinto. Nosotros somos una mezcla de culturas. Hemos sido eurocentristas; nos ha influenciado el empuje de los estadounidenses; poco sabemos y, siendo occidentales, poco estudiamos el desarrollo y expresión dramática de Asia; de África y sus tradiciones, sabemos aún menos. ¿Podríamos así elaborar una teoría dramática? Si creemos hacerla, ¿no estaremos copiando modelos pre-existentes? No puedo responder, en rigor, de otra manera. Viene a mi mente la frase del Eclesiastés: “No hay nada nuevo bajo el sol”... A lo mejor si me

aclaras que es eso de la “teoría dramática” según tu, se me ocurriría alguna respuesta...

LM

"Con respecto a la pregunta número cuatro " Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?" Le pregunto ahora: **¿Qué ha observado a lo largo de los años de ejercicio y labor de la docencia por parte de los estudiantes y de las instituciones universitarias del arte escénico?"**

MZ

Lo más preocupante: el nivel cada vez más pobre con el que ingresan los estudiantes. Creo que en la Escuela de Artes pasa lo mismo. Ingresan jóvenes con un referente cultural mínimo; con graves deficiencias en el área de lectoescritura y comprensión lectora, sin hábito de lectura, y qué decir de capacidad crítica; eso, sin contar los casos de confusión vocacional. Para nosotros como docentes es claro que es una consecuencia de las tremendas deficiencias y carencias que traen de una pobrísima primaria y secundaria, y nuestra labor debe incluir, además de facilitar un proceso de enseñanza aprendizaje en el área teatral (o de danza, que conozco porque allí también doy clases), el "llenado de lagunas culturales" y la inducción hacia valores éticos como disciplina, responsabilidad, compromiso, que no han sido en muchos casos internalizados.

LM

"Con respecto a la pregunta número seis "¿Es posible que Venezuela (Caracas) postule una teoría dramática? ¿Hay posibilidad de que exista alguna?". Le pregunto ahora: **¿Movimientos estilísticos? ¿Existe alguna estética propia que haya surgido en los últimos años en Caracas?"**

MZ

En los no tan últimos: pienso en el Theja, que creó un público propio con sus desnudos y ciertas propuestas post-modernistas; se me ocurre que un actor de Rajatabla puede ser fácil de identificar, lamento decir que no siempre por las buenas razones. El Grupo Séptimo Piso, en el que Dairo Piñeres ha invitado a ingresar a muchos jóvenes que se entrenan en un "todismo" (actor-productor-diseñador...etc) que puede ser beneficioso para su ulterior desarrollo en el medio...Pero no creo que sean cosas que no ocurran en otras latitudes; no creo que sea algo que nosotros hayamos aportado al desarrollo teatral universal, o al menos latinoamericano. Hay búsquedas, Hay fenómenos como la labor que desarrolla el Teatro San Martín en el oeste de la ciudad, también con un público que ya siente la sala como propia y asiste sin importarle demasiado qué va a ver, que es algo que se perdió cuando la Compañía Nacional de Teatro salió del Teatro Nacional, donde también se daba esto.

LM

"Y la teoría dramática me refiero a algún creador, pensador o crítico en torno a la dramaturgia, a la dirección, al desarrollo del grupo estable, de la escena."

MZ No teoría. Práctica. Los venezolanos en general -al menos en el campo del arte- creo que somos más hacedores que pensadores...A lo mejor eso les toca a ustedes, egresados de la Escuela de Artes, con más profundidad teórica. Respeto los esfuerzos de algunos de nuestros dramaturgos de más recientes generaciones que la "Sagrada Trinidad": los esporádicos trabajos de Javier Moreno y de Elio Palencia, por nombrar dos, que intentan una dramaturgia que nos habla de nosotros mismos con un lenguaje propio; la madurez que han alcanzado Xiomara Moreno, y Gustavo Ott. Seguro que se me escapan otros. Pensadores, si los hay, no se sienten. Habría que preguntarse qué pasa con esa Maestría en Teatro Latinoamericano que ofrece la Facultad de Humanidades con el auspicio de la Escuela de Artes, que sería la llamada a la formación de investigadores teatrales, ¿verdad? ¿Dónde están esas tesis? ¿Dónde se están publicando esas reflexiones? Hay una publicación online que se llama creo que Dramateatro o algo así. Probablemente sea más conocida en el exterior que aquí. Pregúntale al Maestro Orlando Rodríguez; el editor se llama Carlos Dimeo y dio clases en la Maestría.

LM Y curiosamente sobre su respuesta a la pregunta tres " ¿Cuáles propuestas escénicas ha podido observar transformación o renovación a la escena de Caracas?". Le pregunto: **¿Podríamos testimoniar que existe una renovación o transformación de la gerencia escénica, de representaciones y espectáculos, en Caracas? ¿O es mera hipótesis?**

MZ Bueno, primero que nada, insisto en que tu pregunta está mal redactada. Debía ser "En cuáles propuestas escénicas....etc". ¿Testimoniar? cuida el término. ¿Transformación de la gerencia? Yo conozco sólo el caso de Séptimo Piso, pero estoy segura que hay otros intentos. No quiero meterme con representaciones y espectáculos masivos, porque tendría hasta que hablar de las cosas que se presentan en el Sambil de Chacao, ¿no? No sé a dónde quieres llegar con esa pregunta, esto es, cuál es tu "hipótesis". Hay gente que planifica para lucrar-lo cual no es pecado-y gente que tiene una necesidad expresiva, y en el campo del arte eso significa querer mostrar el resultado de tus pesquisas.

**ENTREVISTA
ORAL**

ENTREVISTADO: **NICOLA ROCCO.**
 ÁREAS: **FOTOGRAFÍA. TEATRO Y DANZA.**
 LUGAR: **ATENEO DE CARACAS.**
 DURACIÓN: **90 MINUTOS APROXIMADOS.**

5°
**LUIS
MANCERA**

A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?

**NICOLA
ROCCO**

¿Qué es la escena? Para mí como fotógrafo, la escena –para decirlo de una manera romántica– es el lienzo donde suceden todas las cosas, donde se van pintando los personajes, donde se van pintando las situaciones, donde se va dibujando poco a poco lo que al final será un gran cuadro, la obra de teatro, la danza, el ballet. La escena es algo bastante peculiar, porque a veces ella está sustentada por una gran escenografía; y eso a veces te puede apabullar, como la escenografía del reconocido Puestista Carlos Giménez. Él sabía que la escenografía captaba a la gente. Esta es la manera de captar a la gente antes que suceda cualquier cosa. Pero otras veces la escena la crea el actor, hay una especie de complicidad con el público, ustedes tienen que creer lo que yo estoy creyendo. Entonces, es muy particular porque la escena ya viene dada *per se* o tiene que crearse en el camino. Pero de alguna manera debe haber escena, ya sea por una puesta y la escenografía o por los actores que se disponen a crearla. De alguna manera, el que está viendo la obra necesita un marco de referencia concreto o imaginado. Es necesario para el público, ya que esto le fija sus patrones para comprender lo que está observando. A veces es delicado, porque la escenografía no puede decir nada, hay una silla sola en el escenario y si el actor tiene las herramientas suficientes puede crear todo un mundo a su alrededor. Entonces, tal complicidad es muy importante. Como fotógrafo es muy fácil enfrentarse con una puesta en escena, pero si no la hay, trabajo muy diferente porque depende mucho del actor. Allí espero que el actor haga mucho con muy pocos elementos.

L.M.: Las siguientes preguntas poseen el enfoque en la ciudad de Caracas. Y disculpa por preguntarte sobre la escena venezolana y luego enfocarnos en Caracas.

LM

N.R.: No, para nada. Tristemente continúa el marco de referencia de la Capital. Debe haber excepciones, pero creo que aquí reside la gran labor que hace el Festival de Oriente en Puerto La Cruz. Este festival trata y hace el llamado sobre esto. “Por allá también se hace teatro, señores”.]

Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?

Podríamos decir que la escena que se está dando en Caracas –de manera primordial– está guiada a hacerla rentable. Hay una búsqueda para algunos grupos de lograr mostrar montajes de calidad y que sean, a la vez, rentables. Algo que jamás he pensado que esté disociado de la escena, algo que puede ser bueno y que también puede ser rentable. Hay gente que lo logra y si no, logran un equilibrio por la necesidad del grupo o del director. Es decir, intentan compensar después de haber realizado un montaje muy comercial – y luego trataremos de conversar sobre eso de comercial, ya que es un tema de larga discusión–, regresar a las raíces del grupo, ya sea serio, intenso, profundo. Por ejemplo, el Grupo GAO 80 monta los monólogos de la vagina, justamente comercial, que no deja de ser bueno, busca artistas de calidad, de cartel, asunto que pueden combinar –y que más adelante haré la crítica–. Y a la vez, han montado *Casa de Muñecas* de Ibsen como otro espacio para reivindicar y dar lugar a nuevos artistas como a Melissa Wolf en la dirección de *¡Cruzando el Niágara sin salvavidas!* de Alonso Alegría. También, Héctor Manrique hizo un montaje excelente de la obra *Final de Partida* de Samuel Beckett, donde no está buscando que se le llene la sala. Entonces, si a *Final de Partida*, una obra densa pero densa, le va muy bien en cartelera, ¿le colocaremos la tilde de comercial? ¿Shakespeare puede ser comercial también! ¿Qué quiere decir que una obra sea comercial? ¿Tiene que ser rentable! Que montes una obra griega, un burlesque o uno de esos que están pululando por ahí, que son la gran diferencia. Gente como el GAO 80 busca el equilibrio de alguna manera, que buscan obras de peso dramático y que tengan potencial rentable. ¿Qué tiene esto de malo? ¡Nada! Allá los puristas que montan las obras igual que fueron montadas en su tiempo, pero no te quejes que la sala no se te llene. Cada quien hace el teatro que quiere. Pero hay grupos que hacen y caen en un libertinaje. Entonces, cuando ves la cartelera teatral sientes que hay mucho y todo repetido. ¿Por qué? Porque es una fórmula que está comprobada, caras conocidas, texto fácil, prácticamente nada de especial y ¡boom! Llena. Pero teatralmente son obras que no dejan ningún aporte, no son nada llamativas. ¿Cuántos grupos quedan en Caracas? ¿Grupos con elencos estables? ¡No!, lo que quedan son productoras. Los grupos se han convertido en productoras. Tú tienes la obra y yo te busco los actores. Ya no existe la figura de grupos estables. Los grupos de ballet siguen permaneciendo, pero no los de teatro. Sí existe el nombre y su grupo, Grupo Theja, ¿quién es Theja? Javier Vidal, José Simón Escalona y sus hermanas.

LM Rajatabla...

NR ¡Rajatabla es el único que todavía tiene actores de planta! Creo que Gerardo Luongo y su esposa y otros siguen siéndolos, pero cuántos son, tres, ¿más? Básicamente, algo sucede, y es la falta de interés. Y por otro lado, eran grupos que dependían del Estado y éste le proveía los recursos financieros

para su desarrollo. Por tanto, existía la plataforma para que los grupos pudiesen desarrollarse. Por ejemplo, Rajatabla tenía un impacto impresionante a escala nacional e internacional en los años 90. Otra línea de propuesta, que no depende de presupuesto pero mantiene la línea de grupo estable, es el Grupo Actoral Séptimo Piso. Pero recuerdo, cuando me monté en este autobús [el arte escénico], a los “adosados” que sufrían cuando llegaban los recortes desde los organismos de cultura. Y lo digo sin ningún temor, se malentendió eso de recibir dinero del Estado. Más allá de recibir una comodidad del Estado, debería ocuparte en la responsabilidad. Y muchos grupos, no entremos en detalles, se tomaban los recursos como la mesada que te pasaba papá, que hacías con eso lo que te diera la gana, no tenías el por qué de rendir cuentas obligatoriamente. Ahora, el problema es que pasamos de un papá generoso y olvidadizo –te da, te da y desinteresado si justificaste– a un padre que te dará y es estricto. Por tanto, a muchos grupos no les gustó eso, porque montábamos y sin registro alguno. Tampoco puede ser así. Por el otro lado, empezó el desinterés del Estado, porque se percataron que la nómina había crecido demasiado y sin frutos. Por tanto, que esto perjudicado a los grupos pequeños, emergentes y, sobre todo, a los del interior del país. Por ejemplo, un teatro que no había tenido repunte y hoy lo tiene es el teatro infantil. Antes eran menospreciados y sufrían los mayores recortes. Quienes han tenido una evolución más grande con base en la mutación son los grupos [de teatro] infantiles. Hoy ves a Viviana Gibelli montando infantiles. Antes existía El Chichón –hoy adosado a la Academia– y hoy esta casa productora es otra cosa con *Encantada* en el Sambil. Lo que siempre debió de existir: “esto le podrá gustar a la gente”. Antes se hacían cosas para salir del paso. Yo no puedo acusar a los grupos de montar o no montar. Como decía un filósofo que admiro: “No yo no tengo que ponerme tus zapatos, porque si lo hago no te puedo juzgar”. Pero también hay que entender la situación de las personas que tratan de vivir, que su oficio sea una profesión, la profesión del teatrero. Hubo una época que aquí era inviable ser teatrero, quien se dedicará a ser teatrero vivirá de las migajas. Y hay momentos que el estómago pega [el hambre], los actores se preguntan por la solución y empezó la migración de actores hacia la televisión, los comerciales, a las novelas, y se mezcló la cosa. Ahora, resulta que el teatro vuelve ser atractivo para gente que nunca lo ha hecho. ¿Por qué? Porque el teatro siempre te da un cierto renombre; es decir, presentarse en las tablas con un público en vivo. No es igual cuando el público dice “este es un tipo de teatro” que “este es un tipo de TV”, uno es de cara más conocida y que el otro sabe más. Eso sí, hay grandes actores de televisión que vienen de acá [del teatro]. Esto sucedía porque volvemos al esto es lo que vende. Muchos grupos decidieron cambiar, buscar la manera de subsistir, porque si no desaparecerían. Entre la tardanza de seis meses del adosado [del Estado] estaremos con números en rojo. Otro gran ejemplo, es la Compañía Nacional de Teatro cuando estuvo bajo la dirección de Pantelis Palamides. Pantelis se alimentaba bastante del sector privado. Yo observaba los programas de mano y allí aparecían las empresas. Entonces, me preguntaba el por qué tenías una nómina fija y se hacía esto, logrando que el evento fuese muy sustentable. Además, esa falsedad que tratan de justificar hoy día con los

actores de televisión. Nada, la compañía nacional estaba formada por grandes actores y muchos de ellos estaba en televisión y en cine. Lo que estaré siempre en contra es que te aproveches de una cara de televisión por ser una mera cara, que esta cara ni sepa hablar, actuar, de la escena, desenvolverse. Esto sí es triste. Básicamente, porque tiene un “cuerpote” y bueno “listo, allí la pongo y allí te va”. Lamentablemente, esto pasa. Hoy las obras de teatro se han convertido en un mostrador. Y también, podemos incluir aquí a los monólogos de tres personas, de cuatro, diez, donde entro, actúo y sale, entra otro, actúa y sale, entra otro, actúa y sale de nuevo, entra los tres, actúan y fin; acabada la obra. A veces los textos no son muy buenos, otras veces sí lo son, pero como siempre llega todo igual al mercado, te llega a “ladillar”, y esa es la palabra. Por otra parte, el precursor del “teatro átomo” fue Armando Gotta, él me decía “yo no vivo del Estado, sino de lo que monto”. Se buscaba buenos actores, buenas obras, escenografía muy sencilla –ya que el montaje se sustentaba en los actores–, él dirigía y antes de estrenar en Caracas, la hacía rodar por casi todo el país: Maracay, Margarita, Mérida, Maracaibo, Cumaná y de último, Caracas. Ahora bien, en esta época cuando todos se quejaban por el financiamiento del Estado, Gotta como tantos otros montaban de uno y dos personajes, obras átomo, y esto funcionaba perfectamente. Él vaticinó lo que está sucediendo –más o menos– ahora, el cómo vivir de esto sin el Estado. Esta situación se tergiversa cuando montan obras de dos o pocos personajes donde actores cuentan sus propias vidas, y aún más, cuando me llenan la cartelera de sólo eso. Y aquí te podría mencionar de Daniel Sarcos y otros más. Esta fórmula se tergiversó. Después, vivimos una época de auto-confesión abrumadora, *Los que hombres piensan y las mujeres también* de..., y otros más. La novela de televisión residenciada en el teatro en su entera expresión. Y esto sucede por la dramaturgia, que ya no se escribe como debe ser, sino por el pedido que solicita el grupo o el director mismo. Afortunadamente, se acerca una nueva generación, ya que hoy día estamos viviendo la generación que se está acabando por múltiples razones: desisten, desgastados montajes, falta de novedad, pérdida de confianza, etc. Estos no eran Chacaíto ni tampoco un teatro de alto nivel. De nuevo, dichosamente, contamos con el GAO 80 –que jamás me cansaré de decirlo– que entendió el cómo hacer las cosas para que funcionaran. Entonces, aquí se le suman las “nuevas voces”, gente como la de Tumbarrancho Teatro, Séptimo Piso y Sandra Corrales en el Escena 8; montajes en proceso de consolidarse, pero que son nuevas voces. Hoy día, el teatro se ha integrado mucho, tanto el cine, la tv y el teatro en un mismo sector. Digamos que todos cuentan con una estructura, porque eso es lo más costoso en esta ciudad: la sede teatral, el espacio teatral. Por ejemplo, el Teatro San Martín de Caracas cuenta con su sala –no lujosa– pero buen espacio, han formado un público desacostumbrado a asistir al teatro, dispuesto a pagar un costo módico –donde no hace falta que sea gratis– de un montaje que puede considerar bueno, y hay un dramaturgo que hace vida allí. Siempre son buenos los textos de Gustavo Ott y, por tanto, siempre tendrás teatro en el oeste de la ciudad. Y este teatro lleva una acción muy loable, porque siempre han creído fielmente el qué es hacer teatro en la ciudad. Muy pocas veces se han desviado del camino de trabajo. Y hay un

público que agradece todo esto. Cuando decimos que la escena ha evolucionado, no estamos diciendo que el clásico tiene que desaparecer, esto no puede malinterpretarse. El clásico siempre hará falta, el público lo necesita, pero hay que darse de cuenta que cambió el público (no es el mismo público de los años 50). Ahora, el público se define por el lugar donde se montará, por la imagen que éste desee observar –hablamos de una sociedad dependiente de la imagen–, y por eso se debe pensar la propuesta en función a estas dos variables. En este caso, está Juan José Martín y el montaje *Port Royal*. La seducción de la imagen. Como no olvidarlo, el Taller Experimental de Teatro (TET) es gente seguidora del texto, personas muy silenciosas creyentes de su profesión, lo cual resultan muy buenos trabajos. En pocas palabras, la vida teatral de esta ciudad gira en torno a cinco grupos, aproximadamente. Y luego, encontramos a lo que yo llamo “las productoras”, que se establecen por contratar desde el dramaturgo hasta los actores y listo. Y estos últimos vendrían siendo la evolución de los anteriores, de los grupos. Y está el GAO 80 que logró equilibrar la propuesta de productora y de grupo estable. Sin embargo, una de las más crecientes contradicciones es la función del productor. Antes, al productor lo contrataba un grupo para rentar la obra, pero ahora, es el productor quien contrata a todo el equipo y aún más, monta la obra. Entre estas figuras, está Jorgita Rodríguez, ella empezó con Fausto Verdial y esta época. Ahora es esta la noción, el productor es el eje del montaje. Talento femenino es una [casa] productora, otra es Mimí Lazo Producciones, Rebeca Alemán y Gente de Agua Producciones. Me atrevería a decir que, es una figura que surge a principios del siglo XXI. En los años 90 esta figura no existía. Ahora bien, Alemán es una mujer que aprecio y quiero muchísimo, ella se preocupa mucho por lo que monta, es capaz de transmitir su humildad al público y a su vez, financiar adecuadamente a su equipo. Por ejemplo, otra gente es Palo de Agua con una línea de trabajo norteamericana, ya sea teatral, musical y empresarial. Que podríamos interpretar como la maquinaria de lo rentable, la cúspide norteamericana de traducir el espectáculo en dinero. Y por alguna razón social, ellos son el sueño de todos. *Jesucristo Superstar*, *El violinista sobre el tejado* y *Los productores*, presentados en varias temporadas, en muchas funciones y establecidos sobre una verdadera maquinaria de trabajo. Y todo, ordenado y diseñado con antelación, planificación, contratación. Esto no lo hace nadie. Claro, cuando llama Palo de Agua, eso es la gran invitación y correr hacia allá. Más allá de la situación de la dramaturgia, de la escena, de los grupos, todas estas personas involucradas han tenido que pensar desde una subsistencia. Es muy difícil crear con el estómago vacío. Y al contar sin el Estado, cuentas con el reciclaje del montaje y de todo lo que esto conlleva. No queda más remedio. Más que por una preocupación estética y de estilo, el naturalismo en escena es dado por la necesidad. Hasta el mismo Rajatabla, que por su línea de trabajo de la monumentalidad, ha tenido épocas de austeridad. La eterna y reciente disputa entre la escenografía y los actores. Surge una especie de minimalismo, pero consciente que detrás de ello está la necesidad. Claro, en este marco de necesidad se justifica el aprovechamiento de los monólogos hasta que aparecen las fisuras de las capacidades actorales para soportar la labor en un texto de este

tipo. No es fácil mantener diariamente a un actor o una actriz no preparada durante una hora como mínimo, y que despierte la debida atención del público. Muy pocas personas pueden desarrollar por completo el monólogo. Recuerdo a Elba Escobar en *Gotas de color en un espejo de agua* de Romano Rodríguez, hermano de Rudy Rodríguez, una pieza que trataba sobre los problemas sociales de la mujer, y verla era todo un espectáculo. También en *Chocolate Gourmet* con Carlota Sosa, divertido y con chispa por su formación como actriz. Todo esto es una cadena, al estar los grupos débiles, sufren los dramaturgos, y cuando se necesitan, no están suficientemente preparados. Entonces, recurren a la recomposición e interpretación de los clásicos o, por otra parte, la asimilación de autores extranjeros de la actualidad con éxito. *Monólogos de la vagina*, *Arte*, *La cena de los idiotas*, *El salto sobre el Niágara* fueron comprados sus derechos con la seguridad de su éxito. Y aquí nos encontramos con esto y la desconfianza al texto desconocido del país. Y esta “fórmula” del GAO 80 debe respetarse también. Olvidamos de llevar a escena a nuestros dramaturgos como Rodolfo Santana –espero que no sea por diferencia política–, Gustavo Ott –nadie lo monta, sino sólo él mismo. Lo importante de todo esto es que exista un desarrollo de la escena. Y están estos jóvenes, mencionados anteriormente, que buscan romper con todo esto que se venía haciendo. Está muy bien la renovación como en todas las épocas, que aparece una nueva tendencia que busca romper con lo que se venía haciendo. Y ellos vienen con una voz bien definida, el buscar que los jóvenes vayan al teatro. *Lo que Kurt Cobain se llevó* de Tumbarrancho Teatro, más obvio no puede ser, pero la gran labor de ellos es atraer a los que no asisten al teatro. El asistir a una obra como ésta, me invitará por sí misma a otra función de *Parece que va a temblar* de Contrajuego. Entonces, desde hace un tiempo, se está invitando de nuevo a los jóvenes al teatro. Si los jóvenes no asistían al teatro infantil –único espacio “análogo” para ellos para formarse como público teatral–, menos asistirán al teatro para adultos, sino solamente al cine y a los conciertos. Y cuando observas este montaje, te percatas de la especie de revolución artística del teatro universitario y del teatro colegial o liceísta, que exige su voz en las tablas oficiales. Y te digo, todos estos grandes grupos de hoy surgieron del teatro universitario y ahora disminuyen creativamente ante la nueva voz universitaria y colegial. Hay una nueva generación –que no quiere decir que me guste o apruebe– Dairo Piñeres, Karin Valecillos, Javier De Vita, José Ferrer, que buscan su propia voz. ¿Por qué es necesaria esta revolución artística dentro de la ciudad? Porque olvidamos y obviamos a un público que debía atenderse, porque esos chamos entre las edades de dieciocho y veintitrés años no asistía al teatro. Por tanto, vas a asistir a la obra de Tumbarrancho Teatro y observas que le 85% de la cola son jóvenes. Entonces, lo acertado de la propuesta del Trasncho Cultural de aceptar que Tumbarrancho Teatro capte este público abandonado. A pesar que no tengas el mejor horario, pero con la posibilidad de presentarte en un espacio donde muy pocos grupos logran presentarse. ¿Y por qué Tumbarrancho? Porque ellos han creado su propio público y la gente que dirige el Trasncho se percató de ello. La gente del Trasncho Cultural comenzó, desde sus principios, con una línea muy dura, muy cerrada, sólo

interesados por lo que produjera el mismo dinero que se invirtió para crear el espacio. Y esto se entiende, porque es privado. Al Estado no le interesa esto, porque los intereses del Estado están en el desarrollo, en el fomento, en el plan de incentivos. Como Estado, la única manera de crear, de sostener la ciudadanía es a través de la cultura. No hay otra cosa. La cultura es la que te da la base para generar lo demás. Crear un público, un ciudadano pensante capaz de discernir, y lo logras a través de la cultura. No lo logras adoctrinándolo, ni dándole mercado, ni esas formas falsas de lo nuevo, sino lo básico, la cultura. Por eso el dinero que sale del Estado no se observa ni se toma como una inversión, no se planifica a la manera de productor, sino como el plan de retribución a la ciudad y al país. Todo esto se malinterpretó en un simplismo de “dame dinero” para montar, es lamentable. Entonces, estas riendas las está tomando otras personas, porque a un Estado que no le interesa verdaderamente fomentar en la cultura –no solamente escénica–, sino la que ellos prefieren y eso es fijar una línea beneficiosa para unos y estricta para otros. Pero si necesariamente no te acoplas a esta línea, fundas esta otra y no expresa que debas desaparecer. Y estos mismos grupos de nuevas voces, utilizan eventos para recaudar fondos y reciclan escenografías y producciones. Hoy día, se despierta esa reflexión sobre el abrir las puertas para la mayoría de los grupos y no ser tan herméticos en la selección, porque es necesario abarcar diferentes maneras de observar la escena ya que existen diversos públicos. Aunque no estés ganando dinero, estás ganando público. De alguna manera, eso te nutre la carrera de la agrupación, porque eso es como las ofertas en los mercados, buscan lo económico y después seguir comprando cueste lo que cueste. Digamos que es esto, mostrarle al público un montaje del que no está acostumbrado, en caso relevante el teatro infantil. ¿Dónde quedaba recluido el teatro infantil? Pues eran los mismos grupos que se dedicaban a realizarlo. ¿Y qué decían? “La deuda, el compromiso con el Estado”. Aparte de Teatrela, y me atrevo a decirlo, que han ido más allá del payasito preguntando: (voz bucólica) “¿Han visto al Hada?”. Yo vi en el Festival de Oriente el *Popol Vuh* readaptado por Javier Moreno para niños. Hay que hacerle una hojeada (lectura) al *Popol Vuh* y vemos muerte, violencia, control, y él logró conquistar al público infantil con el texto, lo leyó, lo interpretó para este público. Todos estábamos estupefactos e impresionados. Allí sí hay una verdadera evolución del teatro infantil. Basta de falsedades, de los panes mágicos y no pares de contar. Personalmente, existe un severo estancamiento en el teatro infantil, porque investiga, investiga a los chamos (niños, niñas y adolescentes) de hoy y te darás cuenta que no son iguales a los de cinco, diez, quince, ¡veinte años atrás!. El niño de ocho años de edad maneja teléfono celular y carga un *game box* en sus manos. Y ante esto, debes ponerle algo más atractivo que un payaso diciendo: (grita) “¡Han visto a la Hada madrina!”. El chamo se ladilla y público cruel, los niños. A este público no le tiembla nada para levantarse, voltear la cara y jugar por el teatro, lloran o se van. Muy pocos son los grupos que ofrecen algo interesante. Es igual cuando montas un clásico, más clásico que el clásico, ¿y quiénes asisten? Los que les gusta el clásico, casi nadie. ¿Y cómo haces para llegarle a ese clásico a un joven de 23 años de edad? ¿Cómo les muestras una tragedia griega como *Medea* a los jóvenes?

¡Se van a ladillar! Hay posibilidad de releer lo clásico y hacerlo accesible y funciona. Llámalo comercial, como sea, pero funcionará. Imagina una *Medea* por Tumbarrancho Teatro, una agrupación que si mostrará una *Medea* con los mismos lenguajes, códigos, imágenes del público juvenil, de su idioma. Esa evolución, a la que vamos, en las manos de estas nuevas voces, o los hace despegarse completamente de lo que hacen los otros o van arrimándose (alejándose) porque se van dando cuenta del cambio. Un Héctor Manrique, un Javier Vidal, un Gustavo Ott, un José Domingo te pueden decir que lo que están haciendo estos chicos era algo –antes– prácticamente inviable, para nada pensable. Por eso, lo grandioso de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) que mostró lo propio de la Compañía e iba por este camino de los jóvenes. Era esta la que lo tenía todo. Eso es ahora, que están las escuelas universitarias de arte escénico, pero antes era la Compañía quien velaba por tal enseñanza. Y bueno, Rajatabla, se dieron cuenta que había que formar talento. El programa de formación de la Compañía cualquiera cantidad de grandes actores y así, hacían los grandes montajes. Rajatabla y los demás grupos poseen tal formato de la Compañía. Desde el año 1995, el promedio de montajes eran de tres a cuatro al año. Cuando ya se estaba estrenando, se estaba ensayando otra y se sabía la que venía en camino. Era una máquina de creación. La Compañía Nacional en el Teatro Nacional, y ellos lograron lo que propone lograr el Teatro San Martín con su público. El teatro estaba vivo desde el lado de esta ciudad (Bellas Artes y Capitolio), pero lamentablemente todo aquello desapareció. Todo inició cuando le quitaron la sede a la Compañía, luego le quitaron el Teatro Nacional. Fue mermando hasta mermar en la casa productora que es hoy, que llama a Dairo, Costa, y al otro, y así sucesivamente, para montar de vez en cuando. En todo país existe las Compañías Nacionales, la responsabilidad que recae sobre ese grupo es la máxima representación del país. Íbamos por buen camino, el camino estaba hecho, faltaba seguir construyendo el camino, el desarrollo venía por sí solo, y allí esta Compañía nutriría a las demás disciplinas y respectivas compañías. Pero se cortó, caemos en un vacío, problemas económicos delimitando la capacidad colectiva de la creación. Una anécdota, en la época dorada del elenco del Rajatabla, no les hacía falta “matar tigres” (asalariarse en otros campos del arte o distintos a éste) porque les pagaban muy bien. Una gran transacción de actor fue la de Germán Mendieta del Theja al Rajatabla, con el seguro de un salario muy justo. Y después aparecían esos comentarios de: “Coye, me llamaron para matar un tigrillo en un comercial... otro en TV porque no aguanto”. Yo iba al teatro, a los actores les costaban comprarme las fotos y yo debía fiarles su propio trabajo. Rajatabla tenía presupuesto, viajaban mucho, casi ni se les veía. El Theja también se daba ese lujo. Ambos porque estaban bien sustentados. Y todo esto se acabó, porque se supedita a la capacidad y al financiamiento. Necesitas de un mecenas, porque esto no ha cambiado en siglos, los artistas necesitan de tal mecenas. Sin el mecenas, no te podrás dar a conocer. Y luego, es que se transforma para toda la gente, para el disfrute de todos. Entonces, de alguna manera, todo esto va a estar rodeado de este tema. Para mí, el mejor mecenas, es tener el compromiso con alguien, pero el verdadero compromiso, aquel compromiso donde dependa libertad de creación,

expresión, divulgación, porque al mecenas le gustarán unas cosas, otras no, seleccionar unas cosas y abandonar otras. Pero cuando la cosa se transforma con la gente por objetivo, se debe montar todo excelente en función de un gusto más abierto y dependiente del lugar donde se muestre. Hay lugares teatrales nuevos que se abren hoy día en toda Caracas, que están llenando el vacío que generará este espacio donde me entrevistas (la antigua sede del Ateneo de Caracas). Imagina que esto (la suspensión del comodato del Ateneo de Caracas) hubiese sucedido hace diez años, hubiese sido la muerte literal para mucha gente. ¿Dónde más se podrían haber presentado? Esto lo hemos discutido mucho entre nosotros, la carencia de salas teatrales por parte del Estado demuestra su falta de interés del por qué y del para qué. Entonces, tarde o temprano todo esto cae en manos del sector privado, cuyo protagonista se da cuenta del por qué y del para qué. El primer paso lo dio los fundadores del Trasncho Cultural y otras personas más. De alguna manera, ha sembrado la noción de rentabilidad en el público teatral. Antes, llenar salas era un fenómeno, algo muy novedoso; el estreno siempre estará lleno de personas, al día siguiente sólo cincuenta (50) personas en una sala de trescientas cuarenta (340) butacas. Ahora, como dijo recientemente Jorgita, “las primeras dos semanas están *full*, están vendidas, no he estrenado todavía, pero están vendidas”. Existiendo la demanda, el creador debe aprovecharla de la mejor manera. Entonces, al sector privado no le puedes exigir más de lo que éste pueda dar. No puedes pretender que este espacio privado apertura una sala “popular” porque tú (sea Estado, artista, agrupación) se lo exijas. Con su carácter privado, dicha organización decidirá eso en sus reglas. Lo privado y lo público tiene sus reglas. Las reglas del privado cohíben los trabajos artísticos, como también las reglas del público predeterminan. ¿Y qué es lo que le interesa al que hace teatro, del que vive de la escena? Gozar la escena, es su *leit motiv*. Lo primero que ahoga a este (último) es el dónde se presenta, después piensan en el dinero. Ahora, hay un *boom* de salas, según en el Sambil de La Candelaria habrá sala. Por ejemplo, eso debería ser una política cultural, por cada sala de cine en el centro comercial, debería existir una sala teatral. Ya que se comprueba que la sala de teatro nutre ambos sentidos, la enseñanza y la rentabilidad. Hasta los años 70 había más salas de teatro y cine. Hoy sólo quedan salitas, como la sala José Ignacio Cabrujas. Estas salas son propuestas muy personales e individuales. ¿En qué radica la importancia de un ateneo? En los ateneos deberían hacer vida diferentes ramas artísticas. El Trasncho pensó en eso y lo hizo. Y atrevo en decirlo, más ateneo es el Trasncho que el Ateneo de Caracas. Y a pesar de los fines de lucro del Trasncho, esta empresa trastoca los parámetros de los ateneos y de la vida que allí se debe constituir. Claro, se tiene en cuenta que es mucho más ostentoso, pero sigue siendo abierto y diverso, adaptable para todo visitante.

LM

¿Ha podido observar propuestas que han logrado alguna transformación o renovación a la escena de Caracas?

NR

Definitivamente, la tendencia es más. Si queremos exagerarlo, llevarlo al paroxismo, hay una situación geo-política-económica-social a tal punto de la existencia de obras que no puedes mostrar, que no logras mostrar. Por ejemplo, no podrías mostrar una obra comercial en San Martín, porque, según, nadie querrá asistir. Una serie abrumadora de tabúes, una ciudad desarrollada completamente bajo esta perspectiva.

LM

Dos últimas preguntas, ¿cuáles propuestas o herramientas ha suministrado para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas? Y, ¿es posible que Venezuela (Caracas) postule una teoría dramática, estética dramática propia? ¿Hay posibilidad de que exista alguna?

NR

Desde la fotografía, durante todos estos años, se pueden percibir todos estos tipos de cambios. Digamos que son también visibles para el público. Podrían ser cambios leves, pero que al fin de cuentas es un cambio, es una manifestación sobre la situación de estos asuntos en el teatro. Parte de mi labor es ésa, mas que mostrar unas “lindas” fotos es crear ese registro para que sirva más adelante entender el por qué y cuál es la intención de cada una de estas escenas planteadas. Más allá de la cercanía con los grupos, es descubrir sus realidades. Por eso es que he podido contarte todas estas cosas sin dudar, porque las viví con ellos. El sector ha vivido un proceso de toma de decisiones o de toma de caminos diferentes, pero básicamente, es lo concluido. Un cambio “geosocial”, geopolítico, geoeconómico, “geocultural”, como las ciencias quieran llamarlo. La nueva propuesta estética está por venir, está en camino, por ahí debe estar gestándose, alguno de estos jóvenes de las nuevas voces. La ventaja que tienen ellos es encontrar mayor receptividad que la que se encontró en épocas anteriores, diríamos veinticinco años atrás.

ENTREVISTA ESCRITA	ENTREVISTADO: MAIGUALIDA GAMERO. ÁREAS: PRODUCCIÓN Y DOCENCIA. TEATRO. LUGAR: VÍA EXCEPCIÓN POR CORREO ELECTRÓNICO. DURACIÓN: DOS DÍAS.	6°
LUIS MANCERA	(Ubicándonos en la transición de un siglo a otro y de una década dinámica y en constantes cambios) A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?	
MAIGUALIDA GAMERO	La escena es la palestra pública, por así decirlo. Es exponerse, con todo lo que eso implica. Todos los demás te observarán como una radiografía y podrán interpretar lo que quieran, lo que puedan o lo que le generaste en el escenario. Asimismo de acuerdo a las mediaciones que se generen cuando esa persona ve algún espectáculo en vivo, y de igual modo del intérprete que puede estar mediado por alguna situación.	
LM	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?	
MG	Es una pregunta interesante y delicada. Porque se ha visto una proliferación del llamado teatro comercial. La gente te dice en la calle o tus familiares te comentan: “¿el teatro está en auge verdad? Porque veo vallas y en la TV están los artistas anunciando sus obras”. Y por el otro lado está el sistema de teatro institucional apoyado por el Estado, y el teatro independiente. Creo que en Caracas actualmente se está viviendo una explosión teatral, pero está desperdigada por los distintos intereses, si nos uniéramos y difundiéramos todas las tendencias, el sector cobraría fuerzas.	
LM	¿Ha podido observar (cuáles) propuestas escénicas que han implicado transformación o renovación alguna a la escena de Caracas?	
MG	Sí por supuesto, hay propuestas como “El Eco de los Ciruelos”, dirigida por Miguel Issa. “Marat Sade” dirigida por Juan Cordido, en 2008 ambas, que fuerion tema de mi tesis para UNEARTE, inclusión de la tecnología...Asimismo el “Marat Sade dirigido por Ibrahim Guerra, y más recientemente “Machete Canibal”, de Francisco Denis...y así hay un movimiento teatral emergente que está dejando cosas y planteamientos interesantes.	
LM	Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas (procesos de trabajo) ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?	

MG Creo que la consecución de una idea que planteé en 2004 FESTEIA, o el Festival Teatral de Autor, una creación de Pathmon Producciones, mi agrupación y que ya lleva 9 años. El festival propuso una manera de leer a los AUTORES, y montar sobre eso... la gente lo ha seguido, les gusta, y el hecho de que desde 2007 vengan grupos internacionales, te habla de que es un aporte a la escena y al movimiento teatral caraqueño. Un pequeño pero consecuente aporte. Asimismo hemos llevado a 6 países nuestro trabajo actoral con nuestros montajes y a festivales nacionales, hemos creado talleres y programas de formación y en todos los casos con una aceptación importante por parte de instituciones y el público,. Pathmon lleva 10 años.

LM ¿Cómo considera el rol de los jóvenes creadores en el ámbito escénico de Caracas?

MG Muy activo, en constante crecimiento...para ello hay escuela de teatro...una Unearte, pero creo que hace falta mayor disciplina, vocación y búsqueda de la excelencia,

LM ¿Grupos itinerantes o grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?

MG Grupos itinerantes...mientras no haya una ley de cultura, una base, una estructura, lo demás será paños calientes....buena iniciativa la del Sistema Nacional de Culturas Populares, pero le falta por vencer la burocracia extrema....

LM ¿Es posible que Venezuela postule una teoría dramática, una específica estética teatral, o alguna praxis teatral? ¿Hay posibilidad que exista alguna de éstas en las creaciones teatrales o agrupaciones teatrales de la ciudad de Caracas?

MG Sí por supuesto, creo que lo que nos falta es sistematizarla, editarla y publicarla por escrito. Pero por ejemplo la forma de trabajar de grupos como el Centro TET, Río Teatro Caribe por nombrar algunos es totalmente importante, tendencias diferentes pero que dan un aporte, o el llamado Hiperrealismo de Ibrahim Guerra, o la velocidad en escena de Gustavo Ott y Texto teatro. Hay mucho por sistematizar.

**ENTREVISTA
ORAL**

ENTREVISTADO: **JOAQUÍN NANDEZ.**
 ÁREAS: **VESTUARIO. TEATRO Y DANZA.**
 LUGAR: **COMPLEJO EMPRESARIAL PARQUE CRISTAL.**
 DURACIÓN: **40 MINUTOS APROXIMADOS.**

7°**LUIS
MANCERA**

Bienvenido a este trabajo de investigación que pretendemos revisar las creaciones teatrales desde el punto de vista que puedas integrar diversas disciplinas, como la tuya, la profesión del vestuario y la moda. Siéntete en libertad de hablar sobre las políticas y los espacios. A su vez, de tus creaciones, de colegas y del medio artístico en general. A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?

**JOAQUÍN
NANDEZ**

Para mí la escena es el lugar donde se desarrolla la historia, cualquier historia que esté sobre las tablas. En ella comprenden todos los factores que llevan adelante el proceso de la producción de un espectáculo.

LM

Y desde tu área que es el diseño y realización de vestuario, ¿qué es la escena? El hecho de vestir al personaje, de vestir a la escena. ¿Qué significa? ¿Cómo es el proceso?

JN

Para mí, el vestuario es la piel del personaje, el actor le da la vida, el alma y la esencia al personaje. Yo lo recubro con los vestuarios y siempre lo dicho y ratifico, el vestuario es la piel del personaje. El vestuario permite al espectador ubicarse en el contexto que el director quiere manejar, según la propuesta que construya y maneje. El proceso de crear el vestuario no es nada fácil, es un proceso complicado porque confluyen distintos factores: primero, seguir los parámetros que el director indica, sugiere o impone y por tanto, respetar el contexto en que el directo va a desarrollar la historia o el mensaje; segundo, investigar lo que quiso decir el dramaturgo o el autor del texto; tercero, conocer el perfil psicológico del personaje según el actor, qué considera el actor sobre lo que quiere, que quiere manifestar o que piensa el personaje, muchas veces hay elementos psicológicos que no se muestran en escena, incluso elementos de vestuario que están escondidos en la utilería del personaje, nunca se muestran pero el actor los necesita para su proceso de construcción de dicho personaje; cuarto, es el manejo en un contexto histórico o épico, siguiendo las líneas del director y de los parámetros definidos por la misma época estudiada o abordada; luego, muy lejano, quinto, es unir todos estos insumos de la investigación, concebir, diseñar y presentar la propuesta, no es fácil porque a veces el director le encanta mientras que el actor no está muy conforme o viceversa. Entonces, por lo que vemos, es un proceso muy difícil y quizá la gente y muchos directores no comprende este proceso tan importante y la influencia del vestuario en una producción escénica y en dicho texto.

LM

Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?

JN

Yo nunca me imaginé hacer eso y cuando lo estaba haciendo no me imaginé el impacto que tendría dentro del público. De hecho, la gente salía de la obra (*Cuarteto*) con el rostro impávido y en *shock* exclamando su necesidad de volver a disfrutar la obra para ver la locura del vestuario. No sé cómo explicarlo: fue algo mágico, porque sencillamente no imaginé que ese vestuario quedaría así. Desde el proceso de la recolección de los materiales que consistió en ir al señor buhonero vendedor de verduras para pedirle sacos rotos y ponerle en contexto sobre mi necesidad para hacer el vestuario de la obra de teatro; yo no me imaginé que ese vestuario tendría ese impacto. Recuerdo que el vestuario de *Cuarteto* se hizo con BsF 300- luego las chapas, luego los boletos de metro y la respuesta del común denominador era: “sí, mijo”; es decir, la disponibilidad y apertura de las personas. Las personas de distintos status [socioeconómicos] sentían que colaboraban y contribuían con algo importante, y eso me impactó e influyó muchísimo. De hecho, regresé al mismo señor buhonero y el señor de las chapas para mostrarles el artículo de El Universal sobre *Cuarteto*, y ambos muy emocionados no podían entender cómo esos vestidos se realizaron con los sacos, chapas y boletos de metro, que fueron algunos de los elementos que se utilizaron. Desde este proceso de preproducción de lo difícil de ensamblar materiales no convencionales que, a su vez, requerían de funciones útiles debido a las altas exigencias de puesta en escena; por ejemplo, bailaban tango, brincaban. Lo más interesante fue descubrir que el espectador analizaba y descubría meticulosamente cada una de las partes y de los materiales del vestuario. No lo descubría de un todo, sino que saboreaba el vestuario durante un proceso durante todo el transcurso de la obra. Este montaje fue muy completo en muchísimos aspectos, y yo, creyente y creador de la energía. En este montaje hubo una energía interesante y el resultado es comprobado en el público que recuerda el montaje.

LM

Me parecen interesante esos dos puntos que son: La renovación consiste en conectarse con un público que comprende tanto el vestuario como las causas del porqué fue creado así, y que participe aquel (el buhonero y el vendedor) que nunca o poco ha participado en un proceso creativo y artístico.

JN

Por eso me di a la tarea de llevarle una foto y de agradecerle su esfuerzo, ya que, permitió que se realizara el montaje. ¡Y también cuando obtuve el Premio Municipal, volví y le mostré este resultado! ¿Sabes? Te aseguro que es gente que se siente orgullosa de haber apoyado y aportado al arte. Esto te habla [de] que [en] el estatus más bajo de la sociedad, el teatro cala también.

LM Con respecto a otros montajes ¿qué has podido observar? Es decir, que haya influido tanto como las referencias que hablas.

JN Debo reconocer que he visto muy poco teatro porque he estado muy ocupado con mucho trabajo teatral.

LM Por ejemplo, puedes comentar qué has observado. También puedes revisar en tiempo pasado.

JN Sí, claro. Hay aspectos que están fallando y hay propuestas maravillosas que surgen hoy día como parte de este proceso. Que no tienes recursos ni financiamiento, cumples con filtrar lo que se va a montar porque no puedes ir al fracaso de la taquilla; es decir, cuidar más el montaje.

LM Es decir, este proceso de cuidar y filtrar el montaje teatral es un momento necesario en las artes escénicas de nuestro país, y denota que antes se despreciaba o se gastaban los recursos y materiales.

JN Claro, porque había dinero y se lograba manejar correctamente y con buena estética las ideas de la dirección, evidenciándose en la taquilla. Ahora no ocurre, porque tanto el equipo artístico como técnico reconocen la escasez de recursos y la planificación de la inversión y el estudio de la obra seleccionada en función tanto del público, la taquilla y la filosofía del grupo. La misma crisis ha permitido (¿obligado?) que se filtre el qué se va a mostrar al público, y esto, paradójicamente, ha hecho que el teatro crezca mucho más.

LM En tu área profesional ¿Cuáles propuestas y cuáles herramientas has aportado a la escena de Caracas?

JN Considero que el reciclaje de materiales es una herramienta que, hoy por hoy, nos ha llevado a apreciar el material en todos los sentidos. Siempre vamos a llegar al mismo punto: la falta de recursos te empuja a ser más creativo. Uno de los pasos estéticos de hoy es la búsqueda de materiales de bajo costo y que en escena luzcan sin igual, exuberantes, hermosos y que acierten en la línea de dirección artística planteada y exigida por el montaje. A su vez, siento que el incorporar estos materiales, abre una ventana a la creación en otros grupos y otras puestas en escena.

LM Desde hace un par de décadas, lo que decía la persona encargada de la dirección era la línea artística. Pero lo que hemos visto es un cambio, es decir, que radica en la inclusión de otros profesionales en un equipo de

	creación en colectivo.
JN	Sí, es un gran cambio y apertura en la creación desde la propuesta del diseñador de vestuario, del iluminador... Y así es que debería trabajarse y cumplirse. Por supuesto, el director otorga una propuesta inicial porque necesitamos reconocer y comprender las ideas, los conceptos y los materiales que vamos a manejar.
LM	De otros colegas vestuaristas y especialistas en diseño, ¿qué has podido evidenciar en sus trabajos?
JN	Yo los admiro a todos; absolutamente a todos. De todos he aprendido un poco. Hay una pasión implícita en todos los trabajos que permite la evolución de la perspectiva de cada creador especialista. Raquel Ríos, una gran colega, que así sea la obra de corte, contexto y carácter histórico, le encanta porque se rige por las líneas y es una de las diseñadoras más apegadas a la técnica del diseño, respetando los perfiles psicológicos de los personajes.
LM	Ahora, trasladándonos a un ámbito de dinámicas sociales y culturales, ¿qué reconocemos: grupos itinerantes, grupos estables o grupos emergentes?
JN	Acabo de trabajar, hace un par de semanas, con un grupo emergente que se llama “Venezuela sobre tablas” y que se presentó en el marco del Festival Teatral de Autor con la obra “Cuatro Locos” (sic buscar). Me encanta apoyar las nuevas propuestas; siento que, como profesional con años de experiencias, es bueno darle el voto de confianza a las nuevas propuestas. También con el grupo “Teatropeyo” con un montaje infantil, de igual manera es un grupo de arte itinerante. Además, con experiencias muy ricas porque son jóvenes con ideas explosivas que debes relajar y filtrar sus ideas, porque en la realidad no se puede con todo lo propuesto. Imagina si con los grandes [grupos] profesionales no se puede por falta de presupuesto, con los jóvenes mucho menos. Entonces se activa mucho más la creatividad. No tengo ninguna limitación de trabajar con todos. Yo creo que el arte del diseño de vestuario es una manera de expresar mis deseos estéticos, los cuales son un apoyo fundamental para todos los grupos con quienes he trabajado. A veces no hay recursos, no me importa porque creo en el proyecto y siento que apoyo al teatro en Venezuela. No tengo condiciones económicas para ningún grupo. Hay una gran movida emergente en jóvenes y eso me encanta.
LM	Pero hay quienes les aterran o rechazan esta gran movida, discriminándola con la gran movida de los años 70 y 80, los cuales tuvieron alto auge, apoyo económico y político.

JN Pero ¿y cuál es el problema que exista o no una movida de jóvenes? Quien debe preocuparse en si los apoya o no es el público. Es maravilloso ver en cada esquina, propuestas artísticas de cualquier tipo y que el beneficiado sea el público, quien decidirá que observa y que no observa, lo que le gusta o disgusta. Quizá la preocupación radica en que se desvirtúe, en cierto modo, algún concepto, alguna línea artística. Pero esto no lo creo porque es la evolución misma del teatro la que permite nuevos discursos y propuestas.

LM Y con esta proliferación de jóvenes ¿hacia dónde vamos?

JN Eso no lo veo como una proliferación sino una manera de expresar lo que por otros medios no pueden expresar completamente, ya que, así sea una obra infantil, está el montaje preocupado por la preservación del ambiente. Es una manera de llevar el mensaje. Lo importante es que están llevando mensajes ¿Hacia dónde van? ¡Es que ni siquiera sabemos a dónde van! ¿Qué podíamos pensar hace cinco años que existiría un “Twitter”? Hoy es tan difícil decir hacia dónde vamos porque hasta lo tecnológico influye sobremanera. Si decimos hacia dónde vamos, es una manera de limitarnos. Entonces, ¿en dónde estamos? Es una mejor manera de preguntarse.

LM A ver, ¿Cómo podrías responder a esa pregunta?

JN Estamos en un momento donde es necesario expresar, donde los grupos emergentes están cumpliendo su tarea. Como la voz joven que no se deja escuchar en los grandes escenarios y en las grandes plazas o en los grandes museos. Nace esta necesidad porque son una mayoría.

LM Eso no lo puedo negar. Muchos jóvenes han quedado fuera de la posibilidad de participar de participar en estas entrevistas debido al hecho de que la Universidad me exige creadores experimentados, sin reconocer que esta juventud fácilmente tiene un alto dominio en experiencias y propuestas.

JN Lo están haciendo radical y maravillosamente bien, en lo correcto, porque es evidente su formación educativa en el arte y porque continuamente están formándose en el área. Por ejemplo he trabajado con el joven actor Gabriel Agüero, de talento extraordinario, con un claro concepto sobre el respeto al escenario, de un don actoral único. A ver, mientras más más nos podamos unir en un movimiento artístico en el país, más podemos lograr mayor desarrollo.

LM ¿Es posible que en Caracas se proponga una praxis dramática/estética específica en el vestuario en la puesta en escena o una teoría dramática para el teatro?

JN No, imposible. No lo creo. Porque el poder creador es infinito y no se cierra a una única estética, a una nueva consigna. So lo llevamos a un plano artístico, es mucho más complicado porque hay muchas voces y propuestas, mensajes e ideologías. Es muy fácil encerrar en algo, en una categoría.

LM Claro, esta pregunta nos lleva a cuestionar si en Caracas se generará un “método de creación colectiva” concebido por Enrique Buenaventura o como Augusto Boal propuso el Teatro del Oprimido.

JN Es que los procesos de creación son tan variados y tan distintos desde las direcciones teatrales que no podemos compararlos para juntarlos en una tendencia de creación. Sí podemos compararlos para reconocer la universalidad y el universo de conceptos en sus propuestas de dirección teatral. Es necesario estar abierto a la diversidad de este milenio tan veloz, tan dinámico y tan tecnológico.

LM Por lo que resaltas, viene a mención el arte efímero, según especialistas de la postmodernidad como Foucault o Braudillard. Reconozco esto en tu respuesta, es decir la propia dinámica del arte efímero.

JN No solamente el teatro ha evolucionado, sino el cine venezolano y con un rotundo apoyo del público. También es sorprendente ver como igualmente tenían pocos recursos y un amplio apoyo del público expresado con orgullo. Hace diez años esto no se observaba ni se decía. Sólo veíamos prostitución, drogas y delincuentes. Ahora se evidencia la valoración de los recursos y de la creación nacional como primera opción de la programación artística. Esto es importante porque impulsa a las otras artes a desarrollarse y empuja a los artistas a expresarse, y el público se ve en la necesidad de escuchar la expresión. Hay taquillas agotadas en los centros de exhibición. A mitad de década se hablaba del teatro como si fuese una cruz a cuevas, y una ansiedad porque el público no asistía. En cambio, hoy en día estas perspectivas han cambiado; lo que falta es que nuestras artes [y nuestros artistas] salgan al mundo y muestren la calidad de creación artística venezolana.

**ENTREVISTA
ORAL**

ENTREVISTADO: **MICHEL HAUSMANN.**
 ÁREAS: **PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN. TEATRO.**
 LUGAR: **COMPLEJO EMPRESARIAL PARQUE CRISTAL.**
 DURACIÓN: **40 MINUTOS APROXIMADOS.**

8^o
**LUIS
MANCERA**

Bienvenido a este trabajo de investigación que pretendemos revisar las creaciones teatrales desde el punto de vista que puedas integrar diversas disciplinas, como la tuya, la profesión del vestuario y la moda. Siéntete en libertad de hablar sobre las políticas y los espacios. A su vez, de tus creaciones, de colegas y del medio artístico en general. A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?

**MICHAEL
HAUSMANN**

Los estudiantes suelen hacerle una anatomía al arte, lo que pasa es que en Venezuela esta historia de tesis académica (...) cuando tu tratas de ver las artes muy dentro de una tesis académica puedes abarcar varios aspectos pero el arte al final es algo que tú no puedes poner en palabras teóricas. Para ese tipo de pregunta yo te puedo dar una respuesta más no necesariamente sea una verdad.

LM

Si la escena la puedes definir desde el punto de vista físico, arquitectónico...

MH

Yo lo que puedo responderte más bien qué es teatro. El teatro es un arte milenario que tiene dos personajes principales que trabajan el uno para el otro: Los artistas que están en el escenario y el público; sin ninguno de estos dos componentes no existe una relación teatral, no existe el teatro. Es una masturbación artística si tú no tienes público, aquella persona que no trata en el teatro con el público no está realmente cumpliendo la función. Nosotros como teatro le prestamos un servicio a la población, dentro del servicio hay propuestas artísticas, hay historias que contar, algunas historias tiene más público que otras pero la gasolina es el público. Lo que ocurre es que cuando tú tienes las artes totalmente subsidiadas, como ha ocurrido en Venezuela por muchos años y como ahorita se está subsidiando, únicamente a un estilo de pensamiento, lo que tú llevas es a tener un crecimiento ficticio de la oferta teatral porque los directores no se concentran en tratar de tener público, porque no necesitan tener público para su supervivencia porque tú tienes un subsidio del Estado. Eso ha hecho que Venezuela tenga -de a momentos- propuestas muy interesantes, cuando la plata del Gobierno le ha caído a artistas importantes, esto ha crecido. Cuando estos artistas se han muerto y dejó el subsidio esto se ha convertido en un mercado, en un mercadito, que si el monologo de esta, que si el monologo de aquella.

Cuando yo pienso dónde en el mundo existe una propuesta teatral interesante yo voy a caer en lugares donde la industria teatral es realmente importante: New York, Londres, Buenos Aires, en este continente a mi me parece uno

de los lugares más emocionantes para el teatro hoy en día es Buenos Aires, hay más ofertas teatrales que en New York, ¿por qué? Porque entienden la necesidad del público; y déjame decirte que cualquiera de ciudades no carecen de propuesta artísticas, todo lo contrario mucho más desarrolladas que nosotros en el tercer mundo. Entonces la clave, para mí, es la relación entre nosotros los artistas -que estamos construyendo teatro- y el público. No sé si te respondí la pregunta pero no creo.

LM

Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?

MH

El problema de Caracas es que no hay salas, ese es el problema. El gobierno se ha encargado de destruir cosa que tiene que construir. El Teresa Carreño era un lugar donde habían varias propuestas artísticas, ahorita hay reciclaje de propuestas artísticas (...). El Teatro Municipal está en zona roja... aquí el problema es que hay una carencia de espacios. Entonces lo que pasa es que los artistas venezolanos no están acostumbrados a trabajar bajo un sistema de industrias, están acostumbrados a trabajar bajo un sistema de subsidios y le ha tomado trabajo entender que para uno hacer teatro hace falta que la gente compre tus entradas. Entonces cuando se dieron cuenta cayeron primero por lo más (fácil), que es: los monólogos de esto; los monólogos de lo otro; yo con mi marido, tú con el tuyo. Esta propuesta empezó a traer plata, el público vio esto, le gustó y luego se aburrió. Y eso mismo hizo que los creadores de teatro hicieran su día, a subir las expectativas. Yo creo que ahorita si nos ponemos a ver las ofertas en el Trasnócho de ser ofertas muy banales han pasado a hacer propuestas interesantes. (...) El problema es la sala, a veces hay que hacer tres funciones al día. Ojalá hubiera una sala donde se pueda presentarse la misma pieza por toda la semana. Creo que el mercado va a hacer que las propuestas teatrales tengan que subir de nivel, y yo creo que si se pueden llegar a hacer más espacios teatrales va a ser más interesante la oferta.

LM

Y en el sentido en que no hay salas y se están acortando más y más los espacios, ¿qué podría augurar en torno a esta situación?

MH

La gente va a usar otros espacios alternativos para seguir haciendo teatro.

LM

¿Ha podido observar propuestas que transformen la escena o renueven la estética, una propuesta escénica que llame su atención o es simplemente más de lo mismo, como dicen por ahí?

MH

Yo no soy quién para juzgar el trabajo de mis compañeros. Yo creo que es bien (guabina) las personas que nadan con esa actitud de... quejándose de que el “teatro comercial”, etc. Yo creo que todavía estamos en un retroceso importante pero no me parece que necesariamente este en una mala posición,

	creo que cada va a ser mejor el próximo año. Estamos creando artistas. Este es un país que quedo sin una... sin un paso de la batuta de generación a generación. Varias cosas ocurriendo, el sida acabó con una generación de artistas en los 80's, y ahí borrón y cuenta nueva.
LM	La generación de ¿chepita?...
MH	Yo diría que es una generación más... la generación de Román, esa generación se mantuvo intacta. De ahí, los líderes murieron. Los que estamos trabajando ahorita somos los nietos. Javier Vidal o Víctor Manrique representan esa generación intermedia, ambos tienen sus propuestas muy interesantes. Creo que Javier es un gran autor, aunque lamentablemente sus obras no han podido ser montadas con majestuosidad pero a mí me parece que él tiene un trabajo muy bueno. Héctor Manrique tiene también sus buenas propuestas con el grupo Escena, que se ha ido siempre a lo infantil, ha tenido siempre buenas respuestas. Ahorita ha empezado a tomar obras un poquito más adultas, me parece correcto.
LM	Con respecto a estas propuestas, es posible que haya desarrollo como ciudad, es decir, ¿esta propuesta ha motivado el desarrollo de la ciudad? (...)
MH	El teatro es parte de la ciudad, por eso es tan triste cuando el Ateneo deja de ser un espacio abierto para todo el mundo. Detiene un crecimiento. El teatro, mira, yo te lo puedo decir, eh... ¿cuántos espectadores crees que yo tengo? ¿Cuánta gente ha visto mi obra? (...) 150 mil personas han visto, han llorado, han reído, han sido parte de la experiencia. 150 mil espectadores, una taquilla de varios millones de dólares.
LM	Cuál es la clave: grupos itinerantes que suelen depender de una sala o grupos independientes que tienen su sede física.
MH	El Theja tenía y ya no la tiene, no puedo pensar en un grupo, El Tet tiene, pero es para ellos mismos, tienen una propuesta muy interesante, con buenísimos actores pero tiene un concepto de teatro muy para ellos, o sea, nadie se entera.
LM	¿Y cómo puede interpretar eso?
MH	Ayer justamente vino uno de los actores que trabaja conmigo, muchos de ellos son gente muy talentosa pero tiene un concepto donde les da asco el público masivo y me parece que eso es infinitamente incorrecto.

LM Hacia dónde vamos y seguimos así, por ejemplo, en esa abstinencia al público.

Es que la mayoría de los que están haciendo cultura en Venezuela están buscando el público y creo que la están encontrando ahorita dándole una propuesta mejor que la que le estaban dando antes (...).

MH Yo lo que soy es director de teatro, esa es mi profesión, eso es lo que yo hago. Lo que pasa es que para uno poder hacer cosas se necesita una maquinaria, y yo me asocié a una persona muy talentosa, con un gran amigo que es Yair Roserberg que él es el productor de producciones Palo de Agua.

LM Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?

MH Desde Bachillerato yo he estado muy involucrado en el teatro. En bachillerato participé en el festival (...) Participé cada año como actor y el último año como director. Empecé a dirigir desde ese año y obtuve el premio de director novel, me decidí entonces a estudiar cine, fui a Estados Unidos a estudiar cine, estudié cine también en Praga. He recorrido festivales en el mundo, estuve en Francia, gané tres premios en Estados Unidos, al final trabajé en una empresa de producciones en Hollywood. Y me di cuenta de lo complicado que es poder calar... yo llegué leyendo guiones, ese era mi trabajo. Yo leía dos, tres guiones al día, 15 guiones a la semana, 50 guiones al mes. Aprendí ahí el arte de contar una historia. El Teatro es un arte del autor. Yo como director me hubiera gustado decir que el teatro es un medio de los directores pero no, son los autores realmente quienes los importantes en este género que es el teatro. Y me parece importante respetarlos. Yo ahí aprendí mucho, aprendí la estructura de una historia, los elementos de una historia que puede acercarse con el público, con el lector, con el espectador. Bueno. Ahí decidí volver a Venezuela y hacer mi propia compañía de producción. Iba a hacer comerciales, empecé a hacer un par de comerciales y los detesté con toda mi alma, no me gustó para nada hacer comerciales y me planteé por qué no hacer teatro y junto con Yair, empezamos a imaginarnos un proyecto y agarré esta obra que siempre me ha gustado de Woody Allen que se llama "Toca de nuevo", hice casting, contraté un escritor, vestuaristas, diseñador de escenografía, pedí fecha en el Trasncho y tuve una temporada que para entonces fue la temporada más larga que había hecho el Trasncho. 14 mil espectadores tuvimos en el Trasncho, en alrededor de 14 semanas, y vendimos 5 funciones privadas además, luego la obra la llevamos al Ateneo donde estuvimos 6 semanas más (...). Luego de eso monté el (no entendí) en el Trasncho por 13 semanas; luego de eso monté El violinista, ¿qué pasó aquí? Pasó lo más importante en mi carrera que fue apostar a algo millonario, a un proyecto infinitamente costoso. En mi primera rueda de prensa todo el mundo me decía que yo estaba loco y que iba a perder una barbaridad de plata; la verdad es que la obra recuperó su

	<p>costo, fueron 24 funciones y nos fue tan bien que hicimos 6 funciones más. Y de ahí en adelante nos dimos cuenta que podemos hacer las funciones que nos dé la gana (...). Hicimos 15 funciones de Los Productores, 15 funciones de la repetición del Violinista. Fueron más de 40 funciones en el Aula Magna agotada, nadie puede decir algo cercano a eso, ¿no?</p>
LM	<p>Qué propuesta en cuanto a emprendimiento empresarial, hablando ya de Palo de Agua Producciones, qué propuesta trae, y qué propuesta trae artísticamente.</p>
MH	<p>De negocio se hace como una industria más, para sacar plata tienes que meter plata. Tú tienes que invertir en el Teatro, tienes que invertir en la escenografía que te ayuda a contar la historia, en vestuario que te ayuda en la historia, en actores talentosos que te ayuda a contar la historia. Como propuesta artista, ver los textos con todo el respeto posible y ver cómo uno como director puede ayudar a contar esa historia, y cómo tu puedes reunir a los mejores profesionales que hay en la ciudad para poder hacer la producción de este texto que sea única, que sea propia y que pueda llegar a ser en el texto función, que funcionen los personajes, que la historia se logre contar y eso es lo más importante como director, no que te luzcas haciendo cosas innecesarias, efectos innecesarios, que se cuente la historia. Uno como director tiene que contar una historia.</p>
LM	<p>¿Se puede considerar eso como clave de Palo de Agua Producciones o clave del director Hausmann y compañía?</p>
MH	<p>Sí pero yo creo que yo no estoy descubriendo nada, ese es el trabajo del director, del que debe hacer el trabajo de productor y por eso nos va bien. Venezuela tiene mucho talento, trabajamos con gente muy talentosa (...).Tenemos realmente un buen equipo.</p>
LM	<p>El movimiento estilístico, incluyéndolos a ustedes también, como a Uneartes, como a la Universidad de Los Andes, me comuniqué con ellos también, y los consideran a también como parte del movimiento estilístico, hay como un vínculo bien fuerte y es que en la escena de Caracas se ha podido observar en los últimos años una estética particular, en cuanto a imagen, en cuanto a texto también.</p>
MH	<p>Nosotros hemos hecho muchas cosas distintas, por ejemplo yo dirigí el estreno de la obra del autor más importante que tenemos ahorita que es Isaac Chockron. Yo quiero lograr ser como él, que ganó 4 premios municipales de teatro. En noviembre de 2006 fue en Trasncho. Yo he hecho varias cosas, yo creo que mi propuesta de los musicales ha sido una propuesta parecida a la que hay en grandes ciudades del mundo. El violinista en el tejado se montó en México, en Argentina, son obras importantísimas para la</p>

humanidad, Súper estrella, Los productores, son obras importantes de este último medio siglo. Cada montaje de cada país es distinto al otro.

LM Ahora si podemos reforzar desde el punto de la teoría dramática, Augusto Boal hablaba del teatro de oprimido, En Colombia Enrique Buenaventura hablaba del teatro de creación colectiva, está el teatro estadounidense (...) el independiente. (...) ver si en Caracas o en Venezuela hay una teoría dramática, si hay un autor que haya pensado en su propio teatro.

MH Isaac Chocrón me parece que es la persona, es un hombre con estética al exhibir con una forma de ver el teatro, de ver el texto. Un hijo del teatro inglés, me parece a mí pero con temas venezolanos. Isaac es mi padrino. (...) El teatro es un género de autores. José Ignacio Cabrujas me parece que tenía su estilo, era un gran representante del teatro en ese tiempo. Isaac tiene su estilo. Isaac ha sido el de los más prolíficos que ha pasado por este país, él ha sido una de las personas que modificó la forma en que se hacía el teatro. (...) Román Chalbaud también... Román e Isaac realmente consiguieron una propuesta donde no la había. Ellos son las personas más importantes para el teatro en Venezuela, ellos tres. Lamentablemente te puedo decir que Román, que lo conozco, me parece que es una persona anarquista, me ha desilusionado mucho por sus posiciones políticas, me ha desilusionado mucho verlo aplaudir cuando se cerró RCTV, que bien o mal a él le dio un espacio para crecer como artista, eso me parece muy lamentable, pero es una persona que como artista lo admiro muchísimo.

LM ¿Cuál es el elemento fundamental en la obra de Isaac Chocrón?

MH Es complicado responderlo (...). Yo creo que la obra de Isaac tiene este peso que no se dice pero está ahí todo el tiempo. Yo creo que la obra que yo dirigí de Isaac fue una obra muy distinta a las otras obras, y fue una obra a la cual yo fui locamente enamorado, fue una obra bellísima, es una obra rejuvenecedora para el tipo de obra que Isaac ha escrito, él ha sido un apersona muy valiente. Él ha hablado de cosas que no se hablaban con facilidad y con aceptación, él escribió "Pájaro de mar por tierra", un libro que es el escudo de los homosexuales en Venezuela, y saca su homosexualidad ni para defenderla ni para acusarse sino que es así y ya. Él no se interesó en tratar defender los derechos de los homosexuales ni se interesó en justificarse, es así y ya; y eso se ve en la obra de Isaac. Isaac es además un gran gerente, él es economista, él gerenció la Compañía Nacional de Teatro, el Teresa Carreño. Él es un hombre realmente dedicado al teatro, y él empezó con la idea de que el teatro era del público y el público tenía que pagarlo, luego entró en instituciones del Estado. Él empezó, yo creo, con el ideal correcto.

LM Hablando de la gerencia, ¿hay una renovación, una transformación en la

	gerencia técnica en la ciudad de Caracas?
MH	Te explico, lo que debería pasar es que hay particulares dueños de teatro que quieren que sus teatros facturen. Eso, así de crudo, es lo que en Argentina tengan cientos de teatros, en Nueva York 150 teatros; porque tú tienes dueños de teatros que quieren hacer plaza con el teatro. Aquí todavía el Trasncho es una fundación, se necesitan más dueños de teatros que en sus teatros estén obras que la gente quiera ver.
LM	Al dueño del teatro cómo lo ve, como un gerente o como un artista.
MH	Como un gerente pero lógicamente es un director artístico. (...)
LM	¿Abogas para que se haga un teatro para todos los grupos o que cada grupo tenga su propia sala?
MH	Yo creo que lo más sano es salas para todos los grupos.
LM	¿Cómo ves a la ciudad de Caracas en estos 10 años y en los próximos 10?
MH	Una mierda. Creo que esta ciudad es una ciudad que está oliendo a mierda. Y personalmente te digo, no sé si uno tiene memoria o no de otra ciudad pero aquí no se puede salir a la calle y los teatros se van a conseguir en los centros comerciales porque a la gente le va a dar miedo ir a otros lugares. El crimen es tan alto aquí que tú no puedes estacionar tu carro, caminar dos cuadras e ir al teatro, como existía antes, como existe en otras ciudades. En argentina hay una calle Corrientes, calle Corrientes que es como Broodway ahí tú estacionas tu carro y caminas una cuadra. Hay una interacción entre ciudad y teatro. El teatro genera la economía de la ciudad. En el teatro la gente va al teatro, va a un restaurant, compra en las tiendas y eso promueve la economía. El teatro promueve muchísimo la economía en la ciudad.
LM	Cuál es la propuesta para este año y para dentro de dos años, y según la investigación como se vaya alargando hasta el 2012. ¿Qué traes?
MH	Bueno, yo estoy pensando ahorita en escribir unas cosas propias, posiblemente pensando en hacer el montaje de un musical el próximo año, también tenía planeado una obra para el teatro Trasncho (...).
LM	¿Director o productor?

MH Yo soy el director de Teatro y de todas las personas que están ahí no hay nadie más tomando decisión artística que no sea yo. Es una compañía de teatro porque si no puedo hacer teatro en este país... tengo una empresa que me respalda, yo soy artista, no soy otra cosa.

LM ¿Qué opinas del rol del crítico en Caracas hoy día?

MH Me parece muy importante el punto de vista del crítico, el crítico es aquella persona que sabe de dirección pero no saben manejar, saben a dónde ir pero no saben cómo manejar. Me parece muy importante porque hay un poco de basura... yo creo en el darwinismo artístico, yo creo que las cosas buenas tienen que seguir y las cosas malas tienen que dejarse...

ENTREVISTA ESCRITA	ENTREVISTADO: XIOMARA MORENO. ÁREAS: DRAMATURGIA Y DOCENCIA. TEATRO. LUGAR: VÍA EXCEPCIÓN POR CORREO ELECTRÓNICO. DURACIÓN: DOS DÍAS.	9^o
LUIS MANCERA	(Ubicándonos en la transición de un siglo a otro y de una década dinámica y en constantes cambios) A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?	
XIOMARA MORENO	La escena sigue siendo la escena. El lugar donde se hace teatro para un público. No reconozco cambios sobre este concepto en cuanto al siglo pasado y el nuevo. En las dos últimas décadas del pasado había una apertura a todo tipo de teatro y en todo tipo de espacios, y creo que eso se ha mantenido en este nuevo.	
LM	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?	
XM	El teatro se ha diversificado en tres grandes líneas: Un teatro en salas de teatro sostenidas en la taquilla y que es en su temática, casting y formulación general dependiente del componente público; un teatro de corte histórico, con una fuerte tendencia educativa e ideológica; y un teatro de preocupaciones esteticistas.	
LM	¿Ha podido observar (cuáles) propuestas escénicas que han implicado transformación o renovación alguna a la escena de Caracas?	
XM	En las estas tres líneas hay propuestas ingeniosas, creativas, clásicas, convencionales y de todo tipo. En cuanto a la renovación, pondría más el fuerte en el área de dramaturgia, donde se ha diversificado mucho lo que se entiende por tal; se han multiplicado considerablemente los creadores de esa área y, por ende, las variadas propuestas de los mismos.	
LM	Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas (procesos de trabajo) ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?	
XM	Mi propio trabajo suministra material y herramientas que como dramaturga, como directora, como productora y como docente de teatro, me han permitido asistir y vivenciar las transformaciones de mi propia agrupación como también la aparición de nuevas generaciones en el teatro venezolano.	

LM ¿Cómo considera el rol de los jóvenes creadores en el ámbito escénico de Caracas?

XM Fundamental. Son una nueva generación en proceso de afianzarse. Una variante que está formándose desde la teoría y desde la experiencia, con todos los bemoles que conlleva hacerse espacio en una profesión.

LM ¿Grupos itinerantes o grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?

XM Para ser un grupo itinerante hay que ser estable. Sin un espacio no hay disciplina para soportar la estabilidad. Sin un espacio no se puede ser itinerante. Para que haya teatro se requieren sedes físicas. Y sobre el futuro no me aventuro a decir nada.

LM ¿Es posible que Venezuela postule una teoría dramática, una específica estética teatral, o alguna praxis teatral? ¿Hay posibilidad que exista alguna de éstas en las creaciones teatrales o agrupaciones teatrales de la ciudad de Caracas?

XM Creo que vivimos el siglo donde las teorías han caído en descrédito. Creo que lo que podemos aspirar es a poder reconocer una manera particular de entender el fenómeno teatral en Venezuela. Y por supuesto que esa manera, que es consecuencia de un contexto histórico – político – generacional – existencial, está presente y de distintas maneras en todo el hacer y el acontecer teatral de Venezuela.
