



Universidad Central de Venezuela

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

El teatro como un vehículo de comunicación alternativo: caso, Núcleo Endógeno

“Simón Bolívar”

2012

Bonilla Tovar, Nathacha Ulanova

Petit Mata, Víctor Alfonso

Tutor: José Ramón Fernández

Julio- 2012

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA:

AUTORIZACIÓN PARA LA DIFUSIÓN ELECTRÓNICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
UCV.

Yo, (Nosotros) Nathacha Ulanova Bonilla Tovar y Víctor Alfonso
Petit Mata, autor(es) del trabajo: El teatro como un
vehículo de comunicación alternativo: caso, Núcleo
Endógeno "Simón Bolívar"

Presentado para optar: por el título de licenciados en
Comunicación Social.

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y
publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que
ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo
a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.629
Extraordinaria, 01-10-1993).

☒	Si autorizo
☐	Autorizo después de 1 año
☐	No autorizo

Firma(s) autor(es)

C.I. N° 20695173
e-mail: Nathacha.83@gmail.com

C.I. N° V-20.385.292
e-mail: victoralfonzo385@gmail.com

Por el equipo

C.I. N° _____
e-mail: _____

C.I. N° _____
e-mail: _____

En _____, a las _____ días del mes de _____ de _____

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus
portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen
descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará
que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor,
porque este es intransferible.

Título del Proyecto o Propuesta: El teatro como un
vehículo de comunicación alternativo;
caso, Núcleo Endógeno "Simón Bolívar"



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL UCV

Fundada el 24 de Octubre de 1946

CONSTANCIA DE CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe, profesor **MIGUEL ANGEL LATOUCHE R.**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que la ciudadana **NATHACHA U. BONILLA T.**, portadora de la Cédula de Identidad N° **20.695.173**, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO DISTINGUIDO**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado; integrado por los profesores: **José Ramón Fernández (Tutor)**, **Rosa Hilayali Valera** y **Blas Fernández**

Constancia que se expide en Caracas, a los 26 días del mes de julio de 2012.



MALR/cmg.-

División de Servicios del Vicerrectorado de la UCV
Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación
Caracas 1040 – Teléfono 605 26 64 – Telefax 605 26 47 – e-mail: ucv@uavp.ucv.ve

“CONSTITUCIÓN BOLIVARIANA DE VENEZUELA – 5 DE FEBRERO DE 1959 – LEY ORGÁNICA DE LA UCV”



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL UCV

Fundada el 24 de Octubre de 1946

CONSTANCIA DE CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe, profesor **MIGUEL ANGEL LATOUCHE R.**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que el ciudadano **VICTOR A. PETIT M.**, portador de la Cédula de Identidad N° **20.385.292**, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO DISTINGUIDO**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado; integrado por los profesores: **José Ramón Fernández (Tutor)**, **Rosa Hilayali Valera** y **Blas Fernández**

Constancia que se expide en Caracas, a los 26 días del mes de julio de 2012.


Univ...
Dr. Miguel Angel Latouche R.
Director
Escuela de Comunicación Social
U.C.V.

MALR/cmg.-

DEDICATORIA

Este proyecto de grado está dirigido a todos aquellos que han sido ignorados por los medios masivos de comunicación. Aquellas personas cuyas voces no han sido escuchadas y que ansían latentemente promulgar su forma de ver la realidad.

Voces como las de los integrantes del Núcleo Endógeno “Simón Bolívar” que, por su estado de rehabilitación, se han convertido en la paria de la sociedad. Sin embargo, son seres humanos admirables que han decidido luchar contra sus vicios, superar los conflictos y convertirse en nuevos individuos. Son personas que decidieron ser los comunicadores de su propia historia con el fin de generar cambios en los individuos que les presten atención.

AGRADECIMIENTO

Dios me dio la vida. Yrama Mata la guió por el mejor camino con el gran amor de madre que sólo ella sabe dar. Mi abuelo, Luis Petit, fue el mejor padre que pude tener. Mis abuelas Luisa Marval y Beatriz de Petit, son las viejitas más dulces, cómicas y nobles de mi vida. Víctor Petit se ha convertido en un gran sostén y consejero. Ángel Palermo es mi techo y mi compañía. Daniela Damiano, José Martínez y Nathacha Bonilla me han dado los mejores años de la vida en la capital. Danielito García fue una guía incomparable para la realización de este proyecto. El resto de mis amigos y familiares considérense el impulso más penetrante que me ha impulsado a seguir adelante con ésta y todas mis metas próximas. Mil gracias a todos.

Víctor Petit

No podría haber realizado este proyecto de grado sin el apoyo incondicional del profesor y sociólogo Hermes Bonilla, mi guía, mi consejero, mi padre y, por mucho, el hombre más brillante que he conocido. Pero el aporte de mi padre no está completo sin el del mi madre Norma Tovar de Bonilla, una mujer luchadora y admirable, que me ha apoyado en todas mis decisiones y proyectos, desde mi pasión por el deporte y el teatro, hasta la escogencia de esta bella carrera que se llama Comunicación Social. Gracias a las mujeres que más amo en mi vida, mis hermanas Hanoi Bolívar y Sanshenka Bonilla, mis sobrinas Ariadna y Angélica Farías.

Especial agradecimiento a un ejemplo vivo de lucha y perseverancia José Antonio Martínez, hombre que he considerado un guía y amigo desde el momento que lo conocí. Gracias a mi amiga Daniela Damiano, mujer terriblemente honesta que me ha ofrecido su amistad incondicional sin reproches desde el principio de mi carrera. Y gracias a Dios por haberme permitido conocer al hombre más apasionado, luchador, generoso y con los sentimientos más hermosos, mi compañero en este proyecto, el mejor amigo que se puede tener, mi hermano del alma Víctor Petit.

Nathacha Bonilla

Especial reconocimiento al Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas por formarnos como actores integrales y por proporcionarnos conocimientos fundamentales del teatro; en especial a los profesores Ricardo Verenzuela y Oswaldo Maccio, así como a la Directora, Carmen Jiménez.

No podemos olvidar a nuestro tutor José Ramón Fernández, hombre generoso y brillante. Sin sus conocimientos y buena disposición hubiera sido imposible la realización de este proyecto.

Y por último, pero no menos importante, gracias a los maravillosos seres que integran al Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”. Tanto a los coordinadores como los integrantes. Son ellos protagonistas de este proyecto.

Nathacha Bonilla y Víctor Petit

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

RESUMEN

La función de los comunicadores sociales va más allá de difundir noticias a la población. Ellos pueden orientar a una comunidad específica a obtener el máximo provecho de los medios alternativos que tienen a su disposición.

El siguiente trabajo de investigación titulado “El teatro como un vehículo de comunicación alternativo: caso, Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”, demuestra mediante la creación de un texto teatral (basado en experiencias reales), que el teatro es un vehículo alternativo de comunicación y, a su vez, una herramienta eficaz de comunicación social.

Apoyado en fuentes bibliográficas se definen conceptos y características de comunicación alternativa para, seguidamente, exponer por qué el teatro se asienta bajo esas premisas conceptuales.

Basado en la metodología de creación colectiva, se logró obtener un texto teatral que refleja las necesidades y problemáticas del Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”. El texto revela las causas y consecuencias de la indigencia, del consumo de drogas y alcohol. Igualmente, transmite mensajes de concientización y revalorización social.

Fue necesario realizar un estudio situacional del grupo a través de entrevistas que permitieron la recolección de testimonios y situaciones de alto contenido periodístico. Así mismo, se utilizó la herramienta metodológica de “las improvisaciones” con las que se logró recaudar gran parte del contenido dramático del texto final.

Palabras Claves

Alternativo, Creación colectiva, Comunicación, Comunicación alternativa, Comunidad, Medios de comunicación, Medios Alternativos, Teatro, Texto Teatral.

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

SUMMARY

The journalist's work is more important than just transmitting information to the population. They can guide a specific community to get the best benefits out of the alternative channels.

The next investigative project called "The theater a way to alternative channel: case, Endogen Nucleon "Simon Bolivar", demonstrated through the collective creation of a theatric text (based on true experiences), that the theater is a way of alternative communication and an effective form of social communication.

Supported by bibliographic books were defined concepts and characteristics that show why theater is able to be considered as an alternative channel.

Based on the collective information, was written a theatrical text to reflect the necessities and problems of the Endogen Nucleon "Simon Bolivar". The text shows the causes and consequences of the indigence and the drugs and alcohol consumption. Equally, transmits messages of conscience and social revalorization.

It was necessary to conduct a situational group through interviews that allowed the collection of testimonies and high journalistic situations. Also, it was utilized the improvisations to recollect dramaturgy content to be used throughout the final text.

Keys words

Alternative, Collective Creation, Communication, Alternative Communication, Community, Mass Medias, Alternative Channels, Theater, Theatric Text.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1-3
CAPÍTULO I- EL PROBLEMA	
1.1 Planteamiento del Problema.....	4-8
1.2 Justificación.....	8-10
1.3 Objetivos.....	11-11
General.....	11-11
Específicos.....	11-11
1.4 Limitaciones.....	11-12
1.5 Alcances.....	12-13
CAPÍTULO II- MARCO TEÓRICO	
2.1 Antecedentes Bibliográficos.....	14-16
2.2 Marco Referencial.....	17-92
2.2.1 Comunicación y medios.....	17-20
2.2.1.1 Función del proceso comunicativo.....	21-22
2.2.1.2 Medios masivos de comunicación.....	22-25
2.2.1.3 La comunicación durante el tiempo.....	25-30
2.2.1.4 Diversidad de medios masivos.....	30-37
2.2.1.5 Los medios de comunicación social en Venezuela.....	37-39
2.2.1.6 Hegemonía comunicacional.....	40-41
2.2.1.7 Monopolio mediático.....	41-43
2.2.2 Comunicación alternativa.....	44-46

2.2.2.1 Medios alternativos.....	47-53
2.2.2.2 El arte como medio alternativo.....	53-56
2.2.2.3 El teatro como vehículo de comunicación.....	57-59
2.2.2.4 El contenido del teatro.....	59-62
2.2.2.5 El público y su interacción teatral.....	62-65
2.2.2.6 Géneros teatrales: gustos para cada individuo.....	66-67
2.2.3 El teatro popular.....	68-73
2.2.3.1 Los desposeídos se expresan.....	73-76
2.2.3.2 Creación colectiva.....	76-80
2.2.3.3 Origen de la creación colectiva.....	80-84
2.2.3.4 Elementos básicos de la creación.....	84-89
2.2.3.5 Texto teatral.....	89-92

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1 Diseño de investigación.....	93-97
3.1.1 Primera etapa.....	94-95
3.1.2 Segunda etapa.....	95-96
3.1.3 Tercera etapa.....	96-97
3.2 Nivel de investigación.....	97-99
3.3 Metodología para la creación colectiva.....	99-101
3.4 Aplicación metodológica al núcleo endógeno “Simón Bolívar”.....	102-118
Sesión 1.....	102-104
Sesión 2.....	104-105
Sesión 3.....	105-106
Sesión 4.....	106-108

Sesión 5.....	108-109
Sesión 6.....	109-111
Sesión 7.....	111-112
Sesión 8.....	112-113
Sesión 9.....	113-114
Sesión 10.....	115-115
Sesión 11.....	116-117
Sesión 12.....	117-118
3.5 Síntesis de la ejecución metodológica.....	119-120
 CAPÍTULO IV- RESULTADOS.....	 121-149
4.1 Sinopsis del texto final.....	127-127
Texto final: “Tres segundos: una decisión”.....	128-149
 CAPITULO V: CONCLUSIONES.....	 150-155
BIBLIOGRAFÍAS.....	156-162

INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, el teatro ha sido pieza fundamental en la representación crítica de las problemáticas sociales. Durante el siglo V a.C., el teatro griego representaba leyendas heroicas de dioses, así como ceremonias de carácter religioso y cívico. No obstante, 500 años a. C. aparecen los cuatro autores fundadores de la tragedia y la comedia: Esquilo, Eurípides, Aristófanes y Sófocles. A partir de entonces, florecen diferentes temas dramáticos en los que se vislumbran los verdaderos conflictos que sufren los grupos y los individuos (Wright, 1989).

Las primeras representaciones teatrales fueron las tragedias; en ellas se escenificaba el momento más dramático de la vida de los héroes. Posteriormente, apareció la comedia con argumentos que manifestaban una dura crítica a la sociedad griega de ese momento. La tragedia conducía al espectador a tomar conciencia a través de la angustia y, la comedia, lo hacía por medio de la risa.

Las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides se hicieron populares como formas de representar a los guerreros griegos. Por su parte, las comedias de Aristófanes simbolizaban los defectos y problemáticas de los reyes de la época (Suances et al., 1991, p. 100).

Todo el mundo, excepto los esclavos, podía asistir a las representaciones teatrales que tenían lugar en teatros de forma semicircular, en los que se distinguían tres partes: la grada, la escena y la orquesta. “El público podía ver la escena y la

orquesta desde cualquier emplazamiento y la sonoridad era excelente” (Álvarez y Ardit, 2006, p. 71).

En el Imperio Romano el teatro no tenía la relevancia que tuvo en la Grecia Clásica, de hecho “era el teatro en la arena (peleas de gladiadores) lo que llamaba la atención de la plebe y así se mantuvo hasta los últimos días del Imperio” (Suances et al., 1991, p. 101).

No obstante, para Suances et al., en la época medieval, la Iglesia comprendió que el teatro era un magnifico medio para adoctrinar a los fieles. El carácter festivo, sin embargo, predominó sobre el doctrinal, y esto hizo que los poderes eclesiásticos se desentendieran del teatro.

La influencia directa del teatro sobre las comunidades ha persistido a través de la historia en gran parte del mundo. De hecho, el fenómeno artístico figura como un vehículo comunicacional sobre el que se puede inferir y, a su vez, interactuar con los mensajes emitidos; y mucho más en la actualidad, cuando el auge de los medios masivos de comunicación social ha apaciguado la participación y expresión activa de los grupos sociales.

El control excesivo de los medios de comunicación tradicionales ha generado barreras de alcance entre la sociedad y el flujo informativo. Sin embargo, el surgimiento de medios de comunicación alternativos ha propiciado la participación activa de la comunidad y la puesta en común de expresiones de interés ciudadano.

El arte figura como un vehículo de comunicación capaz de recolectar, organizar y transmitir contenidos, así como generar interacciones inmediatas. El teatro, en especial, es capaz de condensar todos los elementos artísticos en un solo espacio con el fin de emitir mensajes transformadores que generan comunicación entre el espectador y los actores.

El siguiente trabajo de investigación demuestra, mediante la creación de un texto teatral (basado en experiencias reales), que el teatro puede ser considerado un vehículo alternativo de comunicación y, a su vez, una herramienta eficaz de comunicación social.

A continuación se desarrolla el planteamiento del problema y su respectiva justificación. Así mismo, se encuentra el objetivo principal y las metas específicas, asignadas a una metodología que pretende consumir cada uno de los objetivos planteados. También está presente el alcance de la investigación, las limitaciones de estudio y el marco teórico que avala y argumenta los planteamientos y las respuestas a la hipótesis que traza el recorrido de este proyecto de grado.

Se finaliza con un análisis detallado de los resultados de la investigación, y la publicación del material literario que recolecta los contenidos periodísticos analizados e interpretados por la población de estudio en conjunción de los investigadores.

CAPÍTULO I- EL PROBLEMA

1.1 Planteamiento del problema

El intercambio de contenidos y experiencias vividas por cada individuo ha sido necesario para el desarrollo de la humanidad. Ese intercambio de signos, llamado comunicación, ha estado presente desde las primeras civilizaciones para la puesta en común de intereses individuales y colectivos.

Al considerar a la comunicación como un medio de construcción y reconstrucción social, su carácter multidisciplinario ha sido objeto de estudio desde hace varios siglos. Por ese motivo, se han desarrollado una serie de teorías que pretenden explicar su proceso de construcción.

Se puede asentar como origen de las teorías de la comunicación el año 1927 cuando Harold Lasswell publica un estudio referente a la propaganda de Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Alemania durante la primera guerra mundial. No obstante, esa formulación, como se conoce actualmente, fue publicada en 1948 (Pastor Yolanda, 2006).

En dicha teoría se presenta el esquema básico, aunque incompleto, del proceso de comunicación: quién, dice qué, a través de qué canal, a quién, con qué efectos. Posteriormente, en el año 1954, Schramm considera que el proceso

comunicativo no es lineal, como se había presentado, sino circular, cambiando para siempre las bases de los estudios comunicacionales (Pastor, 2006).

Para la autora se concibe entonces la comunicación como “un sistema de canales múltiples en el que el actor social participa en todo momento, tanto si lo desea como si no: por sus gestos, su mirada, su silencio o incluso su ausencia” (2006, p. 33).

Sin embargo, la sociedad siempre ha buscado la forma de mantenerse en contacto con el resto del mundo. Pero esa aspiración se ve frustrada ante las barreras espacio-temporales existentes. Por ese motivo, se inició un incremento considerable de medios o canales que permiten la puesta en común de diversos contenidos sin importar el tiempo ni el espacio en el que se encuentre cada individuo.

Al hablar de los medios de comunicación social, la mayoría de los teóricos expertos consideran que la televisión, el periódico, la radio, el cine y, ahora, el internet, se han apoderado de los contenidos e informaciones que recorren todo el mundo. Según Bisbal (2009), la televisión abierta es el medio que tiene mayor penetración ya que sus mensajes llegan a más del 90% de la población, mientras que los periódicos y la radio alcanzan más del 80% y 70%, respectivamente.

Luhmann (1998) considera que estos medios artificiales de comunicación “seleccionan mediante su propia técnica, crean sus propias posibilidades de conservación, comparación y mejoramiento, las cuales, no obstante, sólo pueden ser utilizadas con base en estandarizaciones” (p. 159).

Después de establecer el proceso comunicativo como un intercambio de ideas y contenidos, es difícil visualizar un proceso comunicativo entre los medios tradicionales de comunicación y la sociedad en general. En primer término, porque el monopolio mediático decide los contenidos que se transmitirán y, en segundo término, porque la sociedad se acostumbra a ser un receptor pasivo de dichos contenidos.

Levy Soriano (2009), considera que es necesario levantar canales de comunicación “alternativa” desde donde se pueda decir, gritar, golpear, atraer, argumentar, fascinar, innovar, romper esquemas, denunciar y, sobretodo, transformar.

Rojas (2007) plantea que estos medios de comunicación no están destinados al mero lucro y consumo, sino que pretenden ser un servicio de concientización, educación y satisfacción de las necesidades de comunicación local. A diferencia de los medios masivos, los “alternativos” buscan “interrelación entre los emisores y receptores a través de organización y orientación de los pueblos oprimidos. Es una comunicación comunitaria que revaloriza la cultura popular, que quiere transmitir valores humanos, sociales, democráticos, de equidad de género e identidad para crear una conciencia colectiva”.

Según el autor, la comunicación alternativa o popular es un modelo totalmente contrario a la forma de comunicar de la actualidad. Este nuevo proceso procura el rescate y recuperación de la cultura popular tomándola en cuenta como fuente importante de información social. En ella se busca estrechar lazos de empatía y

participación para otorgar un carácter protagónico a todos los individuos de las comunidades.

Existe un centenar de medios alternativos a disposición de la sociedad. Diversos medios que pretenden revalorizar la cultura popular, transmitir valores y auspiciar la concientización social. Rojas identifica los siguientes: periodismo popular, noticia popular, reportajes sociales, periódico mural, boletines, afiches y las artes, como el teatro.

El teatro es un vehículo alternativo de comunicación capaz de transmitir mensajes de manera entretenida y concreta a un público que puede reaccionar e interactuar directamente con los contenidos emitidos. Para Arrau (1994) el teatro “se lo ha comparado con un espejo que refleja la sociedad, aunque más justo sería decir que también influye sobre esa sociedad” (p.14).

Sin embargo, la mayoría de las comunidades no tienen conocimiento de las herramientas comunicacionales que tienen a su disposición y continúan adormecidas ante el flujo informativo ideologizado de los medios masivos. Una de esas comunidades es el Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”.

El Núcleo Endógeno de Desarrollo Humano y Cultural “Simón Bolívar”, ubicado en la Av. Intercomunal Valle-Coche, específicamente en la Parroquia Coche, es un colectivo que desde el año 2005 se ha dedicado a rescatar y promover los valores de respeto e inclusión social de las personas en estado de calle, drogadicción y alcoholismo.

En este centro terapéutico se pretende la rehabilitación grupal a través de actividades culturales, agrarias, sociales, entre otras. Sin embargo, ante la inquietud de ser reconocidos como nuevos individuos y de llevar mensajes de impacto social, surge la necesidad de mostrar su progreso y formación, así como también, sus conflictos y problemáticas.

Para el desarrollo del siguiente trabajo titulado “El teatro como un vehículo de comunicación alternativo: caso, Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”, surge las siguientes interrogantes: ¿realmente el teatro puede ser considerado un vehículo eficaz de comunicación alternativa?, ¿El teatro logrará comunicar las verdaderas necesidades de los integrantes del Núcleo Endógeno? ¿La creación colectiva de un texto teatral reflejará lo que el Núcleo Endógeno quiere transmitir a la sociedad?

1.2 Justificación

El hecho teatral es una actividad que engloba esencialmente el deseo de comunicar alguna realidad o contenido. Sin embargo, el aporte bibliográfico o hemerográfico donde se relacione al teatro como un hecho comunicativo en su más amplia concepción es escaso.

Desde un emisor, pasando por un canal, llegando a un receptor, con algo tan importante como “el mensaje”, el teatro cumple con los lineamientos de las teorías comunicativas. Así mismo, semejante a la producción de televisión, radio, publicidad, cine o prensa, el teatro amerita del proceso de pre-producción y post-producción que cumpla con los requerimientos más adecuados para emitir un contenido adecuado.

Es necesario vincular los estudios académicos impartidos en la Escuela de Comunicación Social con el teatro como un vehículo alternativo de comunicación que, gracias al método de creación colectiva, puede recolectar datos importantes de personajes y situaciones reales tal como se realiza en un reportaje investigativo. La diferencia radica en el hecho de que la recolección de datos para el proceso teatral se presenta en forma viva y activa. “El autor escribe una obra, el director la transforma en una segunda, los actores interpretan una tercera y el público, a su vez, la transforma en una cuarta” (Arrau, 1994, p. 58).

Con la ejecución de este trabajo de grado, se pretende aportar criterios que permitan presentar al teatro como una posibilidad válida de comunicación alternativa que ayude a incentivar, propiciar y canalizar la participación grupal de una comunidad específica.

Es necesario que se impartan conocimientos, estudios y herramientas que ayuden enfrentar las problemáticas comunitarias. Con este proyecto se busca resaltar al teatro como una herramienta de acción cultural y artística que ayuda a encontrar una posible solución a la falta de participación expresiva de las comunidades.

De igual forma, este trabajo incentiva el principal valor ético que debería tener todo comunicador social: la disposición y el servicio a la sociedad. De esta manera se brinda atención a las nuevas y diferentes necesidades de expresión que posee cada grupo.

Los medios de comunicación tradicionales, entiéndase prensa, radio, cine y televisión, están en manos de empresarios (muchos de los cuales no son periodistas) que influyen en la editorial del medio. Esos intereses afectan a las comunidades ya que no pueden expresar sus críticas o comentarios de forma directa. “Al actuar en una sola dirección, los medios de comunicación social consiguen a veces transmitir los valores y las normas de un grupo dominante a un público que no suele encontrar en ellos el reflejo de sus preocupaciones y de sus aspiraciones esenciales” (MacBride, 1980, p. 42).

Es cierto que muchos medios dedican espacio para transmitir los problemas o actividades culturales y deportivas de las comunidades. No obstante, por razones de prioridad (primicias, interés, actualidad) o conveniencia, la jerarquización relega algunas informaciones.

Por lo tanto, el teatro surge como un medio alternativo, gratuito y sumamente útil para transmitir mensajes por y para la comunidad, cargado de belleza estética e impacto social. Eso sin mencionar que, de los medios anteriormente señalados, es el único que mantiene una relación con la sociedad (escuchando sus opiniones y críticas), a la hora de reflejar sus problemas al resto del mundo.

1.3 Objetivos

General:

Analizar al teatro como un vehículo de comunicación alternativo capaz de exteriorizar, por medio de un texto teatral, las vivencias de los internos del Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”.

Específicos:

- Definir conceptos y características de la comunicación alternativa.
- Estudiar la relación existente entre la comunicación alternativa y los elementos comunicacionales presentes en el teatro.
- Recopilar información de las experiencias vividas por los internos del Núcleo Endógeno Simón Bolívar.
- Crear un texto teatral a partir de la creación colectiva donde se manifieste la información recolectada de los internos del Núcleo Endógeno.

1.4 Limitaciones

El trabajo social es una actividad que amerita mucha dedicación y compenetración grupal. Sin embargo, trabajar con personas en proceso de rehabilitación de drogas y de re-inclusión laboral, puede resultar dificultoso por las conductas de cada individuo durante las reuniones de creación. Así mismo, la

mayoría de los individuos del Núcleo Endógeno no poseen los niveles académicos y los conocimientos exhaustivos referentes a los temas relacionados con la creación teatral y la concreción de un texto dramático.

Igualmente, se considera un factor limitante las continuas ausencias de los integrantes del grupo debido a su participación en otras actividades o terapias dictadas en el Núcleo.

El tiempo de ejecución de este proyecto también representa una gran limitante, ya que los procesos de creación colectiva requieren de una extensión temporal de mediano a largo plazo (un año). En este caso, se cuenta aproximadamente con 4 meses para el estudio y la creación de un texto teatral.

Otra de las limitantes que se producen en la investigación, son causadas por la escases de materiales referenciales que sustenten la relación directa entre la creación teatral y los medio alternativos.

1.5 Alcances

Este trabajo de investigación pretende salir de la frontera universitaria para trabajar por el desarrollo comunicacional y artístico del Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”. Así mismo, busca aportar contenidos relevantes que contribuyan a la utilización generalizada de esta metodología por los comunicadores sociales del país.

A través del estudio del teatro como vehículo de comunicación alternativo, se busca aportar material bibliográfico que reúna contenidos relevantes en esta área comunicacional.

Además, con este proyecto se busca demostrar que la función de los comunicadores sociales no depende de un medio específico, sino de la voluntad y profesionalidad con que se ejecute. Aunado al ingenio que se use para buscar medios que estén al alcance de todos los ciudadanos y no de unos pocos; medios alternativos y no sólo tradicionales.

Es así como se pretende demostrar en la práctica, que la diferencia entre los profesionales de esta carrera y cualquier aficionado que use los medios de comunicación, es que los primeros son capaces de aportar al público informaciones aplicadas a los criterios éticos del periodismo, de forma clara y sencilla; donde, además, se motiva la creación de mensajes sociales a través de un medio artístico y penetrante como el teatro.

CAPÍTULO II- MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes Bibliográficos

Se cuenta con una serie de documentos bibliográficos producto de trabajos de investigación para optar al título de licenciados en comunicación social de la UCV. Las siguientes tesis pueden servir como referencia directa para la consecución de los objetivos de esta investigación:

- Salazar, Perla. (1983). El teatro popular como vehículo de comunicación alternativa. Tesis de grado. Universidad Central de Venezuela. Caracas-Venezuela.

La estructura actual de los medios de comunicación impide que se desarrolle un normal proceso de comunicación. Un selecto grupo de personas, anunciantes, gobernantes y propietarios, han tomado el control de los medios y son los que tienen el poder de decisión de los mensajes y contenidos que se difunden, logrando dejar a la ciudadanía como receptores pasivos.

Ante esa situación ha surgido el interés de crear medios “alternativos” que permitan al pueblo emitir sus verdaderas necesidades e historias de vida. El teatro pasa a jugar un papel de suma importancia para cumplir con esa misión. Las clases populares han desarrollado su labor teatral como un grupo consolidado en miras de develar sus problemáticas principales.

Este trabajo de grado pretende demostrar que “es posible lograr que el teatro popular llegue a ser un verdadero medio de comunicación alternativo en Venezuela”. Consta de cinco secciones: la primera define la comunicación y la información, así como la comunicación alternativa, el teatro y el teatro popular. La segunda habla del teatro popular como vehículo de comunicación alternativa a través de teorías y prácticas. En la tercera sección se relata la historia del teatro popular en América Latina. En la cuarta parte se realiza una investigación de los mensajes que emiten algunos grupos de teatro popular de Caracas. Finalmente, el capítulo cinco explica las “posibilidades de desarrollo y proyección social del teatro popular en Venezuela”.

- Stea, Silvana. (1994). Creación colectiva del drama para títeres y teatro: posible alternativa comunicacional infantil. Tesis de grado. Universidad Central de Venezuela Caracas-Venezuela.

Este trabajo de grado asegura que el problema de la vialidad de la alternativa comunicacional está internalizada en los propios individuos con su caracterizada incomunicación, sus propias barreras. Cada individuo vive resignado a su rol de

receptor pasivo y no cree tener la necesidad de tomar el papel del emisor activo, es de esa manera que ha perdido su potencial capacidad comunicativa.

La autora plantea que los comunicadores sociales pretenden romper ese círculo y activar a las personas en su rol participativo. Su trabajo va dirigido a todos aquellos maestros y lectores ávidos de conocer los procesos comunicacionales, el teatro y el trabajo colectivo con los niños. El proyecto consta de tres partes: la primera muestra la relación entre los medios de difusión masivos-individuo receptor, que lleva a entender por qué la necesidad de una alternativa comunicacional. La segunda, busca explicar por qué el teatro puede ser una solución comunicacional para los “desposeídos de medios”. Y la tercera, presenta las experiencias de creación colectiva del drama con dos grupos de niños de diferentes estratos sociales.

- Yaguare, Diego. (1998). *El teatro y la participación en las actividades comunitarias*. Trabajo de grado. Universidad Central de Venezuela. Caracas-Venezuela.

Este trabajo tiene por finalidad “el estudio del teatro como instrumento motivador y generador de actitudes en el proceso de integración y desarrollo de las comunidades”. Se trata de demostrar que el teatro cumple una labor social y que servirá de vehículo para promover cambios en cada sector social a través de la cooperación individual de la resolución de problemas locales. Se pretende demostrar –y se logra- que el teatro permite la participación social y es capaz de integrar y desarrollar lazos armoniosos en las comunidades.

2.2 Marco referencial

2.2.1 *Comunicación y medios*

Los seres humanos siempre han buscado la forma de emitir contenidos semánticos con el fin de crear relaciones directas con otros individuos. Esos intercambios de mensajes son los que han permitido que la sociedad pueda llegar a consensos capaces de marcar diferencias entre un clima de paz o de guerra. “La comunicación ha pasado a ser una necesidad vital para los organismos colectivos y para las comunidades” (MacBride, 1980, p. 38).

Yolanda Pastor (2006), comparte la misma idea cuando asegura que, desde la niñez, es necesario intercambiar signos comunicativos con nuestro entorno para modificar o reconstruir la percepción del mundo.

El proceso comunicativo está presente en todas las relaciones sociales; desde un simple diálogo interpersonal, hasta un encuentro político internacional. Por esa razón, la comunicación ha sido objeto de estudio pormenorizado desde principios del siglo XX.

Inicialmente, se explicaba el acto comunicativo como un proceso de transmisión, en el que un emisor poseía un contenido que era recibido por un receptor. Sin embargo, apoyado en la idea de Luhmann (1998), esa metáfora es inservible para explicar “la comunicación”. Los estudios han revelado que la comunicación es un proceso complejo que incluye más elementos y relaciones que

una simple transmisión, donde el lenguaje funge como elemento indispensable para la interpretación de la acción comunicativa.

Se entenderá como lenguaje al medio que permite el entendimiento entre individuos durante una interacción que podrá ser comprendida o no por los implicados (Habermas, 1987). Tomando en cuenta al lenguaje como elemento indispensable para el entendimiento entre hablantes y oyentes, se mencionarán brevemente alguna de las teorías que abordaron el estudio del proceso comunicativo con el fin de darle un concepto.

Pastor (2006) comenta que la comunicación es una empresa lingüística tridimensional llena de sonidos articulados (fonética), instrumentos ideológicos (semántica) y hechos sociales (medios de comunicación). Motivado a esa multidisciplinariedad de la comunicación, se han desarrollado diversos modelos teóricos que pretenden explicarla.

Uno de los primeros modelos dedicados a la explicación comunicacional es el “matemático”, de Shannon y Weaver. Dicha teoría pretende asemejar la comunicación a la transmisión de información entre máquinas (cibernética). Muy pronto este modelo se considera limitativo para explicar el complejo proceso comunicativo y de relaciones humanas.

Con los estudios de semiología o semiótica, auspiciados por Ferdinand Saussure en 1916, se inicia el estudio de los signos y la relación entre el signo (significante) y lo que significa (significado). Con el paso del tiempo se dio mayor

importancia a lo social dentro del estudio de los signos y aparece el término “socio-semiótica”.

Como aporte relevante al estudio de la comunicación, la Escuela de Palo Alto, con autores como Batenson, Ruesch, Watzlawick, entre otros, aplicó la Teoría General de Sistemas para analizar la comunicación humana como un “feedback” o proceso circular que rompe la esquematización lineal del modelo matemático inicial (Pastor, 2006).

Sin embargo, a pesar de ser cibernético, el modelo de Harold D. Lasswel fue y sigue siendo referencia mundial para diferenciar los cinco elementos principales del estudio de la comunicación:

¿Quién? Se refiere al emisor o fuente del mensaje enviado. ¿Dice qué? Apela al contenido o al propio mensaje que se transmite durante el acto comunicativo. ¿En qué canal? Es el medio, soporte o contexto en el que se produce el acto. ¿A quién? Remite a la persona que recibe, escucha o percibe los contenidos, es decir, el receptor como individuo o grupo. ¿Con qué efecto? Son los efectos y consecuencias que dicha comunicación provoca.

Con el transcurrir de los años, este esquema tuvo considerables modificaciones ya que se fueron incorporando nuevos elementos esenciales para explicar el dinamismo del proceso, entre ellos: “código”, el cual se refiere al sistema de signos, “sobrecarga del canal”, “ruido”, “redundancia”, “contexto”, “orquestas”, “feedback”.

En 1954 Schramm consideró que el proceso comunicativo era lineal, sino circular. Ese giro conceptual fue necesario para concebir la comunicación como un sistema de canales múltiples donde los actores se expresan en todo momento gracias a su mirada, silencios, gestos o ausencia (Pastor, 2006).

Después de estructurar el proceso comunicativo y de conocer los elementos que integran dicho acto, se infiere que la acción comunicativa involucra, por lo menos, dos sujetos que comparten una misma acción y un lenguaje verbal o extraverbal común (Habermas, 1987). Esa interacción permite entablar una relación interpersonal en la cual los actores buscan entender sus situaciones para coordinar planes de desarrollo.

No obstante, Luhmann (1998), asegura que la acción comunicativa implica un trabajo de selección de los datos que permite la comprensión de los interlocutores. “El acto de comunicar, sin embargo, no es más que una propuesta de selección, una sugerencia. Sólo cuando se retoma esta sugerencia, cuando se procesa el estímulo, se genera la comunicación” (p. 142). En efecto, ante el amplio horizonte referencial, los individuos deben rechazar contenidos, para luego seleccionar, ordenar y expresar las ideas que considere más relevantes; de otra manera, habría una sobrecarga en el mensaje que dificultaría el proceso comunicativo.

La comunicación es sumamente dinámica, moldeable, continua y provocadora de transformación social, gracias a su contenido simbólico que está cargado de mensajes capaces de producir efectos de auto-comprensión en los individuos (Labarriére et al., 1994).

2.2.1.1 Función de proceso comunicativo

La acción comunicativa reúne un conjunto de funciones básicas propias: informar, socializar, motivar, generar debates y diálogos, educar, promover la cultura, entretener e integrar. Todas las funciones de la comunicación están netamente ligadas a las necesidades primarias (sentimentales y fisiológicas) y artificiales (bienes y servicios) de los seres humanos (MacBride, 1980, p. 39).

A partir de dicha afirmación, es posible entender por qué cada país, comunidad o individuo utiliza la comunicación guiado por sus intereses particulares o colectivos. No obstante, se puede considerar como su función principal la “socialización”. Es a partir de esa comunión y acercamiento interpersonal que se hace posible consumir el resto de las funciones comunicativas. Sin la conexión social entre individuos, no es posible la comunicación.

Por su parte, para Labarriére et al. (1994) la finalidad de la comunicación es “modificar las reacciones, las expectativas o las actitudes del público, es decir, de los posibles receptores” (p. 267). Sin embargo, está claro que la comunicación puede fracasar si la relación entre partes no llega a consensos. Motivado a la diversidad de necesidades presentes en cada sujeto, la heterogeneidad de los intereses y las preferencias, la comunicación puede verse más o menos afectada. La eficacia del proceso comunicativo dependerá, entonces, de la congruencia entre el mensaje, el código y el contexto.

Así mismo, el medio por el cual se transmitan los contenidos es de suma importancia para la correcta decodificación por parte del oyente. La falla de un medio debido a “ruidos” o fugacidad puede acarrear problemas de índole mayor.

Existen diversos medios o canales de comunicación que se han convertido en piezas invaluable de transmisión y encuentro social. Su desarrollo y diversificación a lo largo de los años ha causado el asombro de toda la humanidad al acortar distancias entre los individuos.

2.2.1.2 Medios masivos de comunicación

La forma de comunicarnos se ha ido transformando con el pasar de los siglos, hasta constituirse un conjunto de instituciones encargadas en la producción, almacenamiento y circulación de material simbólico que es recibido por un público, que vive dentro de un contexto económico, político, social y cultural determinado.

Thompson (1998) expresa que la comunicación es a una especie de acción influyente que se utiliza diariamente con propósitos establecidos dentro de unos campos de interacción enmarcados por el conjunto de reglas, recursos y relaciones.

Dentro de estos campos de interacción se necesita una capacidad de actuar que Thompson llama “poder”. Con éste se pretende afectar a los demás de mil formas concretas. El autor asegura que existen cuatro formas de poder:

- 1) El poder económico está relacionado a la actividad productiva y el abastecimiento de los medios de subsistencia. Estas pueden ser las empresas comerciales.
- 2) El poder político, encargado de coordinar y regular los patrones sociales, así como de crear leyes y buscar el desarrollo armónico y planificado.
- 3) El poder coercitivo, que se refiere a la fuerza física o armada relacionada a tácticas y entrenamientos. El principal representante es la fuerza armada, policial e instituciones penitenciarias.
- 4) El poder simbólico puede considerarse como significativo e importante, ya que se refiere a la actividad de producción, transmisión y recepción de formas simbólicas, ideas, pensamientos y que desencadenan consecuencias. Los medios de comunicación e información en conjunción con las escuelas e iglesias son los principales representantes de este poder.

La comunicación se sostiene de medios técnicos que permiten la fijación, es decir, ayudan a preservar en el tiempo los contenidos simbólicos con el fin de utilizarlos posteriormente. Materiales como la piedra, la madera, el plástico y el papel, han sido los medios más importantes de fijación simbólica. Igualmente, los medios técnicos permiten la reproducción de la simbología, es decir, reproducir copias múltiples a partir de una original.

Motivado a la fijación en el tiempo y a la multiplicación simbólica, se puede asegurar que los medios técnicos causan una separación espacio-temporal, ya que el momento y el lugar de la reproducción, y el tiempo de transmisión y recibo, son disimiles. La comunicación de masas posee ciertas características puntuales:

- 1) Implica ciertos medios de producción y difusión técnicas e institucionales. Ese es el punto de partida de la simbología.
- 2) Hay producción de formas simbólicas de consumo. Se enfatiza la valoración simbólica que tiene el mensaje.
- 3) Ruptura estructurada entre producción y recepción. Son indeterminados y se pueden producir fallas de comunicación.
- 4) Igualmente, las formas simbólicas tienen disponibilidad en el espacio y el tiempo.
- 5) Hay circulación pública de las formas simbólicas, todos pueden adquirirlo.

Los medios de comunicación en la sociedad han aportado un desarrollo abismal. Sin ellos no se tendrían registro de épocas anteriores y, por lo tanto, el desarrollo de la civilización sería precario. Las corrientes artísticas y literarias no habrían encontrado desarrollo y el mundo en general se mantendría aislado y sin conocimiento alguno de los sucesos que ocurren a menos de diez kilómetros. El nivel cultural fuera muy bajo y el término de “libertad de expresión” fuera otro.

Después de establecer las características y principales funciones de los medios de comunicación social (MCS), es posible establecer el siguiente concepto para explicarlos: son todos aquellos soportes impresos y audiovisuales de gran alcance que pueden emitir o difundir informaciones y contenidos a gran parte de una nación o naciones con el fin de influir, entretener o informar. Sus barreras espacio-temporales son quebrantadas ya que tienen un poder casi omnipresente, logrando una gran influencia social debido al constante flujo de contenidos.

Los MCS no solamente han permitido el registro de los acontecimientos temporales y el desarrollo cultural. “Ciertos teóricos afirman que los medios de comunicación, y en particular los de masas, ejercen más influencia que su contenido y que, de hecho, el medio de comunicación es el mismo mensaje” (MacBride, 1980, p. 40).

Ciertamente, los medios de comunicación social se han convertido en personas jurídicas con características, editoriales e ideologías capaces de influenciar conductas. Sin embargo, al hablar de MCS se pone en tela de juicio el término “comunicación”, ya que no hay interrelación directa entre el emisor y el receptor tal como se explicó en las teorías comunicativas. Por este motivo, Thompson (1998) asegura que es mejor llamarlos medios de difusión o transmisión.

Hoy en día toda la sociedad cuenta con una serie de MCS que desde principios del siglo XX han evolucionado las comunicaciones. En orden cronológico de invención el periódico es el medio de difusión más antiguo, su data se remonta a los años 1600. Seguidamente, en 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière inician los experimentos que darán origen al cine. Para luego recibir a la radio, la televisión y, por último, al internet, que revoluciona las comunicaciones modernas.

2.2.1.3 La comunicación durante el tiempo

A medida que pasan los años, el ser humano ha encontrado nuevas formas de comunicar o transmitir sus pensamientos, conocimientos o sentimientos. De hecho, mucho antes de que existiera la imprenta, los manuscritos o el papel, los seres

humanos se las ingeniaron para que su cultura perdurara en el tiempo, en el intento de relatar sus historias a los descendientes.

Según Jiménez et al. (1991) existieron cuatro grandes etapas de codificación y signos de fonemas, antes de que se inventaran los soportes de escritura. Estas etapas son:

1. Nemónica: la única fuente de conservación de información era la memoria. Quienes transmitían la información y usaban el proceso comunicativo (a través de señales o ruidos), eran los más sabios.
2. Pictográfica: se desarrolla la pintura rupestre como método de expresión de ideas, pensamientos y la invención de historias. Su finalidad única era la comunicación interna de cada aldea ya que no se pretendía la transición cultural.
3. Ideológica/Simbólica: aquella en donde se le atribuye un símbolo o signo a una idea o pensamiento, es decir, son los primeros intentos de la escritura.
4. Fonética: se relaciona un sonido con una letra, símbolo o signo determinado para tener un orden en la escritura y en la lectura. Primeros indicios de una creación alfabética.

Los soportes de la escritura, que lograron la transformación de la comunicación oral y la física, fueron de gran apoyo para la transmisión de informaciones y comentarios entre ciudades.

Desde el papiro hasta el papel, todos los avances tecnológicos en el tema de la escritura pasaron a ser soportes invaluables de la comunicación en la actualidad.

El papiro, desarrollado por los egipcios, fue uno de los primeros elementos de la escritura apoyado en la tinta (vegetal) y en la pluma (hecha de metales o plumas de aves). Sin embargo, debido a la fragilidad del material se fueron creando técnicas de conversión para darles un uso más óptimo (Jiménez et al., 1991).

Posteriormente, en Mesopotamia, Grecia, Roma, China, entre otros países, se crearon elementos más perdurables como el pergamino (cuero de animal), arcilla, seda y el papel.

Antes de la invención de la imprenta en China, los europeos usaban la escritura manuscrita para publicar libros. Sin embargo, era muy costoso e inestable debido al tiempo de duración para publicar los contenidos. La imprenta logró, además de ahorrar tiempo a los escribas gracias a la escritura mecánica, reproducir libros masivamente y tener mayor movilización de contenidos. De esa manera, la población en general (no sólo la burguesía) tuvo mayor acceso simbólico (Álvarez et al., 2006).

Al principio, la imprenta tuvo un fin más literario que comunicativo; sin embargo, su alianza con Martín Lutero y la Reforma Protestante, benefició a la comunicación gracias a la emisión de panfletos (especies de comunicados enfocados en manifestaciones populares), que tenían ilustraciones o caricaturas. Estas imágenes eran muy útiles debido a que gran parte de la población era analfabeta (Rodríguez et al., 2006).

Por otra parte, la imprenta se transformó en símbolo de insurrección, ya que era usada por intelectuales antimonárquicos y protestantes. Así mismo, los primeros

intentos de “periódicos” surgieron como resistencia ante el poder del Clero y del Monarca.

Se puede decir entonces, que Gutenberg en 1453 inició, proponiéndoselo o no, una nueva revolución en la comunicación, hasta ese momento centrada en los templos, los conventos y algunos círculos reducidos de intelectuales.

Cabe destacar que no sólo la imprenta logró un impacto determinante en la comunicación. Dos grandes revoluciones lograron cambiar el mundo de las comunicaciones: la primera fue la Revolución Religiosa (mediados del siglo XVI), que consiguió que las personas tuvieran acceso directo a la biblia (la lectura directa de un libro extenso que no estuviera escrito en latín) descartando, de ese modo, la idea sostenida de creer en la Iglesia como única intermediaria entre la tierra y Dios (Gimeno et al., 1991).

El hecho de que este movimiento se aliara con la invención de la imprenta, hizo posible la evolución de la comunicación entre personas que compartían los mismos ideales y, a pesar de que estaban separados por largas distancias, fue sencilla su comunicación debido a la movilidad de la imprenta. A través de la impresión de panfletos y la lectura por parte de la clase media, campesina y obrera, se logró la participación del pueblo y la libertad de pensamiento.

El otro evento revolucionario vital para la comunicación, fue la Revolución Filosófica (mediados del siglo XVI- principios del siglo VXII), donde se evidencia un cambio de ideología individual. La razón toma fuerza como modo de percibir la realidad (Hobsbawm, 1978).

La revolución filosófica incentivó la idea de crear periódicos donde se plasmaran los nuevos pensamientos del hombre como centro del mundo. A partir de esta iniciativa, la prensa desecha la hegemonía política y otorga valor a los sucesos comunes de la sociedad (asesinatos, robos, hurtos, eventos sociales, etc.). Se puede afirmar que sin la Revolución Filosófica la comunicación no sería lo que es hoy en día (Rodríguez et al., 2006).

El primer gran medio de comunicación de masas surgió a través de folletines regulares que recibieron el nombre de periódicos o diarios. Al principio fueron de una sola cuartilla, empleada regularmente por fuerzas opuestas a los gobernantes; pero también sirvieron para publicar los descubrimientos científicos y principales sucesos (Aróstegui et al., 1998).

Los contenidos liberadores y revolucionarios plasmados en la prensa escrita contribuyeron a impulsar las dos grandes revoluciones, la Revolución Industrial Inglesa (últimas décadas del siglo XVIII) y la Revolución Política Francesa (1789-1799).

El cambio político independentista en todos los estados europeos y americanos, fue acompañado del avance de las ciencias en el siglo XIX, entre ellas la sociología, la psicología, la lingüística, la química y la antropología (Molina et al., 1978.).

A finales del siglo XIX, el proceso de exploración e invención de artefactos que permitieran el intercambio de señales entre continentes se hizo presente, dando como resultado los medios de comunicación que se conocen actualmente. Todos los

medios de comunicación social tienen características semejantes más allá de la época en que surgieron o la diversidad cultural de dichas épocas. Se puede decir que los medios de comunicación constituyen un fenómeno global que, más allá de algunas diferencias naturales, trasciende las diferencias particulares de las distintas sociedades.

2.2.1.4 Diversidad de medios masivos

Hoy en día, los periódicos o la prensa escrita, representan uno de los medios de comunicación con más penetración a nivel mundial. Ya sea por su soporte físico y portable, o por la profundidad investigativa, los periódicos continúan siendo un medio eficaz de información a pesar de que, en algún momento, se pensó en su expiración debido al auge de la radio y la televisión.

Su contenido es variado y está organizado según atributos y valores noticiosos dependientes de la línea editorial. No obstante, por regla general, el periódico debe ser libre y de potencial oposición a la autoridad, al margen de cuál sea la realidad cotidiana. Su contenido se centra en los sucesos reales que afectan a la sociedad y su prioridad no es entretener, sino informar (Aróstegui et al., 1998).

Los primeros periódicos tenían en común las siguientes características: frecuencia regular de publicación; objetivos comerciales, es decir, se sostenían a través de la venta; la finalidad del contenido era informar, documentar, publicitar y entretener (Aróstegui et al., 1998).

Al realizar una comparación entre el periódico y el libro impreso, se puede discernir que, el primero, modificó la forma literaria, social y cultural de presentar contenidos al público, es decir, creó el discurso periodístico conocido actualmente. La mayoría de los periódicos están cargados de un conjunto de elementos básicos para transmitir noticias y eventualidades. Alguno de esos elementos son: qué ocurrió, cómo, cuándo, dónde, qué individuos estuvieron implicados, por qué ocurrió, así como las causas, las consecuencias, entre otros.

El status profesional del periodista es incierto, pero tiende a centrarse en la idea del reportero en busca de noticias. Lo borroso de la definición profesional tiene cierto fundamento en la realidad y también en la complejidad del mundo de la prensa. Dicha complejidad se asienta bajo la teoría de hegemonía de medios que se analizará más adelante.

Cronológicamente, después de la prensa surge el cine como un medio de comunicación de masas. El cine nació en 1895 gracias a las investigaciones de los hermanos Louis y Auguste Lumière. Sin embargo, su objetivo principal no buscaba emitir mensaje noticioso sino exhibir la nueva tecnología.

Con el paso de los años y el surgimiento de grandes figuras del cine, se utilizan nuevos recursos para crear historias dramatizadas, presentaciones musicales, humor y diversos trucos técnicos orientados al consumo popular. De esta manera, el cine se convirtió en una herramienta ideal para el esparcimiento de las personas, además de ser accesible económicamente.

Para McQUAIL (1983), el cine comercial no es una amenaza política para la sociedad. A pesar de su influencia en las masas, el cine no se considera próximo a los centros del poder político, sino que pertenece a la esfera de la fantasía y de lo "divertido".

Su característica comunicacional va enfocada a la presentación de materiales documentales (periodísticos) o ficcionados, ambos cargados de rasgos artísticos y de entretenimiento. A pesar de eso, la gran característica del cine radica en la atracción y persuasión que ejerce sobre las masas.

El tradicional mundo del espectáculo se adecua a este medio que satisface las necesidades de un mercado en expansión y que será utilizado como recurso propagandístico. Esto surge como una consecuencia directa del discurso cinematográfico caracterizado por imágenes realistas (que se suponen reales aunque sean ficción), gran impacto emocional y alta popularidad.

Esas características hacen posible la combinación de un mensaje didáctico con el entretenimiento, es decir, la intencionalidad manipuladora se disfraza detrás del "show". Pero el público a lo largo de los años ha demostrado, con su presencia en las salas de cine, que lo ignora o que no le interesa (McQUAIL, 1983).

Consecutivamente, después de varios estudios de las ondas electromagnéticas, Guglielmo Marconi en 1896 obtuvo la primera patente mundial de la radio como medio de difusión. Aunque en un principio carecía de contenido, ha obtenido más de una definición a lo largo de su existencia como medio de comunicación de masas, sobre todo a causa de su competencia con la televisión.

“Ha pasado de ser una forma de entretenimiento individual a serlo familiar, para volver a ser un instrumento individual adaptado a determinadas funciones, especialmente entre los jóvenes” (McQUAIL, 1983, p. 47-49).

Sus principales características comunicativas son el uso independiente del lugar y del momento, aunque el contenido esté organizado por una pirámide noticiosa estructurada por la línea editorial. Para McQUAIL, una de sus ventajas radiofónicas es que atraviesa las fronteras territoriales con mayor facilidad que otros medios de comunicación debido al uso ondas.

El contenido radial está basado, principalmente, en noticias y temas musicales. Se puede decir que la radio es un híbrido, pues con los valores culturales y morales, ocupa un lugar intermedio entre la "realidad" y lo "serio", lo que refleja un equilibrio más o menos equitativo entre información y entretenimiento. No obstante, con respecto a las relaciones sociales, su definición ha cambiado a lo largo del tiempo conforme a que se ha dedicado, cada vez más, a la interacción con el público a través de múltiples canales.

Hacia finales de la década de los cuarenta, nació un medio de transmisión que rompió con los esquemas comunicacionales e introdujo imágenes móviles al contenido oral que se transmitía por radio. La televisión surgió como una herramienta tecnológica de entretenimiento, igual que el cine, pero después se le daría un fin masivo.

En cuanto al uso, la televisión es un aparato que desecha lo individual y se acerca a lo familiar. Es decir, es un medio que busca la transmisión de contenidos de forma grupal a los integrantes de un hogar.

Al igual que la radio, la televisión ocupa una posición intermedia atraída en dos direcciones: hacia lo real y lo serio, cargada de contenidos noticiosos e informativos; así con también hacia lo artístico y el entretenimiento motivado a las distintas demandas del público (McQUAIL, 1983).

La televisión tiene la ventaja de poder dar imagen y sonido a las noticias, así como inmediatez, color, repetición, ficción, realismo, etc. Por ello, es considerado el medio de comunicación masivo por excelencia que, al igual que los demás medios, depende del aporte económico de los anunciantes.

No obstante, al final del siglo XX toma fuerza una revolucionaria herramienta de comunicaciones que se encontraba en estudio desde los años sesenta: el internet. Dicha herramienta modificó el concepto de inmediatez que poseía la televisión ya que pasó a ser un medio de interacción más directa y momentánea con el soporte de las computadoras.

La computadora surgió en la Segunda Guerra Mundial como una maquinaria de guerra usada para controlar los artefactos bélicos que daban ventaja en el campo de batalla (McQUAIL, 1983).

Con el paso de los años la computadora, a diferencia del cine o la televisión, se convirtió en un artefacto individual y, con la llegada del internet, se producen cambios radicales en el mundo comunicacional.

En primer lugar, las redes disminuyen las distancias entre continentes gracias a los correos electrónicos (Hotmail, Yahoo, Gmail, etc.) y los buscadores (Yahoo, Google, etc.). Los individuos se pueden comunicar con personas que están en cualquier lugar del mundo o acceder a información que no está disponible en bibliotecas locales. Por otro lado, debido a la rapidez de conexión del internet, los periodistas pueden publicar noticias de forma más inmediata que la televisión, a través de las páginas web oficiales o de blog propios (McQUAIL, 1983).

Desde luego, los comunicadores sociales se han enfrentado a la problemática de que, a través del internet, se permite la publicación de cualquier contenido por parte de la sociedad. Esa situación ha dado pie a muchos debates sobre la importancia de los periodistas en su labor comunicativa.

A pesar de eso, los periodistas no han relegado el uso del internet para publicar noticias en páginas oficiales o en redes sociales como “Twitter”, actualmente, considerada una herramienta útil de información debido a la inmediatez del mensaje que es transmitido por el usuario (a).

En conclusión antes de la aparición de la escritura, los humanos encontraron varias formas de conservar su cultura. Una vez utilizada la escritura como soporte de sus conocimientos, se creó el material más idóneo para sus escritos. Desde el papiro

hasta el papel, varias civilizaciones utilizaron estos materiales acorde a su conveniencia.

Sin embargo, fue la imprenta la que permitió la reimpresión de escritos de forma rápida y sencilla. También favoreció al origen de los panfletos en el idioma local para el fácil entendimiento de la población.

Las Revoluciones Religiosas y Filosóficas auspiciaron el surgimiento del periódico, un medio de comunicación que ayudaría en la lucha del hombre contra la hegemonía del poder comunicacional de la Iglesia. Pero a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se desarrolló el telégrafo sin hilos, el cine y la radio, reconfigurando el proceso comunicativo en todo el mundo.

El cine tuvo un fin netamente de esparcimiento, aunque luego ganó valor simbólico. La radio fue un medio de comunicación representativo, caracterizado por la seriedad y el entretenimiento. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX, la televisión dominó la transmisión en los hogares debido a sus características previamente expuestas.

No obstante, a partir de los años sesenta, el internet revolucionó el mundo de las comunicaciones con ayuda de los celulares y las redes sociales. Este medio comunicacional ha permitido la participación activa de la sociedad y ha generado amenazas a la credibilidad de los periodistas y de los medios masivos que dominan las informaciones.

Por esa razón, los MCS han desarrollado estrategias de comunicación basados en la inmediatez y el uso de las redes sociales y del internet. Los dueños de

medios masivos intentarán mantener el control del flujo informativo valiéndose de las nuevas tecnologías (Bisbal, 2009).

2.2.1.5 Los medios de comunicación social en Venezuela

El 24 de octubre de 1808, el régimen español autorizó la impresión de “La Gaceta de Caracas”, que puede ser considerado el primer periódico venezolano. No obstante, el “Correo del Orinoco”, fundado el 27 de junio de 1818 tuvo mayor significación local (Pellegrino et. al., 1999).

Durante todo el siglo XIX, la prensa venezolana fue el único medio de comunicación masivo para expresar las ideas políticas emergentes (liberales o conservadoras). Es importante resaltar que para mediados de ese siglo, sólo el 10% de la población nacional recibía educación formal, por lo tanto eran muy pocos los lectores.

En 1897 Manuel Trujillo Durán, dio inicio al proceso de creación cinematográfica en Venezuela. No obstante, fue en 1938 cuando se incorporó el sonido al cine venezolano con el cortometraje “Taboga”. Pasaría muchísimo tiempo antes de que el cine en Venezuela se transformara en un medio de entretenimiento. Hasta muy avanzado el siglo XX, sólo se usaba para producir encargos institucionales, noticieros y publicidad.

La radio, por su parte, surge en plena dictadura del General Juan Vicente Gómez (1908-1935); la primera emisora en salir al aire fue A.Y.R.E. en 1926. Más

tarde, el 22 de noviembre de 1952, Marcos Pérez Jiménez (1948-1958) implantó la primera Televisora del país, TVN 5 (Pellegrino et. al., 1999).

En Venezuela los principales medios privados ya eran estables en 1960. Como se mencionó antes, la radio surgiría en plena dictadura de Gómez y para la década de los años treinta comenzaría a desarrollarse la radiofonía comercial con la instalación de la emisora Broadcasting Caracas (hoy Radio Caracas Radio). En cuanto a la prensa, El Universal surgió en 1909, para sufrir una reestructuración en 1931. A su vez, El Nacional se fundó en 1943 y los grupos editoriales De Armas y Capriles en 1947 y 1950, respectivamente.

Durante los últimos cincuenta años, los medios de comunicación masivos en Venezuela progresaron de manera acelerada. La televisión, en particular, evolucionó acorde al incremento a las necesidades comunicacionales del público. En 1953 se fundó Radio Caracas Televisión (RCT) y Televisa (actualmente Venevisión). En 1962 nació la planta Televisora Nacional (canal 5) y en 1964 la Corporación Venezolana de Televisión, hoy Venezolana de Televisión (Pellegrino et al., 1999).

Los medios de comunicación reflejan una visión urbana de la nación, aunque una parte de la población continua viviendo bajo condiciones rurales. Hasta los años noventa la mayor parte de los medios estaban en manos de empresas privadas y, el Estado, sólo se reservaba algunas señales de radio y televisión que pertenecían a la autoridad del gobierno de turno. (Pellegrino et al., 1999).

Desde el año 2007, el Estado venezolano, al mando del presidente Hugo Chávez Frías (1999- presente), ha instituido nuevos medios de comunicación que, a

juicio de los investigadores de este trabajo, deberían ser comunitarios y dedicados al pueblo. Sin embargo, esto sólo se plasma en el plano teórico porque, en la práctica, se demuestra que estos medios se transformaron en herramientas de propaganda.

En este mismo orden de ideas, los medios privados venezolanos imitan la política comunicacional del Gobierno, en cuanto a que atentan contra la comunicación libre en busca de satisfacer sus necesidades mercantilistas. Según Pellegrino et al. (1999) “el carácter privado de la propiedad de los medios, lo cual en una gran lógica es importante para garantizar las libertades necesarias de los intereses gubernamentales de turno, no facilita el desarrollo de una lógica del medio como servicio público” (p. 6).

En Venezuela existe, a nivel nacional, una serie de canales televisivos entre públicos y privados: VTV, TVES, VIVE TV, Meridiano TV, Venevisión, Globovisión, Televen, entre otros. Así mismo, hay más de 60 canales a nivel regional.

Por otra parte, existen más de 350 estaciones de radiodifusión en AM y FM, así como también más 230 estaciones de radios comunitarias que operan en frecuencia FM. En cuanto a la prensa escrita, existen más de 100 periódicos de circulación diaria, más de 10 semanarios regulares de circulación amplia y regular, sin excluir las revistas y medios impresos de circulación reducida (Bisbal, 2009).

Esos son alguno de los ejemplos de monopolización de la comunicación en Venezuela, sobre todo con “relaciones empresariales que poco beneficia a los usuarios y más bien atenta contra la libertad empresarial” (Pellegrino et al., 1999, p. 6).

2.2.1.6 Hegemonía Comunicacional

A pesar de los innumerables beneficios que han generado los medios de comunicación masivos en cuanto a informaciones mundiales, acercamiento espacio-temporal, entretenimiento, cohesión social, entre otros; muchos son los teóricos que revelan sus desventajas.

Iniciando por la discusión básica del término “medios de comunicación social”. Después de haber estudiado el concepto de comunicación, muchos teóricos se preguntan por qué se les llama medios de comunicación social si no respetan el proceso elemental del acto comunicativo. Según Thompson (1998), efectivamente, los medios de masas no logran interrelación directa entre el emisor y el receptor, por lo tanto el feedback inmediato no existe, rompiendo el proceso de comunicación. El autor puntualiza que no se deberían llamar “medios de comunicación”, sino medios de información, difusión o transmisión.

Según Horkheimer y Adorno, en Habermas (1987), los contenidos difundidos y controlados por los MCS no generan la estructura comunicativa que ocurría en el pasado gracias a la discusión pública y la puesta en común de los intereses ciudadanos.

La comunicación se caracteriza, principalmente, por el intercambio de símbolos y contenidos capaces de transformar las ideas, conceptos o comportamientos del interlocutor. Sin embargo, al actuar en una sola dirección, los MCS transmiten contenidos e ideologías de un grupo dominante a un público con necesidades y aspiraciones distintas. Dice MacBride (1980) que “en lugar de

fomentar una cultura basada en la pluralidad de opiniones y en una amplia difusión de los conocimientos, los MCS producen una visión mítica del mundo”, donde dominan las leyes del mercado (p. 41).

Los medios han acaparado los flujos informativos y marcan pauta de los contenidos que se difunden a la población, muchas veces sin importar su opinión. Se presentan como una ventana de la realidad pero, verdaderamente, se apropian del lenguaje y crean falsos estereotipos ideologizados con miras a reduplicar una cultura global de control social (Habermas, 1987).

Entonces, dónde queda la participación de la sociedad en los procesos comunicativos. Los individuos son vistos como receptores pasivos avasallados por el constante flujo mediático cargado de ideologías consumistas y contenidos superfluos con el solo fin de generar mayores ingresos financieros a las empresas de medios. Para Habermas (1987) los medios de comunicación social se amparan bajo fuerzas de control omnipresente de élites políticas o empresarias, y son ellos quienes dominan los flujos informativos que por ellos se emiten. “Al canalizar unilateralmente los flujos de comunicación en una red centralizada, del centro a la periferia y de arriba abajo, los medios de comunicación de masas pueden reforzar considerablemente la eficacia de los controles sociales” (p. 553).

2.2.1.7 Monopolio mediático

Como se ha explicado, la monopolización de los medios está presente en Venezuela. Por supuesto, esto afecta a la comunicación pública y provoca la

hegemonía comunicacional. Se podría decir que no hay ningún problema con que una familia o una empresa manejen uno o varios medios; después de todo, los espacios radioeléctricos son de la nación y la población tiene derecho a usarlos.

No obstante, ¿qué pasa cuando los dueños de los medios manipulan la información? Lo contraproducente del caso es la monopolización de la información, haciendo que los dueños de medios puedan influir en los contenidos que se van a grabar, lo que se va a redactar y lo que se va a publicar o transmitir según sus intereses, provocando la auto-censura.

Establézcase la situación hipotética de que todos los medios dependen de una sola fuente, es decir, un grupo de empresarios o del Gobierno Nacional. En el primer caso, los empresarios harían lo necesario para mantener o aumentar el auge de los anunciantes con el fin de obtener mayores ingresos. Ese objetivo podría ser logrado mediante programación burda e inculta, generalmente caracterizada por contenidos sexuales e insinuantes.

En el segundo caso, el Gobierno Nacional se aseguraría de que todos los medios a su disposición transmitieran propagandas y publicaran sólo aquellas noticias que le favorezcan, con el fin de acrecentar la popularidad y generar buena opinión en la ciudadanía.

En ambos casos, se puede apreciar cómo la decisión de los directores o dueños se implanta ante los trabajadores y ciudadanos. El predominio de las voces direccionales se posiciona en la pirámide comunicacional y es difícil que cedan su lugar.

La mezcla entre intereses ideológicos-políticos y la comunicación puede ser peligrosa ya que la información puede ser manipulada sin escrúpulos. Son los medios regionales y locales los más susceptibles a liderazgos de alcaldías, gobernaciones y empresarios (Bisbal, 2009).

Los medios de comunicación e información juegan un papel crucial para la opinión pública y el debate político, es por ello que se debe realizar un proceso crítico de búsqueda y recepción de contenidos. Sin embargo, la constante búsqueda de contrastes informativos, por parte de la ciudadanía, revela el alto nivel de desconfianza hacia los medios (Bisbal, 2009).

Cómo no aumentar la desconfianza cuando los medios que deberían estar dedicados a la comunidad, se transforman en instrumentos propagandísticos de un partido político, olvidando transmitir las realidades y problemáticas de las comunidades donde operan. Tanto los medios de comunicación tradicionales como los medios comunitarios, deben ofrecer un servicio público para y por la comunidad. No obstante, donde existe hegemonía comunicacional hay también autocensura o indiferencia a la hora de cubrir hechos locales.

Con los medios alternativos, la comunidad puede hallar otras maneras de comunicarse e informarse, sin recurrir a los servicios de medios tradicionales. La sociedad logrará disponer de medios a su entera disposición, que no respondan a intereses particulares ni ideologías secularizadas.

2.2.2 Comunicación alternativa

García y Hernández (2003), señalan que la comunicación alternativa surge como respuesta ante el cambio social que estaba deseando el pueblo, sin que este cambio sea autoritario o impuesto. Este tipo de comunicación permite que los actores sociales puedan expresar abiertamente lo que piensan y sienten.

La comunicación alternativa desafía los sistemas burgueses, esa es su naturaleza. Esta comunicación nace como desafío a la hegemonía comunicacional en manos de las clases dominantes. Es una conciencia crítica ante la estructura comunicacional implantada desde la década de los años setenta.

La comunicación ha sufrido modificaciones desde finales del siglo XX, debido a los cambios que se han producido en el orden económico, político, social y cultura. Por ello, el proceso comunicacional se ha transformado para satisfacer las relaciones sociales y las interacciones que se llevan a cabo con los usuarios.

Salazar (1983) asegura que, a partir de los años setenta, surge el término comunicación alternativa “como una forma de tomar conciencia y actuar críticamente frente al sistema comunicacional dominante que, en algunas ocasiones, dejaba sin voz ciertos sectores de la población” (p. 20). Desde entonces, la verticalidad que caracterizaba el proceso ya no era la única forma de proceder. Las características de la comunicación alternativa desafiaban a los antiguos paradigmas comunicacionales, donde el público era un receptor pasivo que recibía información lejana a su contexto.

Estas características aseguran que el receptor pasivo ya no sea excluido del proceso comunicacional, pues se busca la participación social activa; impulsar la

interrelación de las diversas manifestaciones culturales de grupos e individuos al interior de una sociedad y de estas con otras similares; promover y difundir autonomías culturales referentes a la esencia del ser dentro de una sociedad; demostrar que los sectores sociales, grupos o instituciones populares son una expresión distinta de aquellas que ha promovido el modelo capitalista (Aguirre y Bisbal, 1981).

Pero, ¿Qué diferencia una comunicación estándar de una alternativa? ¿Por qué el término de comunicación alternativa ha tomado tanta relevancia? La respuesta es la cercanía al público, algo que los medios tradicionales han olvidado. Para Rojas (2007), la comunicación popular o alternativa es un modelo antagónico al modelo de comunicación vigente y sólo trata de recuperar la cultura popular convirtiéndola en sujeto de información. Para ello, es importante devolverles el papel protagónico a las personas, buscando empatía, participación efectiva y emotiva con el fin de que una comunidad específica se identifique con los sujetos o protagonistas de las noticias.

Según Rojas, la comunicación alternativa se origina producto de la inquietud de algunos periodistas por llegar a su público con métodos “más adecuados”, necesarios para librarse de los marcos de la ideología dominante. Sin necesidad de recurrir a los grandes medios, sólo con los medios adecuados, se dará el uso correcto haciendo hincapié en el panorama local, satisfaciendo las necesidades comunicacionales de localidades pequeñas y no de las grandes ciudades.

Entre las características fundamentales de este tipo de comunicación se perfilan la creación de nexos, socialización, participación, concientización, educación,

elevación del nivel del lenguaje, recreación, pero sobre todo, rescate de la moral y los valores patrios.

Así mismo, el término “comunicación participativa”, es muy similar a concepto anterior, con la salvedad de que la población beneficiada es protagonista y no un simple receptor. De igual forma, se asemeja a la creación colectiva ya que se aplica un diagnóstico de investigación, planificación y evaluación participativa.

Si bien la creación colectiva amerita de un diagnóstico de las necesidades comunicacionales junto a otras herramientas metodológicas, la comunicación participativa también requiere de un estudio de la comunidad, es decir, del público al que se dirige la información y del grupo que hará la creación.

En ambas herramientas comunicacionales, el análisis situacional de la sociedad origina contenidos de relevancia sobre los que se indaga e investiga, logrando un alto nivel de participación ciudadana para la conformación y construcción de los mensajes a distribuir. De igual forma, la integración grupal y la confrontación de perspectivas son fundamentales al momento de decidir el flujo informativo que se emitirá.

En este tipo de comunicación se considera como elemento crucial la perspectiva ideológica de los individuos para el desarrollo comunicacional, revalorizando a la persona incluso antes de que el hecho sea comunicado; aquí la empatía cumplirá una función importante para que se cumpla el proceso de retroalimentación.

2.2.2.1 Medios alternativos

Los monopolios comunicacionales de los medios privados, han generado una brecha sustancial entre las reales denuncias y críticas de la sociedad. No obstante, para Bisbal (2009), los medios públicos no se quedan atrás, ya que su polarización política susceptible a los liderazgos gubernamentales los dirige hacia el mismo precipicio de manipulación que sufren los medios privados. Es decir, tanto los medios públicos como los medios privados, han alcanzado un nivel de automatización, control y dominio de los contenidos, que dificulta la participación activa y directa de la comunidad.

Soriano (2009), considera que es necesario levantar canales de comunicación “alternativa” desde donde se pueda decir, gritar, golpear, atraer, argumentar, fascinar, innovar, romper esquemas, denunciar y, sobretodo, transformar.

Un medio de comunicación alternativo, es una fuente de información responsable, pero que no constituye organizados ni de empresas capitalistas. Está compuesto una agencia de información de los medios masivos de comunicación por periodistas o individuos que trabajan independientemente por fines comunitarios, el cual debería ser la verdadera motivación del comunicador social (Schmidt, 2010).

El término “alternativo” empezó a utilizarse a finales del siglo XIX y principios del XX. A pesar de ello, el origen de los medios alternativos se vincula estrechamente al desarrollo del Internet.

Los medios alternativos de comunicación se encuentran vinculados estrechamente a las nuevas tecnologías y su rápido desarrollo. La humanidad se ve inmersa en una nueva era de comunicación, específicamente alternativa, con ayuda de medios innovadores que permiten la alternancia y la participación del público en general; entre ellos los sitios web, los blogs, los Podcast, foros, chats y redes sociales, todos ellos herramientas del internet que han permitido la apertura de un universo de posibilidades globalizadas.

Para Schmidt (2010), el internet ha vinculado estrechamente a los hombres, porque es un símbolo de interconexión y de interacción social. Es una plataforma de comunicación alternativa que, a pesar de considerarse un medio de comunicación masivo, ha permitido que los hombres encuentren un camino de participación social activa donde se busca que absolutamente todos tenga intervención y cabida.

Por ello, el internet ha sido considerado el medio alternativo por excelencia y un gran competidor a los medios tradicionales, así como una forma de encarar el sistema hegemónico. Ha sido el motor para que la sociedad reconozca la importancia de su participación en la creación de agendas noticiosas y concientizadoras, es decir, permitió que el pueblo se interesara en buscar medios y soportes para expresar sus problemáticas.

Más que una herramienta revolucionaria contra un sistema ideológico particular, los medios alternativos surgen ante la necesidad social de poder expresarse. Esto se debe a que la información masiva, que se produce en grandes

agencias, da prioridad a la información ideologizada en tiempo real sin proponer una reflexión crítica.

Rojas (2007) plantea que estos medios de comunicación no están destinados al mero lucro y consumo, sino que pretende ser un servicio de concientización, educación y satisfacción de las necesidades de comunicación local. A diferencia de los medios masivos, los “alternativos” buscan interrelación organizada y orientada entre los pueblos oprimidos donde se revalorice la cultura popular y, sobretodo, la equidad e identidad para crear conciencia.

Actualmente, la tendencia política e ideológica (Socialismo del siglo XXI) tutelada por el presidente venezolano, Hugo R. Chávez F., ha propiciado discusiones y teorías sobre los medios alternativos de comunicación. Sin embargo, los conceptos y características establecidos de comunicación alternativa mantienen su esencia.

Para el ideal socialista, que una persona exprese y transmita libremente sus pensamientos y opiniones a través de la palabra, la escritura o cualquier canal de comunicación no es más que el cumplimiento de uno de sus derechos fundamentales. Para ello, los medios de comunicación deberían ser de servicio social y de carácter público.

Se considera que el peor enemigo de esos derechos es el capitalismo que pretende dominar las comunicaciones; por ello, es vital que la humanidad resista globalmente a la imposición de la simbología imperialista, ya que pretende eliminar la cultura de los pueblos y su soberanía.

Ante dicha situación, la Coordinadora Continental Bolivariana (CCB), desarrolló los proyectos de: Agencia Bolivariana de Prensa (ABP), Periódico Correo Bolivariano, Programas Radiales Correo Bolivariano, Página Web de la CCB y, en una etapa posterior, el espacio *Red Telenet Bolivariana* (RTB), con la finalidad de consolidar la estrategia de comunicación alternativa bolivariana.

Las características de los medios alternativos según el ideal socialista bolivariano son las siguientes:

- Los medios alternativos se convierten ahora más que nunca en armas fundamentales de lucha contra la explotación del capital.
- Los medios alternativos se conforman en forjadores de imaginarios sociales y contra hegemonía, es decir, los contenidos y formatos forman parte de los saberes libertarios, emancipadores, autónomos, etc., y que contengan una clara tendencia crítica y funjan como transmisores de los debates que se den en el campo popular.
- Que se busque ir cada vez más hacia un perfeccionamiento de los medios alternativos de información, es decir, que se busque una profesionalización mediante escuelas de saberes comunicacionales: talleres de locución, fotografía, tecnificación, televisión, artes, etc.
- Que se fomenten encuentros multilaterales de saberes sobre comunicación alternativa en pos de una unificación de criterios.
- Que se defienda el servicio de radio y televisión alternativa en toda Latinoamérica.

Cabe destacar que, aunque los enunciados propuestos por el socialismo bolivariano son acordes a los conceptos ya analizados de comunicación alternativa, la puesta en práctica o funcionamiento de dichos medios no será tema de discusión en este proyecto.

No obstante, se aprecia que lo primordial de un medio de comunicación alternativo es hacer de la comunicación un proceso participativo, de diálogo social y de amplia creatividad; donde no sólo se expresa la oposición a algo, sino que se busca construir nuevas formas de convivencia ciudadana (Mujica, 2010).

La puesta en marcha de un medio alternativo, según Rojas (2007), requiere de 1) Organización del grupo o barrio en la producción de mensajes. 2) Participación directa de todos los implicados en la programación y administración. 3) Detectar las necesidades latentes y formular proyectos de planes fijando metas de corto y mediano plazo.

Todas esas características revelan la marcada diferencia existente entre los medios tradicionales y los alternativos. Aunado a eso, los medios populares son propiedad de grupos o entes “no lucrativos” y donde la propiedad privada no ejerce ningún control ya que su gestión administrativa es autogestionada. Sin embargo, no requieren de grandes costos pues se trabaja con materiales de fácil acceso para la emisión de contenidos.

A pesar de que el internet figure como uno de los medios alternativos de mayor transcendencia actual, existen otros medios con mayor antigüedad que pueden ser considerados como los impulsores de la comunicación alternativa, pues

pretenden revalorizar la cultura popular, transmitir valores y auspiciar la concientización social. Rojas identifica los siguientes:

- Periodismo popular: en estos medios lo importante de la noticia o información no es el “qué” sino el “quién”, ya que se pretende revalorizar al ser humano. Se busca describir, relatar, analizar y comentar algún evento social con el fin de reconocer el significado del hecho.
- Noticia Popular: son noticias de contenidos referentes al pueblo, sus quehaceres, formas de vida, actividades y derechos. Deben ser reseñas educativas completas ya que buscan la toma de consciencia cultural. “Esta asume su responsabilidad histórica de análisis, concienciación, orientación y dinamización del proceso de cambio” (Rojas, 2007).
- Reportaje: en él se conjugan los géneros de opinión, interpretación e información. Debe ser de interés humanos, y su principal instrumento de abordaje completo es la entrevista y la investigación profunda.
- El periódico mural: es un medio de comunicación de bajo costo que implica la utilización de un gran papel escrito a mano o computadora. En él se reflejan textos y fotografías de temas sociales que pueden ser visto por cualquier persona que pase por el sitio público en el que fue dispuesto.
- Boletines: son aquellas hojas sueltas o engrapadas que contienen un promedio de tres a nueve notas. Cada texto abarca dos o tres páginas y se encarga de emitir comentarios de alguna institución o sector específico.

- Afiches: es un mini-medio impreso de carácter formal que emite mensajes breves. Debe contener imágenes y textos, pero su característica principal es la buena diagramación. Existe el afiche propagandístico que posee 50% texto y 50% imágenes, y el publicitario con un 95% de imágenes y 5% de textos. Sin embargo, el objetivo de ambos es la persuasión.
- El teatro: es un medio artístico por excelencia que representa situaciones y contextos reales o ficcionarios, cargados de uno o varios conflictos que pretenden llevar mensajes de crítica social, vivencias, situaciones históricas, propulsores patrios, entre otros.

2.2.2.2 El arte como medio alternativo

El arte es un cúmulo de sensaciones, experiencias, pasiones y sentimientos a través de los cuales se crea un nexo entre las verdaderas identidades de cada individuo. Es un medio de comunicación entre la gente, capaz de transformar ideologías y concepciones de vida. El arte es producto de una conexión impalpable entre el que observa y el que crea (León Tolstoi, citado en Wright, 1989).

De forma general, las corrientes artísticas existentes buscan comunicar y causar algún efecto en el individuo que lo percibe. La música, el teatro, la danza, la plástica, el diseño y el arte, en general, son más que un mero entretenimiento social; constituyen un acto espontáneo y un elemento esencial de la condición humana. En ellas se manifiestan aquellas facetas del comportamiento humano que no pueden expresarse de forma exclusivamente racional.

Si bien la música y la danza son formas de comunicación con lo abstracto o lo sobrenatural, el teatro tiene su origen en la relación cotidiana de los hombres. La música y el teatro son, entre todas las artes, las que acompañan de forma más constante al hombre. Pero, “para que puedan existir como tales, es preciso que exista una comunicación, que haya unos intérpretes y un público atento, capaz de conectar con las emociones que se les transmiten” (Suances et al., 1991, p. 82).

El arte refleja o interpreta la vida a través de personalidades artística, ya que es una ilusión de la vida que presenta el artista bajo su concepción y análisis. Muchos suelen confundir el término “realismo” con “realidad”, pero Wright (1989) aclara que la realidad es “la vida real”, lo que existe y ocurre verdaderamente. Por su parte, el realismo es una corriente artística que busca evidenciar sucesos reales a través de la ficción.

Aristóteles (citado en Wright, 1989) consideraba que el arte no busca representar la apariencia física de las cosas, por el contrario, le interesa su significado interno, su carga emotiva y subjetiva; es allí donde se encuentra la verdadera esencia y realidad de las cosas, no en la simpleza de lo externo.

Así mismo, Wright asegura que el arte consta de tres elementos para su proceso de transmisión: la sustancia, que se refiere al material que el artista desea expresar, es decir, el tema, las problemáticas, los sucesos y los aspectos de la vida que trata de comunicar o compartir con el público. La mayoría de estos contenidos son basados en experiencias vividas que ganan, o no, un toque de sub-realismo dependiente de los propósitos del autor.

Otro elemento a considerar es, la forma, que son todos aquellos medios artísticos por los cuales se pueden emitir las ideas del creador. Es la figura, la estructura, la composición o el texto que rige los límites de la obra. Cada medio posee una serie de premisas específicas de ejecución pues, aunque el arte es libre, debe mantener algunos principios básicos. Sin embargo, es posible romper paradigmas estructurales, tal como lo hicieron Shakespeare e Ibsen cuando modificaron las formas clásicas de escritura dramática.

Por último, la técnica, que es “el método para ajustar o mezclar la sustancia a la forma” (Wright, 1989, p. 25). Es aquel toque personal que pone el artista a su creación para obtener los resultados que desea. Este proceso implica la selección, arreglo y estética personal del contenido.

En conclusión, el arte busca, además de proporcionar placer estético, aclarar y mostrar la vida, sin tratar de complicarla, mediante la comunicación de ideas, pensamientos y emociones. La claridad con la que comunica el arte está completamente ligada al proceso de selección de los contenidos y a la forma de hacerlos digeribles para un público específico.

Clayton Hamilton (Wright, 1989) contrasta el arte y la naturaleza, ya que ambos compiten por mostrar lo bello, lo bueno y lo verdadero del mundo. Aunque es difícil decidir cuál de los dos presenta la realidad de mejor forma, es posible evidenciar que la naturaleza tiene un gran horizonte de contenidos, pero carece de estructuras y lenguajes para hacerlos digeribles por los demás. Por su parte, el arte cuenta con las herramientas comunicacionales para expresarlo. El arte es paciente a

la hora de crear sus mensajes, selecciona extractos interesantes de la vida, las define y busca expresarlas claramente.

Todas las ramas del arte tienen en su haber la función y el deseo de comunicar. No obstante, el teatro reúne a todas las artes en un solo espacio con el fin de emitir mensajes y contenidos de forma directa, digerida, concreta y específica.

El poder de perturbación, agitación y evocación que genera una representación teatral es capaz de promover reacciones y respuestas verbales del público en forma directa, cosa que no suele ocurrir con pinturas, esculturas, danza, cine, y otras artes. El hecho teatral va más allá de la escritura dramática, pues la representación de personajes, reales o imaginarios, acciona al espectador ante la presencia física de los actores (Duvignaud, 1981).

El teatro establece nexos entre la estética y la vida social; entre la creación artística y la trama de la existencia colectiva. Para Duvignaud la sociedad recurre al teatro con miras a reafirmar su existencia, consolidar sus situaciones y modelar sus conductas.

Cuando una obra teatral establece vínculos directos y cercanos con el público se convierte en una realidad. La representación teatral pone en movimiento creencias, pasiones y sentimientos que son los generadores de acción de grupos y sociedades. El arte se convierte en acción social (Duvignaud, 1981).

2.2.2.3 El teatro como vehículo de comunicación

El teatro es el espacio común de las artes donde los gestos, los movimientos corporales, el baile, la danza, la música con sus ritmos y melodías, los colores, la pintura y los dibujos, así como la literatura, la escultura y la arquitectura, se condensan en un escenario para comunicar lo que está plasmado en un texto dramático (Wright, 1989).

Al analizar las características del teatro, se puede inferir que éste es un medio de comunicación y expresión social. Desde la teoría más básica de la comunicación (emisor-receptor-mensaje-medio) es posible establecer dicha semejanza. Un emisor difunde un mensaje a través de un medio que llega a un receptor dentro de un contexto específico. Las teorías de la comunicación iniciaron su camino con ese esquema estructural para referirse al proceso comunicativo.

Se puede puntualizar, como afirma De Marinis (1988), que el teatro es un conjunto de procesos y relaciones que permite fundamentarlo como un fenómeno netamente comunicativo y significativo, que se entremezcla en un campo unitario de comunicación y significación (semiótica). Hoy en día los estudios semióticos en el teatro se basan en su increíble eficacia como fenómeno de significación y comunicación.

Arrau (1994) complementa esta idea puntualizando que “el teatro constituye un precioso concentrado de experiencias vitales a través de los siglos. Se lo ha comparado con un espejo que refleja la sociedad, aunque más justo sería decir que también influye sobre esa sociedad” (p.14).

Existen innumerables elementos a través de los que se pueden emitir contenidos capaces de transformar contextos y percepciones: el texto dramático, los actores, directores, vestuarios, escenografías, música y, en general, el teatro, pueden comunicar y expresar, elaborar y transmitir mensajes a un público ávido de experiencias escénicas. No obstante, existen tres instrumentos básicos para la comunicación en el teatro: el cuerpo, la voz y la palabra (texto).

El cuerpo, por el simple hecho de estar presente, se ve, se mueve y se comunica. Kristeva (1988) menciona que la gestualidad es un sistema de comunicación que transmite un mensaje y que puede ser tomado en cuenta como un sistema significante. Todos aquellos gestos, ademanes, acciones, movimientos de rostro y cuerpo. Según el autor, el gesto es capaz de crear un lenguaje que se traduce en discurso.

La voz, por su parte, es la encargada de emitir los signos que serán decodificados por el público. Berger (1976) opina que la expresión artística es un vehículo de comunicación donde la obra de arte es un signo y el arte es un sistema que produce efectos en el público. Como vehículo de comunicación, el teatro tiene la capacidad de persuadir, informar, educar y entretener al espectador. Además de ser uno de los medios más directos y capaces de lograr una interacción inmediata.

Igualmente, el texto dramático es un sistema de comunicación que almacena y transmite informaciones y contenidos. Cada texto está marcado por un horizonte de expectativas, tanto del escritor como de los lectores, pero que no llega a ser solventado sino hasta la representación teatral.

Durante el montaje teatral el director pone en práctica su imaginación y estudio, después de leer la pieza y conocer los aspectos básicos que expone el autor en su obra. Por ese motivo, la lectura detenida e interpretada de los texto es de suma importancia para no romper con las ideas bases que en él se plasman.

Para Wright (1995), el texto escrito de una obra teatral se convierte en una verdadera pieza de teatro en el momento en el que se escenifica frente a un público. Todo autor espera que su texto sea interpretado, no solamente leído.

2.2.2.4 El contenido del teatro

Para Kowzan (1997), el proceso de comunicación teatral es algo complejo ya que el emisor debe dirigir el mensaje a dos receptores disímiles. Uno de ellos es el actor o actores con los que se comparte la escena teatral. Con ellos se establece un nexo de comunicación ficticio, pero cargado de atmósfera y situación dramática capaces de despertar sensaciones. Por lo tanto, el proceso de comunicación entre ellos debe ser entendible, espontaneo, sincero y vivaz.

Así mismo, el actor establece comunicación con los espectadores presentes. Con ellos debe crear una relación de intimidad que facilite la comprensión de los signos. De esta forma, el actor interpreta los signos extraídos del texto dramático y, al mismo tiempo, crea un sistema de significados con el público que decodifica y forma su propia concepción.

De esta manera, al considera al teatro como un conjunto de procesos y relaciones interpersonales, es decir, un hecho netamente comunicativo y

significativo, las ciencias de la comunicación y la significación (semiótica) funcionan como herramientas básicas para el estudio del teatro como medio.

Según De Marinis (1988), hoy día la semiótica del hecho teatral está ligada al carácter comunicativo y significativo de los contextos socio-políticos de cada región. Los primeros en analizar la semiótica del teatro fueron los estudiosos del “Círculo de Praga” con el fin de describir su funcionamiento comunicacional y significativo.

Bettetini (1977), llega a la conclusión de que el teatro produce un sistema de significación que amerita de la interpretación del público. Así mismo, menciona que la semiótica es la ciencia que puede intervenir en el análisis del intercambio comunicacional que se produce en el teatro.

Para Brecht, citado por De Marinis (1988), el teatro tiene gran poder para inducir fuertes cambios sociales, ya que existe una fuerte relación entre el texto, el espectáculo teatral y la ideología dominante de la época. La audiencia puede no estar de acuerdo con dicha ideología, sin embargo, la interacción que ocurre ante esos dilemas constituye el centro de la representación. “La comunicación siempre tiene que ver con las ideas y los significados existentes en la mente de un sujeto, con algún sistema de transmisión de esas ideas y significados, y con la mente de un interlocutor” (Labarriére et al., 1994, p.19).

Toda representación teatral está cargada de contextos y datos de alta influencia social y, a pesar de que no siempre son hechos basados en la vida real, la línea de acción y los mensajes inciden en la toma de decisiones y visualización de los aspectos generales de la vida. Cada contenido presente en una obra de teatro

debe ser previamente documentado e investigado para reunir los criterios de veracidad y rectitud que merece el público asistente. Igualmente, debe contener los criterios de actualidad y significación social para que los individuos se interesen en su representación.

Habermas (1987), señala que los actores deben someter a criterios de verdad, rectitud y veracidad todos los contenidos que expresarán, es decir, deben formar “criterios de ajuste o desajuste entre los actos de habla, por un lado, y los tres mundos con que el actor contrae relaciones con su manifestación” (mundo subjetivo, mundo social, mundo objetivo) (p. 144).

De esta manera, los mensajes que se difunden por medio del teatro poseen las mismas cualidades que la información emitida en los medios masivos, con la gran diferencia de que la audiencia puede responder de forma inmediata. Para Labarriére et al. (1994), todas las informaciones que publican los medios de comunicación social deben estar verificadas y deben ser interesantes. Ante tal afirmación, se puede decir, que el teatro reúne los mismos elementos periodísticos de veracidad y actualidad.

Arrau (1994) indica que el teatro reúne todos los sucesos de la vida diaria y que sirve como un gran medio que permite fijar en el tiempo los acontecimientos de cualquier época. “Allí se encuentra toda la vida condensada: el pensamiento, el sentir, las aspiraciones, los gustos de los seres humanos de distintas épocas y lugares, proyectándose a través del tiempo” (p.15).

Labarriére et al., también explica que para el éxito de una obra teatral es necesario fijar el tema principal de acción y definir el público al que est  destinado, ya que la naturaleza del mensaje variará según el contexto y el proceso de comunicación.

2.2.2.5 El público y su interacción teatral

Al igual que los medios masivos de comunicación, el teatro transforma ideas, hechos, objetos, informaciones y acontecimientos para difundirlos a un público capaz de ser influenciado por dicho contenido (Berger, 1976). Sin embargo, el teatro genera un interflujo de códigos y signos que permite establecer una relación directa con la audiencia presente. Muchos directores aseguran que en los últimos años se tiende a crear atmósferas teatrales en las que el público participa activamente.

El teatro necesita, obligatoriamente, de un público que viva con los actores las situaciones representadas; sin ellos no existe el teatro. Brook (1997) señala que el teatro es un espacio en el que camina el actor y el espectador reacciona.

Berger (1976) asegura que el proceso de comunicación es aquel donde “el conocimiento se establece cuando entre un emisor y un receptor pasa una comunicación, bajo la condición previa de que el segundo sintonice con el primero” (p. 20). Sin embargo, dicha explicación no termina all , pues para que ocurra el proceso comunicativo y se compruebe su eficacia es preciso la respuesta interpretativa del destinatario.

En una obra teatral, los espectadores están conscientes de que la representación no es real, es decir, que los personajes y las situaciones son ficcionados (aunque estén basados en hechos reales). No obstante, todos los signos y códigos que emiten los actores están cargados de contenidos latentes que logran crear una especie de realidad artística. Para Berger (1976) “toda manifestación artística está conectada a una información que asume un carácter cultural suficiente para imponerse” (p. 25).

Para el estudio de la interacción comunicativa, la semiótica analiza los procedimientos de la comunicación durante el acto teatral asentada en dos conceptos básicos. El primero está relacionado al contexto cultural de los implicados en la creación, montaje y representación de la pieza; el otro, se enfoca en el contexto social, cultural, económico y/o político en el que se desarrolla la obra y en el que se encuentra el público (De Marinis, 1988).

Kowzan (1997), establece que en el teatro existe un lenguaje heterogéneo imposible de explicar en un solo código. En este mismo aspecto, expone que se debe considerar una pluralidad de códigos que pueden resultar, de hecho, poco homogéneos entre sí.

En el proceso de comunicación teatral es importante reconocer el papel de quien emite los signos y, también, de aquel que los crea. Puede ocurrir que una sola persona asuma ambos roles, sin embargo, casi siempre se trata de dos individuos: el actor y el dramaturgo.

Igualmente, Kowzan puntualiza una diferenciación entre destinatario y receptor, y entre codificador y decodificador. En el primer caso, destinatario es el receptor “virtual”, mientras que el receptor es el destinatario efectivo, es decir, el espectador. En el segundo caso, codificador son todos aquellos implicados en la creación y montaje de la obra, y el decodificador es el receptor e intérprete.

El autor asegura que el funcionamiento de un signo teatral requiere de un “referente real o imaginario” del creador o emisor. Un significante único para cada signo e invariable; un significado por parte del receptor que puede ser igual o no a los significados del emisor y, por último, un referente contextual del receptor (real o ilusorio).

Wright (1995), asegura que las reacciones del público pueden ser muy variadas. Sin embargo, puntualiza que cada uno de los espectadores está en la capacidad de saber por qué le gustó o le desagradó una determinada pieza teatral.

El autor considera que el buen aficionado del teatro no lo asume como un mero pasatiempo, sino que se entrega a su magia aunque mantenga su lado crítico y objetivo. El buen aficionado exige del actor y de la creación artística contenidos que lo estremezcan, lo exciten, lo sacudan, lo concienticen o lo transformen, así como también pretender jugar e intervenir en la experiencia teatral.

Cuando se escribe una obra o se piensa en su montaje, los creadores nunca olvidan al público al cual van dirigido. De esta manera, la utilización del lenguaje, estética, ritmo y demás elementos dramaturgicos y direccionales están enfocados hacia un target específico. De eso depende el agrado o no del individuo interesado.

“Las vivencias que recibimos por la captación del contenido nos conduce al pensamiento y emociones de personas inmersas en un medio determinado y en época también determinada” (Arrau, 1994, p. 14).

No obstante, gracias a la libre asistencia teatral, cada espectáculo puede contar con individuos que poseen un contexto social y cultural distinto. Dicha diversidad influye en las apreciaciones de los contenidos emitidos y, ante tal variación, los creadores deben hacer lo posible para encontrar la mejor forma de lograr mayor comprensión. alguna de las formas más palpables para medir la comprensión del texto por parte del espectador es a través de las risas, los silencios, las lágrimas, el aplauso final o los comentarios resultantes.

Motivado a esa reciprocidad, Arrau (1994) asegura que gracias al público se logra el llamado “triángulo de fuerzas del teatro”, en el que interactúa el creador, el actor y el espectador que participa con el apoyo o el rechazo. Es de suma importancia crear la comunión entre esos tres elementos del teatro ya que su ruptura podría causar la incomprensión de los signos emitidos.

De Marinis (1988), ha dedicado años en la investigación del signo en las representaciones teatrales, y ha planteado que el teatro debe verse como una integración total del espectáculo, donde se evidencie la relación entre espectadores y actores. No obstante, ante la inquietud de la correcta definición del espectador, han surgido diversos tipos y géneros teatrales que permitieron clasificar medianamente los contenidos específicos que la gente desea percibir.

2.2.2.6 Géneros teatrales: gustos para cada individuo

En Grecia del siglo V a.C., fue el lugar donde surgieron los géneros teatrales más antiguos y básicos del teatro occidental: la tragedia y la comedia. Según Edward A. Wright, citado por Arrau (1994), la tragedia debe tratar un tema serio, donde el protagonista sea un gran hombre o representante de una clase determinada, es decir, debe ser más que un simple individuo. Las emociones fundamentales son la compasión y el miedo, sobre todo al final cuando el protagonista es derrotado después de una “catarsis aristotélica”.

Por su parte, la comedia, que apareció como contraposición a la tragedia, posee personajes populares cargados de crítica a las costumbres e instituciones sociales. Trata temas de forma ligera, aunque sea de contenido serio, provocando “risas reflexivas”.

Hacia la época del Renacimiento surgió la tragicomedia o drama como resultado de la unión de estos dos géneros. En el drama se funden las características de cada género, creando unas líneas de acciones muy completas.

Cada obra tiene en sí un estilo propio que le otorga características particulares e identificadoras. El estilo es el que refleja los pensamientos y sentimientos colectivos de una época basados en reglas técnicas, estéticas y de conducta. Ese estilo surge de un ambiente social, de un tiempo determinado, del público y los actores, por eso se puede considerar al “estilo” como reflejo de una realidad histórica. “Todo artista individual tiene su estilo, que se encuentra inmerso en uno

mayor que es el estilo de su colectividad, y que a su vez se engloba en otro mayor aún que es el estilo de su época” (Arrau, 1994, p. 49).

Existe el llamado “estilo naturalista” que se basa en la concepción de plena objetividad, es decir, traslada al teatro un aspecto real de la vida. Se persigue fotografiar la realidad tal cual es, así como lo hace el cine documental.

El impulsor de este estilo de teatro fue Emilio Zola, aunque dejó su movimiento en basta teoría. Sin embargo, fue puesto en práctica años después por André Antoine, quien aplicó las ideas naturalistas cabalmente.

Por otro lado, en la actualidad, surge un estilo llamado “realista-psicológico”, cuya característica se resume en la frase “es el retrato de una persona”. Es decir, “mientras el naturalismo hace una fotografía, el realismo-psicológico hace un retrato pictórico. Como tal, trata de destacar su vida interior a través de detalles característicos. Y el resultado es que la persona se ve más viva”. (Arrau, 1994, p. 51).

La búsqueda de esa realidad interior expresada a través del teatro ha estado en boga para el trabajo de muchos directores y artista de finales de siglo XX y principios del siglo XXI. Uno de los tipos de teatro que ha adoptado con mayor práctica esa intromisión personal ha sido el teatro popular, que busca reflejar las complejidades individuales y sociales.

2.2.3 *El teatro popular*

El teatro está ligado al ámbito político y social de toda nación. El Estado siempre ejerce alguna acción positiva o contraria al desarrollo de la actividad teatral. Por esa razón, surgen diversos tipos de teatro entre los que destaca el teatro Estatal.

Este tipo de teatro no posee problemas económicos ya que está sujeto a políticas y lineamientos del gobierno de turno de cada país. Generalmente, se presenta en grandes espacios, con precios bajos y espectáculos muy cuidados. Estos espectáculos tienden estar dirigidos a la clase media, por lo tanto la clase baja es excluida frecuentemente.

Por su parte, existe otro tipo de teatro llamado particular o privado, que a su vez se bifurca en el teatro comercial y en el teatro no comercial. El primero tiene como objetivo principal el lucro. “El teatro es un negocio y como tal debe ser rentable” (Arrau, 1994, p. 226).

El segundo no tiene fines monetarios, aunque no rechaza esa posibilidad. Su existencia se basa en la necesidad de expresarse, de comunicar valores artísticamente y de explorar al ser humano desde su concepción más pura y real. Es dentro de esta concepción que surge el teatro popular, hecho por y para el pueblo.

El teatro popular surge en 1700 cuando autores como Diderot y Rousseau, precursores de la Revolución Francesa, propugnaron la creación de un teatro cargado de intenciones personales, populares y públicas.

Según Castri, citado por Arrau (1994), los filósofos franceses consideran que el teatro popular comunica grandes sentimientos colectivos que procuran elevar la cultura y la moral. Así mismo, el público tiene enorme participación activa, se aprecia una simplificación del lenguaje (claro y accesible para todos) y sus contenidos son de interés grupal. En este caso “el lenguaje es un medio de comunicación que sirve al entendimiento, mientras que los actores, al entenderse entre sí para coordinar sus acciones, persiguen cada uno determinadas metas” (Habermas, 1987, p. 145).

En Venezuela, la penetración del teatro popular fue prominente debido a su ubicación geográfica. Todas las compañías culturales europeas que pretendían realizar giras por las colonias hispanas debían pisar suelo venezolano. Fue así que surgieron numerosos coliseos y teatros en las principales ciudades del país. No obstante, las manifestaciones de carácter popular como “Los Diablos Danzantes de Yare”, de Cata y las fiestas de Corpus Christi continuaron sus representaciones.

A principios del siglo XX, dramaturgos como Rafael Guinand y Leoncio Martínez, desarrollaron una nueva corriente dentro del teatro. Acorde a lo expresado por dichos autores teatrales, el teatro debía estar dirigido al pueblo y pusieron en marcha actividades para lograr dicho objetivo. Sin embargo, en 1923, los pasos del teatro popular se ven truncados debido a la dictadura del General Juan Vicente Gómez.

Durante la década de los cuarenta, bajo el mandato constitucional del presidente Rómulo Gallegos (1948) florece nuevamente el teatro popular bajo la premisa de que el teatro debía representar la evolución de su pueblo con el fin de

generar transformaciones sociales. En 1952, Cesar Rengifo plantea que el teatro debe estar al servicio del pueblo y que su presencia en la calles es de suma importancia para la transmisión de mensajes sociales.

Paralelamente, el Teatro Nacional Popular Venezolano, iniciaba sus representaciones ambulantes en las calles caraqueñas. Pero no fue sino hasta los años sesenta que el teatro llegó a ser una actividad comprometida con la lucha popular. De esa forma se gestó un movimiento en los barrios con grupos teatrales como “23 de Enero”, “Alpargata”, “El Hueco del Anillo”, “Teatro de Ingeniería”, “Grupo Caricuao”, entre otros.

Posteriormente, en 1970 se fundó el proyecto “Teatro de los Barrios” con la filosofía de crear una actividad teatral estable y creciente en las comunidades populares que generara la participación activa de la población marginada. Se buscaba la divulgación, no solo de valores artísticos, sino de concientización, despertar social, creatividad, participación, disciplina y trabajo en equipo. “Conciben el teatro como un valioso instrumento de acción y capacitación social de los sectores marginados, y como vehículo de mensajes y escenario ejemplarizante de los valores básicos del hombre y de la sociedad” (Salazar, 1983, p. 67).

Así mismo, Román Chalbaud durante la década de los ochenta fue uno de los que impulsó este tipo de teatro al ser el director del Teatro Nacional Popular de Venezuela.

El teatro popular es aquel que se dirige del pueblo y para el pueblo. Es un teatro que no excluye clases sociales, ni ciudadanos, ni tendencias, y en él convive lo

patriótico, cívico y llamativo. El teatro popular es “hecho por el propio pueblo considerándose así al sector menos favorecido de la población, aquel que comprende al proletariado y la clase media baja, mayoritarios y los más explotados de la sociedad” (Arrau, 1994, p. 237).

Augusto Boal (1972) apoya la idea de Arrau al considerar el teatro popular como aquel que se hace para el pueblo, por el pueblo. Boal asegura que el “Teatro Jornal” es aquel en el que pueblo participa activamente en el consumo de los contenidos, logrando eliminar la antinomia actor-espectador. Su objetivo principal es devolver el teatro al pueblo y desmitificar la pretendida “objetividad” del periodismo controlada por las clases dominantes. Otro de los objetivos es “enseñar a leer correctamente”, es decir, no dejarse engañar, y demostrar que el teatro puede realizarse en cualquier sitio.

El teatro comunal requiere del apoyo de todos los integrantes de una población determinada. Cada uno de ellos debe sentirlo suyo para que así se comprenda el verdadero servicio que este aporta: “esclarecer los problemas que aquejan a esa comunidad” (Arrau, 1994, p. 244). Sin importar el lugar donde se realice la escenificación, lo importante es reflejar la realidad.

Un grupo de teatro brasileiro llamado Teatro Uniao e Olho Vivo, presenta los postulados más demostrativos de gran parte de los grupos teatrales de barrios o comunidades latinoamericanas. Según este grupo el teatro es un medio y no un fin, es decir, la ética juega un papel más importante que la estética.

El grupo afirma que este teatro requiere de trabajo colectivo, en común integración, cooperación y con plena madurez de autocrítica para la superación de errores. La cultura popular rige su esencia, con el fin de suplir necesidades y aspiraciones comunales, por esa razón los principales espectadores son las clases menos favorecidas.

Debido a su imprecisa ubicación de representación, sus elementos escenográficos, utilerías y demás aparatajes, deben estar bajo funcionalidad móvil. Por lo tanto es de mayor comodidad utilizar sólo los elementos indispensables.

Los integrantes de estos grupos teatrales no son, por lo general, profesionales del teatro. Según Arrau (1994) “el concepto profesional involucra el conseguir vivir de esta actividad” (p. 247). La mayoría de los individuos que desarrollan esta actividad son aficionados que dedican sus horas libres al teatro, o estudiantes, obreros, empleados, entre otros, que buscan expresar o producir reflexiones sobre sus problemas a través de este medio.

Muchas veces el teatro para el pueblo es escenificado por personas profesionales que, a pesar de contar con excelentes técnicas de expresión y actuación, no logran tal grado de compenetración con el público ya que no pertenecen a las clases populares. Por el contrario, la identificación con los valores y la crítica de sus defectos, sin importar los requerimientos técnicos, es lo que logra el verdadero sentir del espectador.

Boal (1974) considera al teatro como un lenguaje que puede ser utilizado por cualquier persona. Sin embargo, pone de manifiesto su gran utilidad para que las

clases sociales de bajos recursos expresen y descubran nuevos contenidos. El principal objetivo del teatro es transformar al actor y al espectador; los actores serían, en este caso, los que asumen un rol protagónico y ajustan la acción dramática en búsqueda de soluciones.

El autor opina que los grupos teatrales estables deben transferir al pueblo los medios para que ellos mismo hagan teatro. Boal concluye afirmando que el teatro es un arma, y es el pueblo quien debe manejarla.

2.2.3.1 Los desposeídos se expresan

Como se ha indicado, todos los individuos de la sociedad tienen necesidades que requieren ser suplidas emocional o materialmente. Ha sido gracias al intercambio simbólico que se han podido traducir dichas necesidades en cosas tangibles o cargadas de significados específicos.

El lenguaje ha sido uno de los medios de entendimiento con el que hablantes y oyentes pueden interactuar dentro de un contexto determinado y poner de manifiesto su mundo objetivo, subjetivo y social (Habermas, 1987). Es decir, todo individuo al expresarse estará influenciado por experiencias personales y su concepción de las mismas (mundo subjetivo), igualmente por los hechos palpables que ocurren en su entorno físico y conceptual.

No obstante, existe un conjunto de limitaciones que impiden la correcta comunicación entre individuos o su participación en los medios tradicionales de

comunicación. Silvana Stea (1994) considera que “el problema de la vialidad de la alternativa comunicacional no está en la imposibilidad de llevarla a cabo en este sistema... El inconveniente está en el factor que hace que pueda ser imposible... El individuo mismo” (p. 1). Para la autora, los sujetos son los propios factores de incomunicación o ruido, ya que están tan ocupados en ser receptores pasivos que no creen tener la necesidad de tomar el rol de emisor o de tener la capacidad de comunicar.

La población de estudio de la presente investigación se encuentra en proceso de reinserción social, así como en terapias para evitar el consumo de drogas y alcohol. Para lograr que estos individuos reflejen sus necesidades y problemáticas grupales es necesario indagar en circunstancias personales, lo que representa un proceso delicado de inclusión en el mundo subjetivo de la persona.

Para que el actor pueda exponer su vida ante los demás, requiere adentrarse en su mundo subjetivo. Dicho mundo subjetivo es el que viene cargado de todas las oraciones y sentimientos emitidos con veracidad y repletos de enunciados verdaderos, válidos para ser plasmados como testimonios documentales. “La auto-escenificación planeada en términos estratégicos tiene que poder ser entendida como una manifestación que se presenta con la pretensión de veracidad subjetiva” (Habermas, 1987, p. 136).

La auto-representación posee un carácter altamente reflexivo para quien lo ejecuta, como para el que lo evidencia; esa reflexión permite una interacción social mucho más emotiva y cargada de simbolismos transformadores. En el teatro popular,

todo actor tiene el deseo de manifestar sus vivencias ante un público con el fin de que éste reciba y comprenda las emisiones o manifestaciones expresivas.

Es en todas esas representaciones en donde se reflejan las verdaderas patologías sociales que vive la modernidad. Patologías que se manifiestan a través de las interacciones comunicativas del teatro. En la representación se evidencian los sistemas de control de la acción económica y administrativa que segregan la integración social; los dominios paternos y el consumo cultural de violencia; el consumo de alcohol y drogas como producto de la influencia y acoso social; los problemas y resquebrajamientos del núcleo familiar, entre otros.

Motivado a los conflictos sociales de la actualidad, ha surgido la expresión “revolución silenciosa” que R. Inglehart ha visualizado en los cambios de valores y actitudes de las poblaciones del mundo. “Nuevos son los problemas de la calidad de vida, de la igualdad de derechos, de la autorrealización individual, de la participación y de los derechos humanos” (Habermas, 1987, p. 556).

A partir de dichos conflictos surgen grupos de protesta que, cansados del apaciguamiento, organizan distintas corrientes de protestas con fines específicos. Entre ellos hay grupos de movimientos alternativos que poseen proyectos alternativos de comunicación con el objetivo de dar fin a las imposiciones financieras de control y estructurar medios comunicativos libres. (Habermas, 1987).

Es importante el establecimiento de grupos de comunicación auto- protegidos con el fin de buscar las condiciones propicias para el desarrollo cabal de las identidades particulares y colectivas. La revaluación de las interacciones simples y

de los espacios de opinión pública son herramientas para fomentar y revivificar posibilidades de expresión y comunicación que han desaparecido.

2.2.3.2 Creación colectiva

La creación colectiva es un método teatral horizontal que permite que los actores tengan voz y voto en la creación o modificación de obras teatrales. Según la concepción de Enrique Buenaventura (2005), la creación colectiva es la producción de un hecho teatral, donde los textos con que se trabajan no provienen del exterior, sino que son producidos por el mismo grupo de trabajo. Esto no quiere decir que no se pueda trabajar con textos literarios de autores ajenos al grupo, la diferencia radica en que los textos de autor se consideran insumos de la escena por parte del colectivo que, posteriormente, serán modificados según las necesidades propias (Fernández, 2011).

Según la filosofía de Buenaventura, en la creación colectiva no hay categorías de director, actores y público, así como no hay libretos específicos. Simplemente se escoge un tema que tiene que ver con un hecho real o teatral, se desarrolla el texto y se estudia su modo de representación. Es posible que cada representación sea diferente, ya que el público y los actores juegan roles de acción que varían dependiendo de contextos y emociones políticas, sociales e históricas.

Claudio S. Fernández (2011) asegura que, a pesar de la variabilidad del discurso, el texto dramático juega un papel importante para la ilación y estructura de los contenidos a transmitir. Por ello, se propone el análisis e investigación de textos

junto a la improvisación dramática de los actores: una vez que se tenga la certeza de que se va escribir, se improvisa sobre el tema y se va construyendo el discurso. “El proceso de creación debería durar aproximadamente un año, para luego definir los espacios de representación” (p. 28).

La creación colectiva según Santiago García (1989), se incluye en el campo teatral con el fin de “romper los prejuicios y la ideología dominante con la que se viene contaminando al público o a reafirmar la ideología progresista que se enfrenta a la anterior en la tenacidad de la lucha de clases”. Además, la creación colectiva es una técnica teatral que permite a los actores debatir ideas, establecer un tema, crear un guión (sin ayuda de un dramaturgo) y montar una pieza (sin necesidad de un director profesional).

Acorde a lo expresado por José María Gómez Samela (2007), la creación colectiva surge como el reflejo del espíritu de una época, “donde se impulsó la creatividad del individuo y como un modo de hacer teatro que intentaba dar respuesta a la situación social”.

La autora señala que los temas de los textos creados bajo esa técnica se inclinan por la denuncia, la protesta y el contestatario, ya que muchas creaciones parten de documentaciones, problemas sociales o de conflictos. Por ello, se puede afirmar que los textos surgen del mismo trabajo colectivo, prácticamente anulando la figura del autor o dramaturgo.

Un aspecto interesante de la creación colectiva es la utilización de la improvisación como técnica para crear espectáculos, siendo su implementación un aporte al dinamismo para abordar temas de difícil comprensión y de fuerte significación social. Anton Chejov, citado por Felipe A. Rendón R. (2008), reconoce el poder de la improvisación en la creación colectiva ya que genera los más amplios lenguajes de comunicación. La improvisación es una técnica que garantiza que todos los integrantes de una obra participen en la creación colectiva y no da margen de exclusión.

La improvisación es la puesta en práctica de la creatividad, la forma de exteriorizar todo lo que se lleva por dentro. Es la capacidad de inventiva del actor, proveniente de lo subjetivo, con el fin de aflorar los principales recursos del ser humano: su creatividad, su imaginación y su intuición (Rendón, 2008).

Fernández (2011) señala que es de vital importancia la improvisación de los actores para la escritura del texto teatral. El actor “interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e ‘inventado’ en el calor de la acción”, rechazando la imitación pasiva y creyendo en el poder liberador del cuerpo y la creación espontánea (p. 24).

La improvisación, aunque no sea herramienta exclusiva de la creación colectiva, es la chispa o estímulo que se necesita despertar en los integrantes de un grupo para que lleven a cabo una creación espontánea.

En la creación colectiva la visión del director se rompe para dar activa voz a los integrantes de la agrupación teatral. Más que la voluntad del director éste

“debería ser el portavoz de la voluntad del grupo, puesto que el resultado de su trabajo depende de éste” (Arrau, 1994, p. 17).

¿Por qué crear un texto teatral empleando la creación colectiva? Ante esa interrogante, Arrau (1994) responde que la inquietud, el desasosiego, la vocación de batallar y el deseo de actuar, son los valores que presentan a la creación colectiva como una herramienta capaz de plasmar lo que la gente quiere decir. Es necesario hacer valer el objetivo principal de este vehículo de comunicación: educar, culturizar, indagar en las realidades socio-políticas, causar reflexión. Así como recolectar las experiencias y deseos de un grupo para ser puestos en evidencia y análisis por la sociedad.

La creación colectiva es un tipo de teatro no tradicional, entendiendo “tradicional” como todo lo establecido en el área durante el transcurso evolutivo del teatro y las artes, es decir, los parámetros básicos de la visión de autor, los actores, los géneros, actuaciones, dirección, local, entre otros.

Para el teatro no tradicional la visión de autor-creador por excelencia es prescindible. Éste figura como un engranaje más del hecho teatral. Es estimulado por los demás actores para lograr un texto en creación colectiva, donde aquellos llegan a ser co-creadores del texto final.

Alguna de las críticas notables de la creación colectiva, es el supuesto facilismo por parte de los actores que, al ser ellos mismos quienes crean sus propios personajes, no lograrían caracterizar figuras de un texto de autor. Otros autores aseguran que la creación colectiva es una utopía ya que necesariamente debe existir

la presencia de alguien que imponga su punto de vista para lograr las metas planteadas. También es cuestionada la calidad de muchas creaciones colectivas “pues a una deficiente construcción dramática suele sumarse una pobreza de ideas y lenguaje, amparado bajo actitudes revolucionarias” (Arrau, 1994, p. 319).

Sin embargo, al considerar todos los aportes comunicacionales y de participación que ha otorgado la creación colectiva, resultan cuestionables las críticas en su contra. Es posible acertar la idea de una deficiente construcción dramática ya que, muchas comunidades que trabajan bajo esta metodología, no cuentan con los lineamientos principales de redacción, sintaxis y morfología. Pero, es arriesgado decir que sus planteamientos e ideologías son pobres ya que son las voces de un pueblo que plantea problemáticas palpables de la realidad.

2.2.3.3 Origen de la creación colectiva

Arrau (1994) puntualiza que durante los años setenta y ochenta se produjo un agotamiento de los métodos tradicionales de teatro, por lo que se revalorizó el teatro “de texto” tanto en Europa como en Latinoamérica. “En todo caso sigue siendo un método eficaz y válido del quehacer teatral” (p. 304).

En cuanto al viejo continente, la metodología de la creación colectiva fue más utilizada en las Vanguardias del siglo XX. Según el texto virtual “Uso de la creación colectiva en las vanguardias del siglo XX en Europa” (2010), entre los grandes precursores de ésta metodología se encuentran el historiador del arte René Passeton y sus colaboradores, así como Frank Popper.

Passeton, como director de investigaciones estéticas, coordinó algunos estudios sobre creación colectiva que abarcaban diferentes ámbitos entre los que se incluían también las artes plásticas.

Por su parte, la corriente latina ha tenido mayor desarrollo de esta metodología teatral. Manuel Galich (1980), asegura que la historia del teatro latinoamericano se caracteriza por la presencia plausible de los pueblos. No obstante, para el autor, el siglo XX es excepcional pues se observa la inserción activa de la gente en la creación teatral. “Son las masas, las que constituyen la preocupación fundamental de los creadores teatrales de nueva mentalidad y nueva consciencia, en una triple dimensión. Lo son como inagotable fuente de ideas y situaciones para llevar a escena” (p. 24).

Gran parte de las minorías latinas han escalado posición tras años de ver reprimidos sus deseos de expresar temáticas inéditas. Durante los años cuarenta y cincuenta la vida teatral se reducía a pocas ciudades latinoamericanas, auspiciadas por los gobiernos nacionales y las empresas privadas; ambos solían tener el dominio de los espectáculos artísticos semejantes a la moda Europea, a pesar de que se buscaba auspiciar la dramaturgia local.

Ciudades como México, Buenos Aires, Santiago de Chile, Río de Janeiro o San Pablo, Lima y, en menor grado, Caracas, La Habana, Montevideo y otros, fueron capitales con un público selecto –en algunos casos minoritarios- fieles al quehacer teatral. A pesar de que la población obrera o rural era la que contenía la

verdadera identidad latina, su participación en las expresiones del teatro tradicional era muy escasa o inexistente.

Entrado los años sesenta, el teatro popular empezó a tomar fuerza en América Latina. Los nuevos grupos locales se entrecruzan y adquieren destrezas que les abren las puertas a festivales mundiales en Europa y Estados Unidos. De esta manera, los festivales latinoamericanos despuntan con sede en varios países y se exhiben numerosas piezas de autorías innatas. La escuela de esta herramienta teatral se extiende por toda América Latina con diversas variaciones de estilo, cualidades, triunfos, fracasos y expresiones; sin embargo, Colombia y Cuba resaltan como los países con mayores logros y avances en lo que a creación colectiva se refieren.

Enrique Buenaventura, fundador del Teatro Experimental de Cali (Colombia), es uno de los que más desarrolló la Creación Colectiva para sus trabajos en toda América Latina. Él “quiso usar el teatro en las personas que sufren de opresión y pobreza para cambiar el mundo”. Por su parte, Santiago García, es otro de los fervientes seguidores de ésta técnica teatral después de fundar del Teatro de La Candelaria, también en Colombia (Buenaventura y García, 2005).

Para Bárbara Soto (2003) el teatro La Candelaria es uno de los grupos más prestigiosos de América Latina. Su producción cuenta con obras de creación colectiva dedicadas reflejar las problemáticas colombianas a través de un lenguaje y estilo original que integra a las masas.

Carlos José Reyes, uno de los fundadores del teatro La Candelaria, asegura que la creación colectiva “busca crear relaciones nuevas de trabajo donde el actor participe activamente y se vincule con el espectador para así establecer una comunicación real con el público a partir de una expresión común” (Soto, 2003, p. 79).

Evidentemente, el pueblo ha sido parte fundamental de ese proceso liberador del teatro en el cual se ha pasado del teatro tradicional de minorías, al teatro de mayoría popular. “Es la propia vida social y popular de donde surge la temática. Es de nuestro pasado, de nuestro proceso histórico” (Galich, 1980, p. 31).

El nuevo teatro latino rompe los esquemas de la visión del autor excluido, es decir, que recoge la anécdota sin asumir la ideología. Aquí los que generan el conflicto son los propios protagonistas: obreros, campesinos, estudiantes, empleados, amas de casas o, en otro caso, los intérpretes o autores que han investigado, han convivido con sus protagonistas y los han guiado a la creación de un texto (Galich, 1980).

El objetivo fundamental del teatro actual no es divertir o entretener, sino proponer temas de interacción entre el intérprete y el espectador, que deja de ser consumidor pasivo y se convierte en participante activo de la creación artística.

El éxito de la creación colectiva podría corresponder a la carencia de obras escritas que reflejen, problematicen, aclaren y/o acusen la verdadera realidad de la nación. Obras que muestren la vida desde un punto de vista diferente al de las clases

dominantes. Rine Leal (1978) asegura que la creación colectiva en los países latinos es uno de los “fenómenos” teatrales más importantes ya que permite crear experiencias propias y bien diferenciadas de otras naciones.

Para Arrau (1994) el auge de la creación colectiva se debe a la ausencia de artistas suficientemente capaces de interpretar coherentemente la realidad y plasmarla en un texto. Ante esa idea, muchos autores consideran que la creación colectiva desaparecerá cuando surjan dramaturgos consagrados.

No obstante, ésta herramienta teatral es la representante del “único teatro vivo” alejado de la tradicional interpretación de textos de autor. El surgimiento de la creación colectiva y su puesta en práctica, figura como una de las tantas herramientas teatrales capaces de comunicar y transformar ideologías en la actualidad. “Los resultados artísticos alcanzados por algunos de los grupos que la sustentan como forma de trabajo, nos hace pensar que representa un excelente punto de partida hacia nuevos caminos del teatro contemporáneo” (Arrau, 1994, p. 305).

2.2.3.4 Elementos básicos de la creación

Para lograr un texto de creación colectiva, Arrau (1994) considera que se debe contar con las siguientes condiciones fundamentales:

- 1) Tiempo de convivencia: la relación y empatía entre los integrantes del grupo es de suma importancia para lograr un trabajo armónico y multifocal. En el teatro tradicional es dispensable este tiempo de convivencia, salvo las horas

de ensayo y funciones. Sin embargo, en la creación colectiva, la comprensión, comunicación y comunidad, en su amplio sentido, permiten un mejor desenvolvimiento grupal. Muchos son los juegos dramáticos que permiten la unificación, entre ellos las dinámicas previas, ejercicios de expresión corporal, entre otros.

- 2) Comunidad de intereses extra teatrales: en este sentido es muy importante que los individuos posean una ideología común o filosofías y metas de vida semejantes. Con esto se logra mayor compenetración grupal y se guían las vías hacia un mismo fin.
- 3) Corto número de integrantes: es preferible un grupo no mayor a diez individuos, ya que mientras más personas participen se dificulta la consecución de resultados y puestas en común.
- 4) Conocimiento de técnica teatral: es una condición variable. Para emprender el reto de creación colectiva simplemente basta con tener creatividad, espontaneidad, chispa, frescura y seguridad en lo que se quiere decir y hacer. Sin embargo, tener cultura teatral, actoral y, sobre todo, conocimiento de los elementos del texto dramático (conflicto, situación, premisa, objetivos, clímax, etc.) facilita el proceso de creación.

Ahora bien, ¿qué hacer cuando los integrantes de un grupo carecen parcial o completamente de los conocimientos del teatro; si nunca lo han practicado o si son espectadores pasivos del hecho teatral?

La mayoría de los grupos comunitarios no han tenido contacto directo con representaciones artísticas y culturales. El desinterés, las problemáticas de vida y la precaria situación económica hacen difícil conformar un grupo teatral con individuos que, además, temen explorar su mundo interno para reflejarlo a los demás.

No obstante, Augusto Boal (1974) habla de un tipo de teatro que se pensaba utópico, pero que ha salido adelante. Un teatro donde el espectador puede transformarse en actor, donde personas ignorantes de las técnicas teatrales pueden influenciar o decidir cómo puede empezar, desarrollarse e incluso terminar un obra. Un teatro con similitudes sorprendentes a la creación colectiva.

Boal intenta mostrar “cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos” (Boal, p. 119). Para el autor, “los oprimidos” son el pueblo pasivo; aquel que sólo ha presenciado, comentado o escuchado sobre el teatro pero que no ha participado en él de ninguna manera.

De hecho, el principal objetivo del texto es transformar al pueblo o espectador pasivo, en un sujeto: un actor transformador de la acción dramática, tal como lo exponían Aristóteles y Bertolt Brecht. El primero proponía una poética en donde el espectador delegara poder en el personaje para que actuara y pensara por él. El segundo proponía una poética en que el espectador delegara poder en el personaje para que actuara en su lugar, pero reservando él su derecho a pensar por sí mismo, incluso muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso, se logró la llamada “catarsis” colectiva y, en el segundo caso, una concientización (Boal, 1974).

La diferencia entre el deseo del filósofo griego o el dramaturgo alemán con respecto a lo expuesto por Boal, radica en su exposición de una poética donde el espectador, o “el oprimido”, actúe. Es decir, donde no le da poderes a ningún personaje para que piense o actúe en su lugar, pues será él mismo quien pensará y ejecutará, el que asumirá el papel protagónico, el que cambiará la acción dramática, ensayará soluciones, debatirá proyectos y se entrenará para la acción.

¿Cómo lograr que el pueblo se transforme de espectador a actor? Boal asegura que se puede lograr con las siguientes etapas:

- Primera Etapa: *Conocer el cuerpo*; secuencia de ejercicios en los que el sujeto empieza a descubrir su cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación. Para ello se recomienda no imponer una técnica precisa, sino la aplicación de un sistema teatral que empiece por el cuerpo mismo, que permita que las personas se dispongan a participar en el experimento.
- Segunda Etapa: *Tornar el cuerpo expresivo*; secuencia de juegos en el que los individuos empiezan a expresarse a través del cuerpo, abandonando otras formas de expresión más usuales y cotidianas. Para esto se recomiendan dinámicas o actividades donde la palabra no puede ser empleada sino la expresión corporal, como si el cuerpo fuera la única forma de expresión de un mensaje sumamente importante.

- Tercera Etapa: *El teatro como lenguaje*; se empieza a practicar el teatro como lenguaje vivo y presente, y no como producto acabado que muestra imágenes del pasado.
 - a) Primer Grado: *Dramaturgia simultánea*; los espectadores “escriben” simultáneamente con los actores que actúan.
 - b) Segundo Grado: *Teatro-imagen*; los espectadores intervienen directamente “hablando” a través de las imágenes hechas con los cuerpos de los actores.
 - c) Tercer Grado: *Teatro-foro*; los espectadores interviene directamente en la acción dramática y actúan.
- Cuarta Etapa: *El teatro como discurso*; formas sencillas en que el espectador-actor presenta “espectáculos” según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. En esta etapa se recomienda realizar un teatro abierto al público, para otros oprimidos que quieren liberarse, experimentar, participar y ensayar con los actores o personajes. Así el espectador hace preguntas, dialoga y se transforma de un objeto a un sujeto, a un actor que participa.

Se considera que, para una persona con adicciones, el poder que le otorga la aplicación de esta técnica es ideal. Podría crear un texto teatral basado en sus vivencias y comunicarlos a la sociedad y, mejor aún, actuarlos. Sería una manera de transformarse en ejemplo a seguir; una forma de expiación de sus problemas o culpas.

Al respecto Boal expresa (1974):

“La poética del oprimido es esencialmente de la liberación: el espectador ya no delega los poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúe en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡El Teatro es acción!”

Las últimas frase que coloca en su texto es: “Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan duda: ¡es un ensayo de la revolución! (Boal, p. 127). Un medio revolucionario e innovador dirigido a los individuos de la comunidad y que permite su participación, una característica esencial que debe tener un medio alternativo.

Sin embargo, para plasmar lo que piensa cada individuo y crear una historia estructurada capaz de englobar todos los mensajes de forma coherente y sintetizada, es necesario tener conocimiento de los elementos básicos que contiene un texto dramático.

2.2.3.5 Texto teatral

Según Habermas (1987), Goffman introdujo el término de acción dramática por primera vez en 1956 en su estudio sobre “la presentación de la persona en la vida cotidiana”. Para Goffman la acción dramática es aquella en la que el individuo se presenta a sí mismo y su actividad cotidiana ante los demás sujetos. De esa manera, él mismo puede guiar y controlar la impresión que los demás tengan de

sí. La acción dramatúrgica suele estar plasmada en soportes físicos y está codificada en un lenguaje común. Entre esos soportes destaca el texto teatral.

Un texto teatral, es aquella obra dramatúrgica que reúne los lineamientos básicos de la literatura para poder expresar o comunicar mensajes y contenidos a una colectividad determinada. Según Habermas (1987) es la estilización de la expresión de las propias vivencias, hechas con el fin de ser presentadas ante un público.

Al momento de abordar la escritura de un texto teatral, es necesario analizar la importancia y actualidad del tema, si existe un interés por parte del público. Por esa razón la colaboración prestada por los artistas implicados en la obra, es de suma importancia.

Todo director debe centrar su trabajo en descubrir la idea central de la pieza teatral que pretende montar; de esa manera tendrá el impulso que conduzca la representación. Si la pieza carece de premisa carece de finalidad; por eso, en la lectura inicial de un texto se debe entender el argumento y la temática, así como también las ideas principales, los personajes, los actos y hasta las acciones dramáticas (Arrau, 1994).

La construcción formal de un texto se traduce en la creación de una estructura literaria plasmada en un código específico para poder ser entendido por la sociedad. En dicha estructura se aprecia una división en actos, cuadros y escenas con el fin de ordenar las acciones por espacios y tiempos.

Para Arrau “los cuadros son cambios de tiempo o de lugar dentro de un acto. En principio implican también la caída del telón o apagón” (p. 45). Mientras que “las escenas son fragmentos de la obra que están determinados por la entrada o mutis de los personajes” (p. 45).

El autor también identifica tres etapas básicas para la construcción interna de la obra teatral: exposición, nudo y desenlace.

La exposición, es aquella presentación primaria de los personajes y los diversos ambientes con la finalidad de que el lector o el espectador se ubiquen dentro de la historia que se está presentando. En esta fase se establecen las líneas del desarrollo dramático y los conflictos.

El nudo es el momento en el que la situación dramática aflora, es decir, el conflicto inicia su proceso de conmoción causando el interés del público en conocer lo que ocurrirá. Por lo general, implica la crisis del personaje principal. El nudo llega a su momento supremo con el llamado “clímax” principal, en el que convergen todas las intenciones fundamentales y emotivas de la obra.

A pesar de que haya un clímax principal, toda obra se caracteriza por la presencia de numerosos clímax a lo largo de sus actos y escenas. “La construcción interna semeja entonces el relieve de una cordillera, donde sobresalen los clímax siempre en ascenso hasta llegar al principal” (Arrau, 1994, p. 46).

Una vez llegado al clímax principal de la obra, se aprecia el desenlace, que es la solución de la situación dramática, ya sea en forma feliz o en desgracia. El descenso suele aparecer impetuosamente y casi seguido al clímax principal.

Cabe destacar que estos lineamientos de texto teatral son muy específicos del género dramático. Sin embargo, la mayoría de los géneros se amparan bajo la misma premisa con algunas diferencias estructurales. “No siempre se capta con claridad el género al que pertenece una obra. Sobre todo actualmente en que se presenta un mestizaje de los géneros teatrales clásicamente conocidos” (Arrau, 1994, p. 47).

Lo significativo de los lineamientos artísticos, a pesar de su posible integración, es que cada individuo tiene la capacidad de decidir por el género que más se adapte a su estilo de vida y necesidad comunicativa y reflexiva.

CAPITULO III- MARCO METODOLÓGICO

3.1Diseño de investigación

El siguiente proyecto de grado, expresado en términos cualitativos, se realizó en tres etapas. La primera se enfocó en estudiar los medios de comunicación tradicionales, sus orígenes, teorías, hegemonía, ventajas y desventajas. Los medios alternativos, sus orígenes, características, diversas concepciones, conjuntamente con el teatro como un vehículo comunicacional alternativo que recolecta contenidos veraces gracias a la creación colectiva. Así mismo, se realizó una detallada explicación de cómo el teatro se asienta bajo la concepción de vehículo de comunicación alternativo en la sociedad y su importancia comunicacional para el Núcleo Simón Bolívar.

La segunda etapa se ejecutó de forma práctica al estudiar y entrevistar a la población seleccionada con el fin de detectar los problemas presentes en el Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”. El estudio arrojó como resultado que la drogadicción, el alcoholismo, la indigencia, el abandono familiar y la influencia social representan las problemáticas más comunes en los individuos del grupo. A raíz de lo anterior, fue posible establecer las premisas de acción para la creación colectiva de un texto teatral basado en circunstancias reales.

En la tercera etapa se ejecutó la orientación y supervisión del grupo para la realización del texto dramático demostrando que, mediante la implementación del proceso de creación colectiva, se puede contar con un medio alternativo y una herramienta eficaz de comunicación social.

3.1.1 Primera etapa

El diseño de investigación documental acorde a lo expuesto en el libro *El Proyecto de Investigación* “es aquella que se basa en la obtención de datos provenientes de materiales impresos u otros tipos de documentos” (Arias, 1999, p. 47).

Al iniciar el proceso investigativo de este proyecto, fue de suma importancia la recolección bibliográfica y electrónica de contenidos capaces de sustentar el objetivo principal de la investigación: “demostrar que el teatro es un vehículo eficaz de comunicación alternativa”. Las bases teóricas tomadas para la realización de esta investigación, parten del estudio y análisis realizado en los temas referentes a hegemonía de medios masivos, teorías de comunicación, medios alternativos, signos en el teatro, texto teatral, creación colectiva. Cabe destacar que se utilizaron tres trabajos de investigación, como antecedentes, que abordan la temática relativa al teatro como vehículo de comunicación alternativo, siendo su contenido una referencia importante para el desarrollo del presente proyecto.

Fue necesario realizar una comparación del teatro con las teorías de la comunicación y los medios alternativos. De igual modo, fui indispensable el estudio de los conceptos de los medios comunitarios. En consecuencia, se

determinó que el teatro, con ayuda de la creación colectiva, puede ser considerado un medio que reúne las características básicas del proceso comunicativo e informativo.

3.1.2 Segunda etapa

La Investigación de Campo “consiste en la recolección de datos directamente de la realidad donde ocurren los hechos, sin manipular o controlar variable alguna” (Arias, p. 47).

Fue necesario estudiar y convivir con los individuos que habitan en el Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”. Este Núcleo se inauguró en el año 2005 en la sede del antiguo Club Inavi ubicado en la Av. Intercomunal Valle-Coche, específicamente en la Parroquia Coche. Es una comunidad terapéutica que promueve la inclusión social de personas en estado de drogadicción, alcoholismo e indigencia.

Por medio del programa denominado “Cero Ocio” los sesenta beneficiarios del centro han ocupado sus horas diarias en actividades agrarias, deportivas, culturales, educativas y talleres de albañilería, computación, electricidad y carpintería. Según Lennys Pirela, coordinadora adjunta del Núcleo, el objetivo principal de dicho programa es lograr la prevención, rehabilitación y reinserción social de estos individuos.

Alejandro Fernández, uno de los beneficiarios, comentó que el Núcleo se ha convertido en su hogar desde hace 6 meses. En él encuentra alimento, aseo,

espacio cómodo para dormir y, sobre todo, actividades que lo alejan del vicio de las drogas en el que estuvo por 3 años.

En el año 2008 el presidente Hugo Chávez ordenó a la Misión Negra Hipólita establecer un convenio con el Núcleo para proveerle fondos; no obstante, los suministros dejaron de ser constantes a partir del 2011. Por tal motivo, los internos se vieron en la obligación de obtener recursos gracias a un auto-lavado que se encuentra en su propia cede.

Diariamente dividen sus labores entre terapias, lavado de autos, cursos, cocina, recreación y, con su participación en este trabajo de licenciatura, ahora dedicarán cuatro horas semanales al teatro. Sin embargo, debido a tales labores diarias, fue necesario seleccionar individuos que gozaran de mayor disponibilidad para asistir a los encuentros del proyecto. De esta manera, la muestra de estudio quedó constituida por dieciséis internos.

A través de entrevistas, charlas grupales, diálogos y debates, los seleccionados expresaron sus inquietudes, dificultades, situación familiar y las principales causas de sus adicciones. De esta manera se logró conocer y recolectar las problemáticas más latentes en la agrupación.

3.1.3 Tercera etapa

La Investigación Experimental es el proceso que consiste en someter a un objeto o grupo de individuos a determinadas condiciones o estímulos, para observar los efectos que se producen (Arias, 1999).

Los integrantes del Núcleo Endógeno lograron adaptarse al proceso de creación colectiva, gracias a un número importante de estímulos, entre los que se pueden destacar: lluvia de ideas, improvisaciones, toma de notas, discusión de pensamientos, dinámicas, juegos y otros.

Se decidió trabajar como tema principal del texto final la “influencia social”, apoyado en subtemas como “abandono familiar” y “violencia doméstica”.

Por su parte, las improvisaciones fueron de notable ayuda para aflorar sentimientos y vivencias personales de cada individuo, logrando aportar contenidos fidedignos y certeros. Fernández (2011), señala que la participación de los actores con improvisaciones es muy importante para la construcción colectiva de un texto. Ellos interpretan conflictos espontáneos y tratan de buscar soluciones basadas en reacciones innatas. La improvisación se considera uno de los pasos fundamentales para la creación colectiva, tal como se explicó en el marco teórico de presente proyecto.

3.2 Nivel de investigación

El nivel de investigación de este trabajo es un híbrido entre la investigación descriptiva y la investigación exploratoria.

Es una investigación descriptiva debido a que, después de estudiar los comportamientos, intereses, motivaciones y conocimientos de los integrantes del Núcleo Endógeno, fue posible estructurar una historia basada en situaciones experimentadas por los integrantes del núcleo. Se logró expresar, a través de un texto teatral, la caracterización de hechos reales.

Se busca especificar características y perfiles de personas o grupos sociales, así como sus objetivos a mediano y largo plazo. Este tipo de investigación “es útil para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación” (Morales, 2010).

Fue necesaria la descripción detallada del proceso de creación colectiva para revelar los elementos indispensables de ejecución y el protagonismo que otorga a los pueblos oprimidos. Se busca caracterizar situaciones o conflictos indicando sus rasgos más peculiares (Morales, 2010).

Por otro lado, la investigación es exploratoria ya que, después de un estudio situacional del centro endógeno, se pretende emitir un mensaje teatral cargado de contenidos que el público podrá percibir. Sin embargo, la efectividad del texto como vehículo comunicacional es desconocida, es decir, ésta es una investigación sobre un objeto poco estudiado, cuyos resultados pueden ser poco comunes (Arrias, 1999).

Es inusual utilizar la creación colectiva para la recolección de contenidos periodísticos. A pesar de que esta herramienta agrupe gran cantidad de instrumentos para recolectar informaciones (entrevistas, diálogos, grabaciones, entre otros), es una metodología poco conocida por el gremio periodístico.

Generalmente, los periodistas deben investigar acerca de un tema específico para elegir las fuentes de mayor pertinencia con el fin de obtener un trabajo confiable. No obstante, los protagonistas noticiosos no participan directamente en la creación del trabajo periodístico que se publicará. El resultado final e interpretación de la noticia dependerá de la objetividad del periodista.

En este proyecto los investigadores efectúan un trabajo periodístico basado en el teatro como medio de difusión. Los investigadores figuran como guías de un grupo social que participa activamente en la elaboración de sus propios mensajes.

3.3 Metodología para la creación colectiva

A pesar de que la creación colectiva no posee reglas fijas de ejecución, Arrau (1994) propone, como punto de partida, concretar una reunión de miembros con miras de establecer los objetivos y fines de dicha agrupación. En ese momento se delimitan las vías de acción, los temas a tratar, la problemática que se desea comunicar, los géneros, el público al que se dirigen, el tipo de texto que se pretende crear, entre otros. Son los lineamientos básicos de arranque.

Acto seguido, se trabaja en base a ideas grupales con el fin de escoger o descartar propuestas para el desarrollo temático del texto. De esta manera se trabaja, investiga y documenta en base a las ideas que han sido seleccionadas.

Las próximas sesiones se desarrollan bajo improvisaciones e indagaciones de los temas propuestos y seleccionados. Es necesario el uso de magnetofón (grabadora) para recolectar los audios de las improvisaciones. De esta manera, se realiza la selección definitiva de los temas y se delega la redacción de los textos a determinados miembros del colectivo.

Una vez redactados los textos, deben ser sometidos nuevamente a discusión y modificaciones pertinentes, para luego insertar los demás detalles artísticos de importancia comunicacional (vestuario, escenografía, música, etc.).

Se culmina con el montaje de la pieza en cooperación de los integrantes del grupo. Cabe destacar que, en cada paso de este proceso, se descarta el trabajo individual; cada miembro debe proponer, refutar y crear.

Resumiendo la propuesta de Arrau (1994), la creación colectiva posee tres fases: la investigación, la improvisación y el montaje. El primer punto es de suma importancia para obtener los resultados pertinentes y crear un texto sumamente contextualizado y acorde a la realidad.

Para Buenaventura (1985), la metodología de la creación colectiva es muy variada, sin embargo, comparte la idea de que la improvisación es fundamental para la consecución de los resultados esperados. Así mismo, asegura que la dramaturgia de los actores, a pesar de ser óptima para la creación colectiva, no es una tarea directa del actor. Al contrario, su participación en la escritura del texto debe efectuarse en el discurso verbal durante el proceso de improvisación y montaje.

Al relacionar dichos planteamiento con la ejecución de éste proyecto, se evidencia la importancia de cumplir la primera fase de dicha metodología. Con ella se evaluaron las problemáticas sociales y comunicacionales del Núcleo Endógeno con el fin de delimitar y establecer los puntos claves para la creación del texto.

En la segunda fase los actores o individuos realizaron sus aportes de manera espontanea con la aplicación de las improvisaciones cargadas de acción actoral. Luego se redactaron los textos colectivos con frases, diálogos y monólogos citados de los propios actores.

La fase del montaje es la integración de todas las fuerzas de dirección. “La creación colectiva, repito una vez más, no elimina ni al director, ni al autor, ni a ninguna de las prácticas específicas dentro del trabajo teatral... Simplemente, es una nueva división del trabajo” (Buenaventura en Arrau, p. 315). No obstante, dicha fase no se cumplió pues no figura como objetivo de este proyecto.

Entonces, a partir de un tema, un documento o testimonio, se realizan improvisaciones de las que surge un texto. Éste es examinado varias veces, hasta que los resultados satisfagan las expectativas del grupo.

Arrau (1994) indica que el tiempo de convivencia, las metas comunes y el conocimiento de la técnica teatral son las condiciones fundamentales de la creación colectiva. Así mismo, señala que es preferible trabajar con un grupo no mayor a diez individuos para una mejor consonancia de resultados. En lo que respecta a ésta investigación, se sobrepasó el límite que propone Arrau, motivado a la alta asistencia y reciprocidad de la población de estudio.

Para la consecución de los objetivos de este proyecto fue necesario crear un grupo dispuesto a experimentar y conocer las herramientas de expresión que poseen, tanto en su cuerpo como en su voz. Así mismo, fue necesario incentivar su participación directa a través de dinámicas y actividades que exigían hacer uso de la memoria, imaginación y cooperación grupal.

3.4 Aplicación metodológica al núcleo endógeno “Simón Bolívar”

Durante el transcurso de tres meses (doce encuentros), se utilizó una serie de “dinámicas” para mantener el interés del grupo, así como también, para desarrollar su expresión corporal (cumpliendo una de las fases que propone Augusto Boal).

Igualmente, las improvisaciones fueron parte fundamental de los encuentros con la población de estudio. Cada una de ellas fue grabada y copiada con el fin de contar con el soporte auditivo y gráfico a la hora de transcribir los diálogos e ideas principales. Además, no sólo se tomó nota de las ideas expuestas, también fueron recolectadas las acciones dramáticas y las entonaciones propuestas ya que serían útiles a la hora de hacer las acotaciones en el texto (acciones físicas del personajes).

A continuación, se presenta una bitácora donde se evidencian las actividades específicas que se realizaron los días de encuentro.

Sesión 1: viernes, 17 de febrero de 2012

Dinámicas

1. Creación de una historia en grupo: un integrante propone una frase referente a un tema y la persona que esté a su lado agregará una nueva frase coherente. Sucesivamente cada individuo añadirá una frase hasta que se obtenga una historia con inicio, desarrollo, cumbre, desenlace y cierre.

2. Historia del gato azul: parecida a la dinámica anterior, con la salvedad de que es una historia con un protagonista inverosímil.

En esta primera lección se explicó a la población de estudio el motivo de la investigación, así como el objetivo final: la realización de un texto teatral que refleje sus problemáticas de vida. Es decir, utilizar al teatro como un vehículo comunicacional del Núcleo Endógeno. Así mismo, se explicó la metodología a utilizar (creación colectiva), con todas las características y elementos.

Los individuos trabajaron en cuatro grupos para escribir un texto sobre sus vivencias. Una vez explicados los lineamientos básicos de un texto dramático (inicio, desarrollo, cumbre, desenlace y final) los grupos deberían seguir las pautas para desarrollar una historia.

Observaciones: a pesar que no se les exigía representar actoralmente las historias, dos de los cuatro grupos lo hicieron por iniciativa propia.

Aplicación de Creación Colectiva

Como señala Arrau, se establecieron los objetivos y se concretó la meta principal. Se conversó con cada miembro del grupo (17 hombres) para conocer sus problemas y motivaciones, así como las expectativas que tenían del proyecto.

No obstante, se incumplió la recomendación de Arrau de trabajar con menos de diez personas, asumiéndose así un reto de mayor complejidad debido a la heterogeneidad de ideologías. Eso implica que podría haber desacuerdos y en la escogencia de temáticas, así como en la realización del texto. Sin embargo,

pronto se advirtió que el número de individuos no representaba gran limitante pues contaban con ideologías y metas comunes: rehabilitación de los problemas de drogadicción, alcoholismo e indigencia, y llevar a la sociedad mensajes de concientización y valores.

Por razones metodológicas, se decidió dividir al grupo en cuatro equipos de trabajo. En esta primera lección los resultados fueron muy satisfactorios para el objetivo de la actividad. Se cumplió con la cuarta etapa de la *Poética del oprimido* de Boal (1974), ya que se usó al teatro como discurso en donde estos individuos expresaron sus inquietudes, pensamientos e ideas a través de una pequeña historia.

Sesión 2: viernes, 24 de febrero de 2012

Dinámicas

1. Presentación: motivado a las diversas actividades que deben cumplir los integrantes del Núcleo, muchos de ellos faltaron a la primera sesión del proyecto. Por lo tanto, la primera dinámica de éste día consistió en que los individuos que asistieron al primer encuentro presentaran a los recién llegados. Así se observaría que tan estrecha es su relación de compañerismo.

2. Escogencia de Temas: se pidió que cada integrante mencionara una temática de interés personal para ser plasmada en el texto final. Una vez mencionada, se elaboró una lista que fue sometida a votación con el fin de seleccionar la de mayor aceptación.

Los temas mencionados fueron: abandono familiar, influencia social, violencia doméstica, indigencia, estudios, alcoholismo, drogadicción, soledad, rechazo, voluntad, rehabilitación y enfermedades. Al final de la votación fue escogido como tema principal “influencia social”, con los subtemas violencia doméstica y abandono familiar. Se aclaró que, en estos temas, los protagonistas eran inducidos en algún vicio (drogas, alcohol, indigencia o los tres). Nuevamente, los sujetos fueron divididos en cuatro grupos de trabajo para crear cuatro historias que se centraron en los tres temas seleccionados.

Aplicación de Creación Colectiva

Se permitió que el grupo escogiera los temas a tratar y se tomó en cuenta su interés de trabajar con un texto multitemático, con varios protagonistas y varios conflictos. Si bien se respetó algunos lineamientos de Arrau en cuanto a delimitar las vías de acción, la escogencia de temas y el tipo de texto que se desea realizar, aún no se sometería a votación el género teatral con que se trabajaría.

La reunión se enfocó en desarrollar dramáticamente las historias del encuentro anterior y relacionarlas con los temas escogidos. Así aprenderían a trabajar, investigar (en base a sus propias vivencias) y documentar sus ideas en grupo.

Sesión 3: martes, 28 de febrero de 2012

A pesar de la escasa presencia de alumnos (menos de seis personas), se

empezó a utilizar la técnica de la improvisación. Como había muy pocos participantes no se tomó nota de sus diálogos para el texto, pero se logró que superaran el miedo escénico y tuviesen mayor confianza a la hora de representar sus historias reales.

Se solicitó que, individualmente, crearan una historia verdadera y una historia falsa. El objetivo era que el resto de los compañeros (incluidos los investigadores) intentarán descubrir cuál era la historia real y cual era inventada.

Observaciones: se modificó la actividad que se tenía planeada con anterioridad debido a la poca asistencia. Dicha inasistencia fue motivada a otras actividades del Núcleo desarrolladas en la misma hora.

Aplicación de Creación Colectiva

En esta sesión se cumplió con el trabajo de improvisación que señala Arrau y se permitió que los individuos actuaran libremente al relatar dos historias. Se buscó que el grupo aportara ideas para crear una historia.

La primera etapa que señala Boal: conocer el cuerpo, se llevó a cabo en esta reunión, permitiendo que los alumnos tomaran conciencia de la importancia comunicacional que posee el cuerpo.

Sesión 4: viernes, 2 de marzo de 2012

Se acordó que el texto final abordaría los temas de drogadicción,

alcoholismo e indigencia. A su vez, se estableció que los conflictos de cada tema estarían vinculados a: influencia social, abandono familiar y violencia doméstica, respectivamente.

El grupo se dividió en tres equipos con el fin de que, cada uno, desarrollara una improvisación referente a cada tema. Todos los diálogos e ideas expresadas fueron apuntados y grabados para luego anexarlos al texto final.

Así mismo, los investigadores expusieron las características de los géneros teatrales y se acordó que el texto final sería de características dramáticas. Se decidió dividir la obra de la siguiente manera: Acto 1- Drogadicción; Acto 2- Alcoholismo; Acto 3- Indigencia; Acto 4- Integración los tres actos.

Observaciones: Se usará el coro, tal como se implementó en el teatro griego, con el objeto de representar a la conciencia del personaje o la madre ausente. Ante la ausencia de mujeres en la población de estudio, se decidió que el coro represente la figura materna dentro de la trama del texto.

Aplicación de Creación Colectiva

Las improvisaciones temáticas se hicieron presentes. Cada equipo debía establecer los personajes, el inicio y el conflicto principal de la historia. Acto seguido, se escenificaron las historias y se llevó a cabo el planteamiento de acciones dramáticas, a objeto de proponer la posible resolución del conflicto.

Así mismo, se realizó la escogencia del género teatral de forma colectiva,

respetando la decisión de cada integrante y tratando de crear consensos sin exclusión. El teatro pasa a ser una herramienta que permite el diálogo y la discusión, tal como lo expresa Boal (1974) en la cuarta etapa de la creación colectiva: el teatro como discurso.

Sesión 5: martes, 6 de marzo de 2012

Dinámicas

1. El Baúl: la finalidad de esta dinámica fue el proceso de memorización de los participantes, ya que cada uno debía decir un objeto, tomando en cuenta los que ya habían mencionado los compañeros.

2. Palabras que empiecen por la letra: un individuo debía decir una palabra que inicie con una letra determinada; por su parte, el resto del grupo tenía que pronunciar otras palabras sin repetir las previas. Esta dinámica busca conocer el grado de atención que los participantes han prestado a sus compañeros.

Este día se dedicó a desarrollar la historia de drogadicción con ayuda de las improvisaciones (grabadas y anotadas). Los tres equipos, con los que se ha trabajado, realizaron una historia acerca del tema. El esquema dramático de la improvisación se definió de la siguiente manera:

Drogadicción

Personajes: Protagonista, inducido a las drogas. Amigo malo, induce a las drogas.

Amigo bueno, aconseja que no pruebe. Padre, no escucha al hijo. Compañeros.

Escena 1= padre-Hijo. Padre amante del trabajo.

Escena 2=compañeros-Hijo. Ofrecen drogas.

Escena 3= amigo bueno habla con el padre.

Escena 4= enfrentamiento Padre-Hijo.

Escena 5= hijo- busca ayuda con “amigo malo”.

Escena 6=arrepentimiento del Hijo y del Padre.

Observaciones: Al final se unieron los tres grupos y realizaron la última improvisación siguiendo las pautas del esquema previo.

Aplicación de Creación Colectiva

Improvisación, trabajo en grupo, actuaciones, toma de notas, grabaciones.

Aplicación de la cuarta etapa de Boal: el teatro como discurso, con ayuda de la primera etapa: conocer el cuerpo.

Sesión 6: viernes, 9 de marzo de 2012

Dinámicas

1. Cultura chupística: ejercicio cuyo objetivo fue determinar el nivel cultural que poseen los individuos. Si se decía “cultura chupística de marca de carros”, por ejemplo, debían mencionar los modelos de automóviles que conocieran.

2. El asesino: Uno de los investigadores decía algo al oído de cada miembro del grupo, pero sólo a uno de ellos le diría “asesino”. Este, a su vez, debía guiñar el ojo discretamente a los demás integrantes con el fin de descalificarlos. El objetivo del juego es que las “víctimas” descubran quién era el asesino.

Clase dedicada al desarrollo de la historia de alcoholismo. Se decidió representar esta historia de forma jocosa pero, igualmente, cargada de contenido dramático. En la improvisación de los tres equipos se debía representar como mínimo a un padre, un hijo y una madre; del resto, es opcional la creación de otros personajes. Después de tomar las correspondientes notas y de grabar cada improvisación, la estructura a seguir en este acto fue la siguiente:

Alcoholismo

Personajes: Protagonista, influenciado. Padre, bebedor. Madre, alcahueta. Compadre, bebedor. Amigo, consejero.

Escena 1= parto de la madre.

Escena 2= eventos celebrados con alcohol.

Escena 3= madre acusa al amigo.

Escena 4= hijo ebrio.

Escena 5= arrepentimiento de los padres y del hijo.

Observaciones: Al final se unieron los tres grupos y realizaron la última improvisación siguiendo las pautas del esquema previo.

Aplicación de Creación Colectiva

Se desarrolló la improvisación, trabajo en grupos, actuaciones, toma de notas, grabaciones. Después de la improvisación basada en la comedia, fue comprensible la diferencia entre los géneros teatrales del humor. Se aplicó la primera y cuarta etapa de Boal: conocer el cuerpo y teatro como discurso.

Sesión 7: martes, 13 de marzo de 2012

Debido a la poca asistencia, se decidió no avanzar en las improvisaciones. La reunión se desarrolló a través de dinámicas y ejercicios de voz y dicción, con el objetivo de analizar la capacidad respiratoria de los alumnos.

Observaciones: la inasistencia evidenciada en esta reunión fue producto de la coincidencia con otras actividades del Núcleo.

Aplicación de Creación Colectiva

A pesar de que no se trabajó con improvisaciones ni se crearon diálogos para el desarrollo del texto final, los ejercicios de voz y dicción ofrecieron aportes al proceso de creación colectiva y al desenvolvimiento del grupo. El cuerpo y la voz, como elementos indispensables de expresión teatral, ameritan ejercitación con el fin de tornarlos más hábiles y adecuados para la correcta emisión de signos.

Como resultado de dichos ejercicios es posible generar mayores aportes

estéticos, vocales y expresivos a la creación teatral. Además, contribuye a la exploración de las capacidades físicas que posee cada sujeto, lo que facilita el desenvolvimiento durante las improvisaciones.

Sesión 8: martes, 20 de marzo de 2012

Dinámica

1. La incógnita: el objetivo es que un individuo adivine la oración que leyeron los miembros de su equipo. Si sus compañeros mencionan una palabra de las que están en la frase, ésta se elimina. Cada frase que sea adivinada suma puntos al equipo.

Encuentro dedicado al desarrollo de la historia de indigencia. Se estableció una premisa variable para las improvisaciones del día: grupo familiar abusivo o machista, es decir, un núcleo familiar devastado por la violencia doméstica. Después de tomar las correspondientes notas y de grabar cada improvisación, la estructura a seguir en este acto fue la siguiente:

Indigencia

Personajes: Protagonista, padre maltratador. Hijo, maltratado. Madre e hijas, ausentes por abandono o muerte. Abuelo: protector. Otros indigentes.

Escena 1= maltrato del padre hacia el hijo.

Escena 2= indigencia del padre.

Escena 3= ayuda al padre.

Observaciones: Al final se unieron los tres grupos y realizaron la última improvisación siguiendo las pautas del esquema previo.

Aplicación de Creación Colectiva

Durante esta reunión se trabajó con el mismo sistema de los encuentros anteriores, es decir, los tres equipos concretaron una improvisación referente a la indigencia. A partir de esa improvisación se tomaron notas y se realizaron las grabaciones pertinentes. Gracias a este proceso se continúa evidenciando la aplicación de las etapas propuestas por los autores referenciales que explican la creación colectiva.

Sesión 9: mates, 27 de marzo de 2012

Dinámicas

1. Charadas: actividad parecida a la dinámica de “la incógnita”, pero ésta posee tres categorías: hablado, mímica, una palabra. Un participante de cada equipo adivinará una frase con ayuda de sus compañeros. Primero, explicarán lo que dice la frase (sin mencionar palabras que estén en ella), luego harán mímicas y, al final, sólo podrán decir una palabra.

Una vez finalizada la dinámica, se procedió a entregar el primer material redactado procedente de la improvisación de drogadicción. Después de tres

semanas de trabajo: descarga de grabaciones, transcripción de notas, sintaxis, redacción, ilación y coherencia, se logró obtener un primer boceto de este acto.

Con el objetivo de recibir comentarios del texto, el grupo fue dividido en tres grupos para que discutieran y analizaran el resultado de sus improvisaciones.

Observaciones: Poca asistencia, pero la necesaria para poder hacer las correcciones pertinentes al texto.

Aplicación de Creación Colectiva

Cada integrante participó activamente en la revisión, discusión y modificación de las ideas y contenidos del texto resultante de la improvisación de drogadicción. Los participantes leyeron el texto y realizaron las respectivas correcciones y opiniones para su posterior modificación.

Esta actividad dejó por sentado la importancia del grupo en la creación colectiva de un texto dramático. Son ellos los que realmente conocen el mensaje que desean compartir y, por eso, es indispensable que intervengan en la redacción de la pieza, por ese motivo Boal lo denomina “dramaturgia simultanea”.

De este modo, se aprecia la aplicación de la segunda y la cuarta etapa que propone Boal, donde el cuerpo se expresa y los oprimidos discuten y ensayan acciones para cubrir sus necesidades a través del un texto teatral.

Sesión 10: mates, 10 de abril de 2012

Este día se acordó revisar, analizar y corregir el primer boceto de los textos de alcoholismo, indigencia y del acto final. Debido a la importancia de la revisión, se prescindió de realizar dinámicas en éste encuentro.

Aplicación de Creación Colectiva

El grupo se dividió en cuatro equipos. Dos de ellos leían y discutían sobre el texto de alcoholismo y, los otros dos, hacían lo mismo con el texto de indigencia. Luego se intercambiaron los textos y se repitió el procedimiento.

Junto a los investigadores, todos los participantes hicieron sus correcciones y suprimieron escenas para sintetizar el texto. Todas las opiniones y señalamientos del grupo fueron tomados en cuenta a la hora de rehacer o corregir los primeros bocetos.

Para la mayoría de los integrantes los textos reunían fielmente sus deseos y expresiones ya que se mantenían las estructuras dramáticas ejecutadas durante las improvisaciones. No obstante, algunos individuos expresaron su desacuerdo con diversas expresiones y palabras poco utilizadas en su dialecto.

Ante tal situación, fue necesario explicar que los medios alternativos, a pesar de reflejar las realidades del pueblo, también buscan revalorizar el lenguaje y la cultura. Por lo tanto, se decidió utilizar palabras sinónimas que reflejaran la misma idea de una forma menos coloquial, logrando solventar el desacuerdo.

Lección 11: mates, 17 de abril de 2012

Después de una semana de corrección y síntesis de la pieza (según los comentarios dados por el grupo) este día se dedicó a la lectura detenida del texto. Con cada lectura, surgieron nuevas opiniones y comentarios a tomar en cuenta para una nueva adaptación. Así mismo, se discutió sobre el nombre de la obra y de los cuatro actos. El nombre seleccionado fue “Tres segundo: una decisión”, mientras que a cada acto se le colocaron los siguientes títulos: “El ángel ausente” (Drogadicción), “¡Por culpa del Wilson!” (Alcoholismo), “Los extraterrestres de la calle” (Indigencia) y “La salvación de Salvador”.

Esta reunión sería la definitiva ya que, para el próximo encuentro, se debía presentar al grupo el texto final de creación colectiva.

Aplicación de Creación Colectiva

Leer, revisar, discutir, aportar, suprimir, agregar: estos fueron los pasos de la creación colectiva que se aplicaron este día.

Por otra parte, la población de estudio propuso la creación de un nuevo personaje: *El Presentador*, que mantendrá interacción y permitirá la participación del público durante la representación teatral.

Se aspira que el público se transforme de un receptor pasivo a un actor-espectador. Con ayuda de este nuevo personaje, el público podrá liberarse, experimentar y participar en la obra activamente ya que sus opiniones se

transformarán en diálogos vivos que cambiarán a la obra misma y lo convertirán en actor (Boal, 1974).

En esta reunión se aprecia la aplicación de la cuarta etapa de Boal, junto a la tercera: el teatro como lenguaje, donde el espectador toma vida en la obra, pues también participa en ella a través de este nuevo personaje.

Sesión 12: martes, 24 de abril de 2012

Se decidió que este día se dedicaría a la despedida del proyecto. El texto fue leído en público con presencia de los coordinadores del Núcleo Endógeno y de la población de estudio. La pieza final quedó dividida de la siguiente forma:

Tres segundos: Una decisión

Acto I: *El ángel ausente* (Drogadicción).

Acto II: *¡Por culpa de Wilson!* (Alcoholismo).

Acto III: *Los extraterrestres de la calle* (Indigencia).

Acto IV: *La salvación de Salvador* (los protagonistas de los tres actos, todos llamados Salvador, se enfrentan y se descubre que pasa con cada uno).

Observaciones: Al ser la última reunión, se realizó un compartir con los integrantes del Núcleo. Se mostraron muy participativos y dispuestos a realizar una representación del texto en un futuro cercano.

Aplicación de Creación Colectiva

Se logró uno de los principales parámetros de Arrau: la convivencia con los integrantes del grupo. Estas personas con diferentes problemas, limitaciones y motivaciones lograron trabajar en equipo, compartir sus problemas, escuchar a los demás y trabajar por un mismo fin: la creación de un texto que refleja sus vivencias y que puede concientizar a la comunidad.

Sin embargo, no se cumplió con la etapa final que propone Arrau, el montaje, pues no estuvo dentro de los objetivos de la investigación. No obstante, el texto está en condición de ser representado.

Al cierre del proceso se evidencia la aplicación de todas las etapas que menciona Augusto Boal: conocer el cuerpo, tornar el cuerpo expresivo, el teatro como lenguaje y el teatro como discurso, cuya misión era transformar a estos receptores pasivos, desconocedores de técnica teatral, en actores de sus propias historias.

Igualmente, se cumplió con los parámetros de Buenaventura y García (1979), ya que el grupo escogió un tema, lo desarrolló y lo presentó frente a sus compañeros en cada lección de improvisaciones y actuaciones.

3.5 Síntesis de la ejecución metodológica

R: Regular/ B: Buena/ E: Excelente

Fecha	Dinámicas	Actividad	R	B	E	Observación
Viernes/ 17-02- 12	Historia grupal Historia del Gato Azul.	Cada grupo debía desarrollar una historia en la que el protagonista tenga alguna adicción.			✓	Dos de los cuatro grupos actuaron sus historias.
Viernes/ 24-02- 12	Presentación. Escogencia de Temas.	Cuatro grupos deben crear historias basadas en la influencia social, la violencia doméstica y el abandono familiar.			✓	La votación para la escogencia de temas fue consensual.
Martes/ 28-02- 12	Ninguna.	Improvisaciones de una historia real y una historia falsa.	✓			Modificación de actividades a causa de la inasistencia.
Viernes/ 02-03- 12	Ninguna.	Tres grupos improvisarán temas sobre influencia social, abandono familiar y violencia doméstica.		✓		Se acordó trabajar con coros.
Martes/ 06-03- 12	El Baúl. Palabras.	Desarrollar la historia de la drogadicción separándose en tres grupos.			✓	Posible esquema del acto.
Viernes/ 09-03- 12	Cultura chupística. El asesino.	Desarrollar la historia del alcoholismo, separándose en tres grupos. Improvisación con un padre, un hijo, una madre.			✓	Posible esquema del acto.

Martes/ 13-03- 12	Ninguna.	Ejercicios de voz y dicción con respiración (inhalar, retener, exhalar).	✓			Poca asistencia.
Martes/ 20-03- 12	La Incógnita.	Desarrollar la historia de indigencia, separándose en tres grupos. Improvisación basada en un grupo familiar abusivo.			✓	Posible esquema del acto.
Martes/ 27/03/1 2	Charadas	Análisis y correcciones del texto de drogadicción.		✓		Poca asistencia.
Martes/ 10-04- 12	Ninguna	Análisis y correcciones de los textos de alcoholismo, indigencia y final.			✓	
Martes/ 17-04- 12	Ninguna	Lectura, análisis y correcciones finales de los cuatro actos del texto.			✓	Creación del personaje: El Presentador.
Martes/ 24-04- 12	Ni si, ni no. El abogado. Los vasos musicales.	Lectura y presentación del texto final.			✓	Los participantes manifestaron la necesidad de montar la pieza.

CAPÍTULO IV- RESULTADOS

Partiendo del método de trabajo de la creación colectiva se logró obtener un texto teatral que recolecta los deseos y necesidades del Núcleo Endógeno “Simón Bolívar”. De esta manera, es posible alegar que el texto sirvió como un soporte comunicacional de las necesidades expresivas de dicha comunidad.

Durante un periodo de tres meses se realizó un conjunto de actividades que permitieron desarrollar una estructura dramática basada en experiencias reales y que logra emitir mensajes de concientización y revalorización social.

A través del texto teatral se evidencia un contenido periodístico cargado de elementos y valores noticiosos capaces de ser presentados como un hecho veraz que refleja las realidades de la población de estudio. Plantea temas de actualidad social y de notable proximidad ciudadana (drogadicción, alcoholismo, indigencia, violencia domésticas). Igualmente, emite mensajes de concientización que juegan un papel fundamental en la significación de la sociedad.

El producto final es un texto dramático que converge el género de tragedia y comedia de una forma atractiva. Así mismo, está basado en el estilo naturalista y realista-psicológico ya que desarrolla acciones y conflictos que

destacan la vida interior de cada personaje y detalla las características propias de cada actor social.

El lenguaje utilizado está basado en citas textuales tomadas de las improvisaciones del grupo, es decir, es un vocabulario coloquial de la clase media-baja de la capital venezolana. No obstante, el texto final tuvo algunas modificaciones con el fin de hacer más comprensibles los contenidos emitidos.

En aprobación del grupo la pieza fue llamada “Tres segundos: una decisión”. En rasgos generales, el conflicto principal del texto busca evidenciar la influencia que ejerce la sociedad como estimulante de vicios lícitos e ilícitos en los individuos.

El texto se divide en cuatro actos y, en cada uno de ellos, se relata una historia que evidencia alguna de las causas más palpables de la indigencia y del consumo de drogas y alcohol. El último cuadro presenta la integración de las tres historias previas logrando dar un cierre consecutivo e integrado a la pieza.

La estructura literaria del texto se fragmenta de la siguiente manera:

1. Acto I: El ángel ausente (Drogadicción).

Personajes:

Periodista: presentará la obra y conversará con el público entre cada acto para conocer sus impresiones. Es una especie de entrevistador-bufón que trata de intimidar al público con preguntas incómodas y esperando, o no, respuestas.

Salvador: joven estudiante del liceo que busca ayuda y comprensión de su padre.

Padre: hombre que descuida la relación con su hijo por dedicarse al trabajo.

Mejor amigo: decide hablar con el padre de Salvador sobre el problema de drogas de su hijo.

Jibaro: hombre que ofrece y alienta al consumo de drogas.

Chico 1: compañero de clases extrovertido y bochinchero. Prefiere el licor que el consumo de drogas.

Chico 2: compañero de clases que se niega a consumir estupefacciones.

Coro: actores que se encuentran sentados en círculo. Ellos tendrán participación en momentos específicos del acto. Su acción será, únicamente, emitir expresiones referentes al contenido de la escena. Ellos representarán la conciencia.

Conflictos por escena:

Escena 1: incomunicación padre e hijo.

Escena 2: consumo de drogas.

Escena 3: chismes.

Escena 4: discusión familiar.

Escena 5: soledad.

Escena 6: ¿recaída?

2. Acto II: ¡Por culpa del Wilson! (Alcoholismo).

Personajes:

Periodista: presentará la obra y conversará con el público entre cada acto para conocer sus impresiones. Es una especie de entrevistador-bufón que trata de intimidar al público con preguntas incómodas y esperando, o no, respuestas.

Salvador: joven estudiante que es influenciado por un padre y un padrino alcohólicos.

Padre: hombre bochinchero que busca cualquier situación para festejar con alcohol.

Madre: extremadamente cariñosa con su hijo Salvador. Sin embargo, no ejerce la autoridad necesaria para que su hijo evite el consumo de licor.

Compadre Wilkermar: hombre confianzudo y grosero. Incita al padre a consumir alcohol.

Wilson: amigo de Salvador. Evita el consumo de bebidas alcohólicas.

Coro: actores que se encuentran sentados en círculo. Ellos tendrán participación en momentos específicos del acto. Su acción será, únicamente, emitir expresiones referentes al contenido de la escena. Ellos representarán la conciencia.

Conflictos por escena:

Escena 1: nacimiento de Salvador.

Escena 2: conducta familiar de consumo.

Escena 3: discusión entre Salvador y amigo.

Escena 4: embriaguez de Salvador.

Escena 5: ¿recaída?

3. Acto III: Los extraterrestres de la calle (Indigencia).

Personajes:

Periodista: presentará la obra y conversará con el público entre cada acto para conocer sus impresiones. Es una especie de entrevistador-bufón que trata de intimidar al público con preguntas incómodas y esperando, o no, respuestas.

Salvador: padre amargado por la pérdida de su esposa, hijas y casa en el deslave de La Guaira.

Padre de Salvador: hombre de la tercera edad preocupado por la situación de su hijo y nieto.

Hijo de Salvador: joven agobiado por la conducta y el maltrato de su padre.

Indigente 1: hombre en situación de calle. Llegó a la indigencia por el consumo de alcohol.

Indigente 2: joven en situación de calle. El maltrato familiar fue la causa del abandono de su hogar.

Amigo: antiguo conocido de Salvador. Lo identifica durante su indigencia y lo invita a ingresar a un centro de rehabilitación.

Coro: actores que se encuentran sentados en círculo. Ellos tendrán participación en momentos específicos del acto. Su acción será, únicamente, emitir expresiones referentes al contenido de la escena. Ellos representarán a la madre ausente.

Conflictos por escena:

Escena 1: maltrato familiar.

Escena 2: indigencia.

Escena 3: indecisión.

4. Acto IV: La salvación de Salvador.

Personajes:

Todos en escena.

Conflicto:

Escena única: rechazo social. Los protagonistas de los tres cuadros previos, todos llamados Salvador, se enfrentan en un juego de palabras donde se vislumbra que los tres son la misma persona. Este último acto revela cuál es la decisión que toma Salvador en cada uno de los cuadros. Así mismo, se deja en claro cómo la sociedad ha acorralado y desechado al protagonista por la condición a la que ella misma lo llevó.

4.1 Sinopsis del texto final

Los vicios de Salvador son consecuencia de su falta de fortaleza ante los estímulos y provocaciones de todo el entorno social, sobretodo, de su familia como principal eje modelador de su conducta. Salvador está atravesando por múltiples problemas que lo agobian. Al principio, incurre en las drogas por la falta de atención y descuido de su padre. Luego, incide en el consumo de licor debido la trayectoria alcohólica de su familia. Seguidamente, el protagonista llega a la indigencia como consecuencia de un desastre natural. Sin embargo, Salvador ha decidido reiniciar su vida sin permitir que la sociedad influya en sus decisiones. El cambio ha comenzado sin importar lo difícil que pueda llegar a tornarse.

A continuación se presenta la propuesta final del texto basado en la creación colectiva:

TRES SEGUNDOS: UNA DECISIÓN

El siguiente texto se compone de cuatro actos. Cada uno de ellos trata un tema específico de las problemáticas sociales más palpables del Núcleo Endógeno Simón Bolívar. La pieza iniciará con todos los actores sentados en el suelo creando la forma de un círculo. En el centro del círculo se ubicará una botella que indicará cuál de los tres primeros actos será el de inicio. Para lograr tal decisión, alguno de los actores girará la botella hasta que ella indique al grupo que iniciará. El presentador, que hará las veces de periodista, presentará la obra y conversará con el público entre cada acto para conocer sus impresiones.

Presentador: Hola, sean todos bienvenidos a esta nueva edición de su noticiero “vivo, vivito y coleante”. A continuación conocerán cuales son las noticias más relevantes del día (*alguno de los actores gira la botella mientras el periodista sale de escena*).

Acto I

El ángel ausente

Personajes:

Salvador, joven estudiante del liceo que busca ayuda y comprensión de su padre.

Padre, hombre que descuida la relación con su hijo por dedicarse únicamente al trabajo.

Mejor amigo, joven que decide hablar con el padre de Salvador sobre el problema de drogas de su hijo.

Jibaro, hombre que ofrece y alienta al consumo de drogas.

Chico 1, compañero de clases extrovertido y bochinchero. Prefiere el licor que el consumo de drogas.

Chico 2, compañero de clases que se niega a consumir drogas.

Coro, actores que se encuentran sentados en el círculo. Ellos tendrán participación en momentos específicos del acto. Su acción será, únicamente, emitir expresiones referentes al contenido de la escena. Ellos representan la conciencia.

Escena 1

En el espacio escénico se visualiza al padre de Salvador inmerso en su trabajo. Entre papeles, cuentas, carpetas y calculadoras se detalla su angustia laboral.

Padre: (*Molesto*) Cuentas, cuentas y más cuentas. Esta gente si es bruta, siempre yo tengo que hacerles todo. No tengo vida con este trabajo.

Hijo: (*Entra con cuadernos*) Hola papá bendición. ¿Puedo hablar con usted unos minutos o está muy ocupado?

Padre: Cómo no hijo, dime.

Salvador: Necesito que me ayude con una tarea de matemáticas que no entiendo.

Padre: Salvador yo te voy a ayudar, pero más tarde. Es que ahorita estoy muy ocupado.

Salvador: Pero papá, esta tarea es para mañana.

Coro: Presta tus oídos y tu corazón a tu hijo cuando pide dirección.

Padre: (*Revisa el cuaderno*) Uy, no hijo, eso es mucha tarea. Yo te dedico unas horas más tarde y salimos de eso, ¿te parece? Es que ahorita tengo que terminar estos papeles.

Salvador: Está bien papá, pero no se le olvide, por favor.

Coro: El tiempo pasa sin contemplación y olvidamos la comprensión.

Salvador sale mientras el padre continúa su labor. Al rato regresa nuevamente.

Salvador: ¿Papá ya terminó para que me ayude? Es que estuve intentando yo solo, pero hay unas operaciones que no entiendo.

Padre: (*Molesto*) ¡Cónchale!, te dije que ahorita no Salvador. ¿No ves que estoy trabajando? Ya te dije que al terminar te ayudo.

Salvador: Pero papá, recuerda que esta tarea es para mañana.

Padre: ¡Ya te hablé!

Salvador: Qué raro tú siempre dándole prioridad a ese pedazo de trabajo y no le puedes dedicar ni cinco minutos a tu hijo.

Padre: ¡Mira muchacho falta de respeto!, con este trabajo es que comemos y que te puedo comprar todos los caprichitos que tienes y que quieres.

Salvador: Ah sí, el señor trabajador... ahora sacándome los trapitos al sol. Mire sabe qué, ya que usted no tiene tiempo para su hijo, su hijo, con caprichitos, se va a buscar a alguien que realmente lo ayude. Permiso.

Padre: Pues haz lo que te dé la gana chico, pero déjame trabajar.

Coro: Las palabras tienen poder. Cuida lo que dices para que no te martirices.

Salvador sale molesto de casa y su padre continúa trabajando.

Escena 2

En la plaza se encuentra un grupo de compañeros de clases de Salvador, entre ellos su mejor amigo. Salvador llega al lugar con su cuaderno entre manos.

Chico 1: ¿Qué pasó menor? ¿Todo fino?

Chico 2: Y esa cara de burro amarrado que traes...

Mejor amigo: Épale Salvador. ¿Qué te pasó? ¿Por qué traes esa cara?

Salvador: Es que peleé con mi viejo y ando medio mal.

Jibaro: Qué fastidio con ese viejo. ¿Ahora qué te hizo?

Mejor amigo: Quédate quieto Jibaro y ten más respeto con el señor.

Chico 1: Ay vale, llegó el encargado de misión amor mayor (*ríe*).

Chico 2: Bájale dos. Deja que el pana cuente...

Salvador: Es que necesitaba que me ayudara con la tarea de matemáticas y por estar pendiente de su trabajo, se amotinó y me sacó las cosas en la cara. Bueno, yo también le dije sus cosas, así que arranqué y me vine a estudiar con ustedes.

Mejor amigo: Bueno, brother pero también entiende a tu papá. ¿Si no trabaja, cómo van a tener rial?

Salvador: ¿Tú estás de parte de quién?

Mejor amigo: De tu parte Salvador. (*Lo toma por el brazo*) Ya olvídalo. Ven que yo te ayudo con esa tarea.

Chico 1: Ahora se cree misión Robinson.

Jibaro: Ya va, ya va, ya va. ¿Tú viniste para acá a tripear o hacer tarea? Bájate de esa nube, papá.

Chico 2: La tarea de matemáticas... yo ni me acordaba de eso.

Mejor amigo: Hacemos la tarea y después chalequeamos, ¿cuál es el rollo?

Jibaro: Qué pasó menor, qué tarea ni que nada. Yo tengo una mejor idea, primero tripeamos y después hacemos la bendita tarea. Fin.

Chico 1: Plomo, esa idea me gusta más Jibaro. ¿Trajiste la vaina?

Jibaro: Claro, lo que traje es crema. Prueben esto para que vean lo que es bueno (*Saca un sobre de su bolsillo*).

Mejor amigo: No vale, ¿estás loco? ¿Qué es eso?

Chico 2: No chamo, ya pasaste la raya. Una cosa es beber caña y otra cosa es eso.

Chico 1: Ay vale, misión abstinencia. Están pasados de gallos.

Salvador: Para ver qué es eso. ¡Muestra pues!, andas ofreciendo y eres pura coba. Dame vale, que yo lo que quiero es olvidarme de todo.

Chico 1: Ahora también misión Alzheimer.

Jibaro: Que coba ni que nada. ¿Tú quieres de verdad o te haces el paísa? ¡Habla claro!

Mejor amigo: (*Voz baja*) No Salvador, ¡vente para acá!

Chico 2: ¿Están locos? A ver si llegan los pacos. Yo mejor me voy (*sale*).

Salvador: (*Al mejor amigo*) Si eres chorreado vale, es sólo para probar. No va a pasar nada (*prueba*).

Jibaro: Quédate quieto y prueba tú también.

Mejor amigo: Yo no ando en nada de eso. Salvador vente para acá, ¡ya deja eso!

Salvador: Relajado, yo ahorita hago la tarea contigo.

Mejor amigo: Salvador, yo sé que tú estás pasando por muchos problemas en tu casa, pero eso no justifica lo que estás haciendo. No es la mejor solución. Jamás pensé que te vería así (*sale*).

Chico 1: Bien bueno pues, ahora misión Milagro.

Jibaro: Así se van las gallinas a su corral. Corre gallinita, corre. (*Al chico1*) Prueba tú también.

Chico 1: No vale, eso no me gusta a mí. Prefiero mi licorcito. Yo mejor me voy para mi casa. Para completar, misión Vivienda... (*Sale*).

Jibaro: Entonces, somos los que somos. Agarra, llévate el sobre gratiñan, por ser tu primera vez (*le entrega el sobre de drogas*).

Coro: ¡Hijo, no!

Salvador guarda el sobre de drogas en su bolsillo.

Escena 3

El padre continúa trabajando en casa. Llega el mejor amigo de Salvador a contarle lo ocurrido.

Mejor amigo: Buenas, señor.

Padre: *(Para sí mismo)* Que problemita, me van a seguir molestando. Si, dígame que se le ofrece.

Mejor amigo: No sé si me recuerda, yo soy amigo de Salvador. De hecho, su mejor amigo. Por eso decidí venir a hablar con usted.

Padre: *(Se acerca al joven)* Dígame de qué se trata.

Mejor amigo: Es que yo ahorita estaba con Salvador y nos íbamos a poner a hacer una tarea, pero habían unos chamos mala vibra...

Padre: ¿Cómo es eso? Me tiene confundido. ¿Qué pasa?

Mejor amigo: Disculpe, yo sé que esto me va a traer problemas con él y hasta con usted, pero prefiero eso antes de que sea demasiado tarde para ayudar.

Padre: Deje los rodeos y termine de hablar que tengo que trabajar.

Mejor amigo: Precisamente por su trabajo es que pasó lo que pasó, señor. Es que un chamo le ofreció drogas a Salvador y él aceptó.

Padre: ¡¿Cómo es la vaina?! ¿Él me dice que va a estudiar y lo que está es consumiendo drogas?

Mejor amigo: Él si fue a estudiar, pero unos chamos le ofrecieron y el probó. Allá debe estar todavía.

Padre: *(Alterado)* Vamos para allá de inmediato.

Mejor amigo: ¿Qué va hacer señor? Tranquílcese.

Padre: ¡¿Cómo que me tranquilice?! Tú vienes a decirme que mi hijo está consumiendo drogas y me tengo que quedar tranquilo.

Mejor amigo: Señor, usted me disculpa, pero si hubiese estado más pendiente de su hijo y hubiese hablado con él, nada de esto habría pasado.

Escena 4

Salvador entra a la casa y se percata de que su amigo está allí.

Salvador: *(Al amigo)* ¿Qué haces tú aquí?

Mejor amigo: Vine hablar con tu papá.

Salvador: *(Angustiado)* ¿De qué?

Padre: ¿Dónde estabas tú? ¿Tú no me dijiste a mí que ibas hacer tareas?

Salvador: ¿De qué habla usted? Claro que yo estaba haciendo tarea...

Padre: ¿Ah, sí? Muéstrame, para verla. Porque por aquí el amigo tuyo me acaba de decir que tú estabas haciendo cosas muy distintas a la tarea ¿ah? ¡Que estabas probando drogas!

Salvador: Claro, ese es el mejor amigo que eres tú ¿No? ¿Eso es lo que hace un mejor amigo? Meter puro chisme. ¡Hipócrita!

Mejor amigo: Yo sólo lo hago por tu bien.

Salvador: Si claro, por mi bien ¡Cállate! *(Al Padre)* Claro papá, usted siempre creyéndole a los demás en vez de creerme a mí. Prefiriendo la verdad de la demás que la mía. Aceptando cualquier chisme que le traigan.

Padre: ¿Lo niegas?

Salvador: *(Esquivo)* Yo le estaba diciendo a usted que me ayudara a estudiar, pero como siempre prefiere su trabajo, su dinero, prefiere todo menos que a su hijo.

Padre: ¿Y eso justifica que te metas esa porquería?

Mejor amigo: Salvador escucha...

Salvador: *(Al amigo)* Tú cállate la boca sapo, porque lo que voy es a entrarte a patadas. Ya veo la clase de amigo que eres.

Padre: Yo soy el que te va a castigar a ti severamente.

Salvador: Más castigo que tu lejanía no creo que haya. Y a lo mejor no se justifica, pero te voy a hablar claro para que dejes el fastidio. ¡Yo sí, yo probé las drogas! ¿Usted no me dijo que hiciera lo que me diera la gana?

Coro: Palabras dichas.

Salvador: ¿Ah? Entonces por qué ahora vienes con el rol de padre si todos estos años lo has ignorado. ¿Con qué moral me vas a decir algo si en todo momento el silencio fue tu única respuesta?

Mejor amigo: Salvador, pero esa no es ninguna razón de peso para caer en ningún vicio.

Salvador: ¿Y tú qué vas a saber de qué es razón y que no? Si tú cuentas con el apoyo de tu mamá y tu papá al cien por ciento. Dime cuál es tu mayor problema ¿Ah? ¿Que se te manchó el cuaderno de café?

Padre: Salvador, yo siempre he tratado de complacerte en todo lo que pides.

Salvador: No has entendido que no es el dinero ni lo material lo que quiero. Lo que deseo es que me brindes tu apoyo, que me escuches, que me aconsejes cuando tenga un problema. ¡Lo que quiero es un papá de verdad! Pero por lo visto tu trabajo te quemó el cerebro y no puedes entender lo que necesito.

Padre: ¡Lárgate de mi casa! No te quiero aquí en ese estado. Lárgate. Y ni se te ocurra volver en esas condiciones.

Salvador: ¿Esa es tu decisión? Está bien, me voy (*sale*).

Mejor amigo: Salvador, espérate (*sale*).

Escena 5

Salvador llega nuevamente a la plaza. Allí todavía se encuentra el Jibaro consumiendo drogas.

Salvador: Por favor Jibaro, necesito que me ayudes. ¿Será que puedo quedarme en tu casa hoy? Es que mi papá me corrió de la casa.

Jibaro: No chamo, si tu viejo está todo enrollado vaya y arregle su cuestión con él. A mí no me vengas a meter en líos.

Salvador: Pero chamo, por favor, se supone que los amigos se ayudan ¿no?

Jibaro: ¿Amigo? Amigo el ratón del queso... nos vemos en la vía (*sale*).

Salvador: (*Grita*) ¡Ayúdame, por favor!

Coro: Hijo, cuéntame lo que te pasa.

Salvador queda totalmente solo y confundido. El coro empieza a cantar una canción de cuna mientras Salvador habla.

Salvador: Esos son mis supuestos amigos, pero amigo el ratón del queso y sin embargo se lo come. ¡Tal cual! De que me quejo si esto me lo busqué yo solito. ¿Qué hago? Y mi papá ni siquiera me escuchó, como siempre. Pero también son mis fallas, mis errores. Al final yo no soy ningún santico, pero quiero arreglar este problema. Yo no quiero que mi papá me vea como un vago, así que no me importa mi orgullo. Voy y le pido disculpas, así sea de rodillas.

Mejor amigo: Salvador, ¿qué haces? Levántate del suelo.

Salvador: ¡Hermano, perdóname por favor! Dije mil cosas absurdas que te lastimaron. Discúlpame.

Mejor amigo: Tranquilo varón. Aquí estoy yo para ayudarlo en todo. Yo se que tú no eres una mala persona y por eso trato de hacer lo mejor por ti. Pero no te pongas bruto y escucha; anda y habla con tu papá que está todo angustiado. Él también dijo cosas de las que luego se arrepintió. Estaba dolido y confundido, pero él te quiere full hermano.

Escena 6

El padre de Salvador se encuentra visiblemente preocupado.

Salvador: Papá, por favor discúlpeme. Yo no quiero tener problemas con usted. Perdóneme. Yo le doy mi palabra de que fue la primera y última vez que probé las drogas. Yo no quiero caer en ese vicio.

Padre: ¡Hijo mío! También perdóname tú por mi comportamiento. Te dije muchas cosas sin pensarlas. Tú eres todo para mí, eres mi vida. Por ti hago todo lo que hago.

Salvador: Yo lo entiendo papá. Pero sabe qué, y se lo pido de corazón, quiero que usted ponga sus ojos un poquito más en mí. Que cuando yo necesite una ayuda o un consejo, usted esté allí. Que no me rechace. Que tenga más tiempo para su hijo, por favor.

Padre: Bueno hijo, de verdad, eso es lo que voy hacer. Dedicarte más tiempo, porque si no voy a tener que ponerte un detective...

Salvador: *(Lo interrumpe)* Pero escúcheme, escúcheme. El único ángel protector y el mejor detective que yo tengo y que me ha dado Dios, es usted, más nadie. Tú eres mi guía aquí en la tierra. Y si tú no estás presente en cada instante de mi vida, ¿Quién guiará mis pasos hacia la verdad?

Padre: Tienes razón Salvador, perdóname hijo. De ahora en adelante prometo convertirme en más que tu padre, tu mejor amigo.

En ese momento se abrazan. Unos instantes después, Salvador siente algo extraño dentro de su bolsillo. Al revisar, consigue el sobre de drogas que le había entregado el Jibaro. Él lo toma en sus manos, lo mira con curiosidad, lo abre y en ese momento su padre (que no ha visto nada) y el coro lo llaman.

Padre/Coro: ¡Salvador!

El joven suelta el sobre de drogas y cae en el piso en posición fetal dando giros hacia el centro del círculo. En esa posición esperará que los protagonistas de los demás actos ingresen al centro.

Presentador: Ahora querido público, vamos a ver si estuvieron atentos a la primera noticia del día. *(Acercándose a algún espectador)* ¿Usted le presta más atención a su trabajo que a sus hijos? *(Preguntando a otro)* ¿Ha ofrecido alguna vez drogas a un amigo? *(Dirigiéndose a un tercero)* ¿Piensa que fue honesta la respuesta del individuo anterior? Vamos con mi cortina musical: "A Capela".

Estrofa I: *Cantada por el Coro.*

"A capela, tú sabes aquí te entrompa po'el moreno, ya soltando pue la tela. Aquí el papi bandeo. Tú sabes yo surfeo y donde quiero que me paro

pues que yo me la lacreo. Ja, esto no es aplique, solamente yo quiero que te identifiques. Yo no busco con esto que me descalifiques. Sigo haciendo música que edifique y a través de ella que el Señor se glorifique”.

Presentador: Es hora de conocer el segundo hecho más importante del día: ¡Acción!

Acto II

¡Por culpa de Wilson!

Personajes:

Salvador, joven estudiante conducido al consumo del licor.

Padre, hombre bochinchero que busca cualquier situación para festejar acompañado de alcohol.

Madre, extremadamente cariñosa con su hijo Salvador. Sin embargo, no ejerce la autoridad necesaria para que su hijo evite el consumo de licor.

Compadre Wilkermar, hombre confianzudo y grosero. Incita al padre a consumir alcohol.

Wilson, amigo de Salvador. Evita el consumo de bebidas alcohólicas.

Coro, actores que se encuentran sentados en el círculo. Ellos tendrán participación en momentos específicos del acto. Su acción será, únicamente, emitir expresiones referentes al contenido de la escena. Ellos representan la conciencia.

Escena I

En el espacio escénico se observa a una mujer en avanzado estado de embarazo barriendo la sala. De repente, le inician los dolores de parto.

Madre: *(Secándose el sudor de la frente)* Que calor está haciendo. Si no fuera por ésta barriga me tomaría una cerveza bien fría. Los vicios que se le pegan a una por vivir con un marido bebedor.

Coro: Cada día las mujeres consumen más alcohol.

Madre: ¡Ay! *(tocándose la barriga)* ¡Uy, que dolor! ¡Oh Dios! Mauricio, ven. ¿Dónde está el inútil de mi esposo cuando lo necesito?

Padre: *(Entra con una cerveza en la mano)* ¿Qué pasa Érika? ¿Por qué la gritería?

Madre: ¡Voy a parir! ¡Me duele! (*Apoyándose en el hombro de él*) ¡Ay, Virgen santísima, castísima, purísima y embarazada! ¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!

Padre: ¿Qué? ¿El pequeño Salvador va a nacer? Pero esto hay que celebrarlo. (*Agarra la botella*) Tómame un traguito para celebra mi amor.

Madre: No sea ridículo chico. ¡Llévame al hospital, ya! (*Agarrándolo por el cuello de la camisa*).

Padre: ¡Ah sí, claro! (*asustado*) Wilkermar, compadre, venga para acá que mi mujer va dar a luz.

Compadre: (*Entra mareado y con una botella*) ¿Qué va a pagar la luz?, pero eso deberías hacerlo tú flojazo, ella de vainita puede moverse con la panzota.

Padre: No chico, lo que quise decir es que va a parir. ¡Rápido, hay que llevarla al hospital! (*moviéndola*).

Madre: No me muevas, ya no aguanto ¡Ay! (*se agarra otra vez la barriga*).

Compadre: (*Más alerta*) No compa, si la movemos se le saldrá el muchacho en el camino. Yo llamo a la ambulancia, tú cálmala (*sale*).

Padre: Si, será (*acostando a la esposa en una mesa*). Tranquila amor, trata de respirar.

Madre: (*Agitada*) ¡Aggrrrrr! ¡Uhs, uhs, uhs! ¡Aggrrrrr! ¡Uhs, uhs, uhs!

Entran tres actores del coro en trencito encabezado por el compadre. Realizan sonidos de ambulancia y rodean a la mujer.

Compadre: ¡Aquí vienen los paramédicos!

Padre/Compadre/Coro-Paramédicos: ¡Puja, puja, puja! ¡Vamos, vamos, vamos!, ¡puja, puja, puja!

Padre: Nació, sí. ¡Nació mi hijo! (*alzándolo*).

Compadre: Eso compadre, ya tiene a su muchachote. ¡Ahora si vamos a ser compadres de verdad! Vamos a celebrar con caña (*bebiendo*).

Padre: Claro que sí compadre, Salvador va a saber lo que es una verdadera fiesta desde ahora (*brindando*).

Madre: Por favor Mauricio, acaba de nacer el niño. ¿No puedes olvidar el vicio ni dos minutos?

Compadre: No te pongas así comadre y bebe que ya no tienes la panza como excusa (*le da de beber y ella lo rechaza*).

Escena 2

En el centro del escenario se encuentra el niño salvador.

Coro: En el trascurso de un año pueden pasar muchas cosas.

Padre: ¿Mi amor, está todo listo para la fiesta?

Compadre: *(Con una botella en la mano)* Sobretudo la caña, comadre. Sabes que todo el mundo anda pendiente de eso.

Madre: Si, todo está listo: los pasapalos, la torta, los recuerditos, el cura. *(Al marido)* ¡Pero recuerda que esto es un bautizo y no un funeral! ¡Cero caña!

Padre: ¡Esto hay que celébralo a lo grande! Ya nuestro hijo cumple un añito y va a ser presentado ante el chivúo *(viendo hacia arriba)*. A ver, que dice mi niño...

Salvador: ¡Añaña, añaña! *(riendo)*.

Madre: Tiene hambre, le voy a dar su biberón *(deja el tetero en la mesa y se acerca al niño)*.

Padre: *(Susurrando)* Compadre, pásame la caña para echarle un poquito en el tetero del niño. ¡Así se va acostumbrando!

Coro: la mayoría de los jóvenes inician el consumo de licor durante la adolescencia temprana.

Madre: *(Al esposo)* ¿Qué le estas echando al tetero, chico?

Padre: Nada mujer, eso es jugo de piña fermentado. *(Al niño)* Tómatelo, campeón.

Mismo lugar. En la estancia se aprecia un collage de situaciones, que recorren la infancia de Salvador hasta la adolescencia. La Madre, el Padre y el Compadre corren alrededor de Salvador, mientras éste permanece en una silla mirando en todas direcciones.

Coro: Los niños hacen todo lo que ven.

Madre: ¡El niño habló! Me llamó mamá.

Compadre: *(Con botella en mano)* ¡Hay que celebrarlo con curda!

Madre: ¡El niño caminó! Dio sus primeros pasos.

Padre: *(Con dos botellas)* Hay que hacer un parranda y que no falte la caña.

Madre: ¡Al niño se le cayó un diente! Ya los está mudando.

Compadre: Hay que aliviarle el dolor con chimeniao.

Madre: ¡El niño fue a su primer día de escuela!

Padre: Hay que estimularlo dándole su primera cerveza.

Madre: ¡Se murió el vecino del 23!

Compadre: Hay que ir al velorio con una botella de jerez.

Madre: ¡Mauricio, vienen los vecinos a jugar dominó!

Padre: Vamos a recibirlos con una senda botella de ron.

Madre: ¡El niño se graduó de la escuela!

Compadre: Pues hay que darle al ahijado la felicitación con un buena dosis de alcohol.

Madre: El muchacho ya tiene 12 años.

Padre: Hay que enseñarlo a preparar un coctel con un toque europeo.

Madre: Salvador tiene un amigo que se llama Wilson.

Compadre: Hay que darle la bienvenida dándole guarapita con malojillo.

Escena 3

Tiempo después Salvador y Wilson están estudiando para el proyecto de quinto año. Están rodeados de cuadernos y libros.

Wilson: Pana, ¡esto si está difícil!

Salvador: No chamo, difícil es poco. Y yo tengo un problemón en la casa y lo que quiero es tomarme unas curdas ahorita.

Wilson: ¿Qué pasó? ¿Problemas con tu papá?

Salvador: No vale, con mi mamá en realidad. Dice que estoy bebiendo mucho y que es por culpa de la mala junta. *(Irónico)* Pero se hace la ciega, sorda y muda cuando mi papá y mi padrino se la pasan bebiendo aquí todo el santo día.

Wilson: Bueno pana, trata de comprenderla. Sólo está preocupada por ti. Y tiene razón de que bebes mucho.

Salvador: *(Molesto)* No vale, ¿tú también?

Wilson: *(Sin alterarse)* Es que yo no digo que no bebas, pero hazlo de vez en cuando. No todos los días como estás haciendo. ¡Ya te pareces a tu papá!

Coro: ¿De tal palo, tal astilla?

Entran los padres de Salvador junto al compadre con unas bolsas de mercados. El compadre con su correspondiente botella en la mano.

Padre: ¡Hola Salvador, hola Wilson! (*Dejando las bolsas en la mesa*).

Madre: (*Aparte*) Ahí está ese muchachito que me da mala espina. (*Voz alta y seca*) ¡Hola, Wilson!, ¿qué están haciendo? (*Aparte*) Espero que no bebiendo.

Salvador: estamos empezando hacer el proyecto para graduarnos, mamá.

Compadre: Pero eso hay que celebrarlo... ¡Brindemos!

Padre: Cierto, yo voy empezar a beber con el compadre la primera botella de ron mientras ustedes terminan.

Wilson: Yo ya me voy. ¡Estoy cansado!

Salvador: (*En voz baja*) Hoy es viernes, así que no se te olvide que nos reuniremos en la plaza con los panas a beber.

Wilson: (*En voz baja*) Ya te he dicho que yo no bebo, y tú deberías hacer lo mismo.

Madre: (*Recelosa*) Miren, ¿y ustedes que andan cuchicheando? ¡Mosca con una vaina! (*Aparte*) Seguro el Wilson está planeando que vayan a beber.

Coro: No hay peor ciego que el que no quiere ver.

Wilson sale de la casa molesto con Salvador.

Madre: Salvador, te he dicho que no me gusta que salgas con ese muchacho. ¡Es una mala influencia para ti!

Salvador: Mamá, ¡no empieces, por favor! Se llama Wilson y no me influencia nada.

Madre: ¡Por culpa de Wilson es que te la pasas bebiendo todos los días! ¿O me vas a negar que eso es lo que van hacer más tarde?

Salvador: No, no te lo niego. Pero si yo bebo no es precisamente por culpa de Wilson (*sale*).

Escena 4

Entra Salvador tambaleándose y riendo escandalosamente con una botella medio vacía.

Madre: ¡Ay, Dios mío! Allí viene ese muchacho todo rascado... (*Gritando*) ¡Mauricio, el niño llegó rascado!

Padre: (*Molesto*) ¿Cómo? ¿Ese es el ejemplo que yo te he dado?

Coro: La lengua es el peor castigo del cuerpo.

Salvador: (*Riéndose*) ¿En serio me estás preguntando eso, papá?

Compadre: La comadre tiene razón. ¡Por culpa de Wilson el ahijado se volvió mier...!

Madre: *(Interrumpiéndolo)* ¡Wilkermar!

Compadre: ¡...coles! No me dejaste terminar la frase comadre.

Madre: Yo sabía que ese chico era malo para mi hijo. ¡Por culpa de Wilson, Salvador va a terminar como un vulgar borracho!

Padre: *(Dramático)* Si mi amor, tenías razón y yo no lo quería ver. ¡Por culpa de Wilson nuestro hijo se está desviando hacia el mundo del vicio!

Salvador: *(Explotando)* “Por culpa de Wilson, por culpa de Wilson, por culpa de Wilson”. ¡Despierta Mauricio! Wilson no es que el que me influencia con la bebida desde que tengo memoria. Por su culpa no es que aprendí que cualquier evento se celebra con curda o que estaba bien beber todos los viernes porque ya soy mayorcito. ¡En cuanto a ti, Wilkermar! ¿Crees que eres el mejor ejemplo de padrino para estar juzgando a los demás? Lo único que haces es venir a beber a costa del sueldo de mi padre; hartándote la comida de mi madre y dándome, como ejemplo, tu patético estilo de vida. ¡Y tú Érika, eres la peor de todos! Eras la única que podía hacer algo para evitar que fuera la copia de mi papá; pero no ayudaste a mi padre con su alcoholismo, ni prohibiste que eligiera a ese vago como mi padrino, ni te negaste a que me ofrecieran de beber cada vez que podían. ¡Lo único que hiciste fue buscar a un chivo expiatorio para echarle todas tus culpas, todos tus fallos, todos tus fracasos como madre!

Madre: *(Llorando)* ¡Mi amor, no te pongas así por favor!

Lo intenta abrazar pero él la rechaza.

Padre: *(Apenado)* Hijo, yo sé que no te he dado buen ejemplo, pero el alcohol es malo. Tú vas a graduarte y vas a ir a la universidad, no puedes seguir con el vicio como yo. ¡Y eso no va a pasar si sigues juntándote con Wilson para...!

Salvador: *(Interrumpiéndolo)* Para que sepa, señor padre, Wilson ha sido la única persona que se ha preocupado por mí. La que me aconseja y me pide que me aleje del alcohol. Hoy peleamos por eso.

Madre: Hijo, lo siento mucho, tienes razón. Estaba ciega y la pagué con ese pobre muchacho *(abrazándolo)*.

Padre: *(Apenado)* ¡Yo tengo la culpa de todo. Yo le fallé a mi hijo! Por no controlarme y por creer que todo se celebra bebiendo o que la vida no vale nada si no hay alcohol.

Salvador: *(Triste)* De nada sirve que se echen la culpa de todo ahora. ¡Perdí a mi mejor amigo y no hay remedio!

Escena 5

Entra Wilson muy angustiado.

Wilson: ¡Salvador, gracias a Dios! Estaba muy preocupado por ti. ¿Están bien? ¿Qué pasó?

Madre: *(Abrazándolo)* Que ahora me doy cuenta de lo afortunados que somos al tenerte como parte de la familia.

Padre: Si hijo. Eres un buen chico y te agradecemos por cuidar a Salvador como no supimos hacer nosotros.

Madre: ¡No somos nada!

Padre: ¡Claro que somos! Porque nos hemos arrepentido y buscaremos ayuda.

Madre: Desde ahora evitaremos el consumo del licor en la casa.

Compadre: *(Aparte)* ¡Que vaina, por culpa de Wilson ya no voy a beber caña gratis!

Padre: ¡Aún estamos a tiempo de cambiar! Somos una familia que puede superar estos problemas de la vida.

Salvador: *(A Wilson)* ¡Espero que me perdones por las cosas feas que te dije!

Wilson: ¡Claro que te perdono, hermano!

Madre/Padre: ¡Perdónanos hijo!

Salvador: ¡Los perdono! ¡Los amo a los dos!

Coro: El perdón es el alivio del alma.

Compadre: ¡Hay que celebrar la reconciliación! *(El Padre, la Madre, Salvador y Wilson lo miran)* Con refresco, mal pensados...

En ese momento se abrazan los padres con el hijo. Unos instantes después, Salvador ve la botella que llevaba en la mano. Revisa el contenido con incertidumbre. La toma en sus manos, la abre y duda si termina de bebérsela o no. En ese momento Wilson (que no ha visto nada) y el coro lo llaman.

Wilson/Coro: ¡Salvador!

El joven suelta la botella y cae en el piso en posición fetal dando giros hacia el centro del círculo. En esa posición esperará que los protagonistas de los demás actos ingresen al centro.

Presentador: Hola, mi público maravilloso, he vuelto. Con respecto a este hecho... *(Acercándose a un espectador)* ¿Usted ha alcahueteado los bochinchas de su

marido? (*Preguntando a otro*) ¿Celebra las fiestas con licor? (*Dirigiéndose a un tercero*) ¿A conocido a algún Wilson a quien echarle la culpa? ¡Que continúe mi cortina musical!

Estrofa II: *Cantada por el Coro.*

“Esta canción es para tomar conciencia. No sean apurados, por favor, tengan paciencia. Disfruta de la vida, no te pongas a inventar, mejor agarra un libro y ponte a estudiar. Bien frecuente es el tema que le encanta a la gente, presta atención y ten pendiente”.

Presentador: Seguimos en la cuenta de los sucesos más increíbles de hoy: ¡Acción!

Acto III

Los extraterrestres de la calle

Personajes:

Salvador, padre amargado por la pérdida de su esposa, hijas y casa en el deslave de La Guaira.

Padre de Salvador, hombre de la tercera edad preocupado por la situación de su hijo y nieto.

Hijo de Salvador, joven agobiado por la conducta de su padre.

Indigente 1, hombre en situación de calle. Llegó a la indigencia por el consumo de alcohol.

Indigente 2, joven en situación de calle. El maltrato familiar causó el abandono de su hogar.

Amigo, antiguo conocido de Salvador. Lo identifica durante su indigencia y lo invita a ingresar a un centro de rehabilitación.

Coro, actores que se encuentran sentados en el círculo. Ellos tendrán participación en momentos específicos del acto. Su acción será, únicamente, emitir expresiones referentes al contenido de la escena. Ellos representarán a la madre ausente.

Escena 1

En el espacio escénico está Salvador, su padre y su hijo. Salvador se encuentra agitado y deprimido.

Salvador: A veces me pregunto, ¿dónde estás? En que estrella del cielo te has escondido que no puedes verme. ¿Dios mío por qué me hiciste esto? Me dejaste solo. Me quitaste el soporte de mi vida, mi familia, mi hogar.

Padre: Salvador, ¿hasta cuándo vas a seguir derrumbándote? Sal a buscar un trabajo. Mira el ejemplo que le estás dando a tu hijo con esa conducta que tienes.

Salvador: Ese no es su problema. No se meta entre problemas de mi hijo y yo.

Hijo: Papá, tu siempre con eso. ¿Por qué no me preguntas cómo estoy, cómo me fue? ¡Me das pena! Yo sé que nosotros perdimos a mi mamá y mis hermanas... nuestro hogar. Pero eso no tiene que llevarte a un estado depresivo y que tengamos que estar escuchando la misma historia de tu triste vida. Yo también perdí lo que perdiste tú. Perdí al ser más importante de mi vida, pero he sabido reponerme. Y tú deberías hacer lo mismo.

Salvador: ¡Cállate, muchacho falta de respeto! Es tu culpa que estén muertas (*lo golpea*).

Coro: ¿Un golpe o una caricia?

Padre: ¡Ya! está bueno. Deja de responsabilizar a tu hijo de algo que no tuvo la culpa.

Hijo: (*Protegiéndose*) Ya papá no me golpee. Ya, ya, ya. ¡Mamá!

Coro: Tus manos golpean el futuro.

Padre: ¡Salvador, basta!

Hijo: Yo ya no aguanto más. Mejor dicho, no te aguanto más a ti, a tu violencia. Me voy de este manicomio que haces llamar hogar. Yo siempre vengo buscando ayuda, un abrigo de mi padre y tú, todo el tiempo, me maltratas. Mira cómo estamos viviendo y tú lo que haces es culparme de algo que pasó cuando yo era un niño.

Salvador: Tú no te vas para ningún lado, carajo. Aquí el que se va soy yo...

Padre: Salvador, no le hables así a tu hijo. No entiendes que este muchacho lo que necesita es cariño, protección y un buen guía que lo lleve por un camino diferente al tuyo.

Hijo: ¡Abuelo, yo me quiero ir a vivir con usted!

Salvador: ¿Cómo es la vaina? Cría cuervos y te sacaran los ojos ¿ah? Pues tú te quedas aquí para ayudarme. Vas a traer mucho dinero para ayudar a tu papá.

Hijo: No. Yo me voy con mi abuelo y te dejo aquí amargado y tratando de devolver el tiempo...

Padre: *(Al nieto)* Hijo si esa es tu decisión, en mi casa eres recibido con los brazos abiertos.

Salvador: ¿Cómo es eso? Tú lo vas a alcahuetear *(Alza el puño para pegarle)*.

Padre: ¿Qué es lo que te pasa? ¿Me vas a pegar a mí también? Atrévete pues, atrévete... *(Al nieto)* Vámonos de aquí hijo, ni esta casa, ni este padre son los más indicados para ti *(sale)*.

Hijo: *(A Salvador)* ¡Más nunca me vas a ver la cara! *(sale)*.

Escena 2

Salvador en la calle, se encuentra divagando por la ciudad.

Salvador: Parece que la vida, poco a poco, me va quitando las cosas que más quiero. Llegará el momento en el que la vida me quite la vida misma. Espero que sea pronto... Ahora sí estoy solo; se fue mi hijo y mi papá. ¿Cómo hago para mantenerme en pie, si no puedo ni con mi espíritu? Tengo hambre, ¿cómo hago para comer?

Coro: La vida no quita. Cada quien decide.

Indigente 1: Épale compa ¿Qué haces por aquí? ¿Eres nuevo en la zona?

Salvador: Si varón. Realmente no tengo rumbo ni dirección. Estoy solo.

Indigente 1: Bueno, yo ando en las mismas. Pero ahorita aquí en lo mío...

Salvador: Yo lo que quiero es algo para desahogarme.

Indigente 1: ¿Quieres comprar algo? ¿Tienes platica? Yo tengo una vaina bien buena, oyó.

Salvador: No tengo dinero ahora, pero te puedo pagar después cuando consiga algo.

Indigente 1: Bueno, esa te la paso por nuevo. Te voy a dar un poco. Prueba que está bueno, oyó. Eso te va a hacer olvidar todo lo malo que has pasado.

En ese momento entra otro indigente con una bolsa de comida y una botella.

Indigente 2: Ah, negro ¿Cómo está la vaina? Tenía tiempo que no lo veía.

Indigente 1: Si, estaba metido por allá en un puente bien cómodo.

Indigente 2: ¿Y éste? (refiriéndose a Salvador) ¿Ya comieron?

Salvador: ¡No! Yo tengo hambre. Y pensando en mi hijo me da más...

Indigente 2: Coma, coma... (Dándole una bolsa), aproveche que me conseguí esta ganga. Si no, yo les guardo un poco para cuando se vayan a dormir. Yo lo voy a llevar para un sitio bien bueno para que duerma.

Indigente 1: (A Salvador) Así que usted tiene un hijo. ¿Y su familia? ¿Qué pasó?

Salvador: Si claro. A mi esposa y mis dos hijas las perdí en el deslave de La Guaira. El único hijo que me quedó lo perdí por bruto.

Indigente 2: Toma, échate un trago para que te sientas mejor y te olvides de las penas.

Salvador: Estoy triste. Solo. Amargado. Desempleado. Mi esposa, mis hijos, mi casa. ¡Qué arrechera! Como los extraño. Quisiera tenerlos aquí conmigo.

Indigente 1: Bueno, pero ya pasa la página varón. Yo se que duele, pero desde que estamos aquí has repetido mil veces lo mismo. Tienes que superarlo para que puedas seguir adelante.

Salvador: ¿Tú tienes hijos? ¿Les has pegado?

Coro: La violencia doméstica, el alcoholismo, la dependencia a las drogas y las enfermedades mentales son las principales causas de la indigencia.

Indigente 2: Yo me fui de mi casa porque mi papá nos pegaba a mi mamá y a mí. Nos maltrataba mucho. Así que tengo cuatro años de indigente. Viviendo solo y sin saber de nadie. Uno no quiere esto pero son las circunstancias de la vida.

Salvador: ¿Y tú, negro?

Indigente 1: Yo también estoy solo. Mi mujer me montó los cachos por yo andar de borracho. Cuando me dejó, caí peor. Eso me dolió mucho y, poco a poco, perdí todo.

Salvador: Yo de bruto perdí a mi único hijo porque lo culpaba de la muerte de mi familia y lo maltrataba.

Indigente 2: Veeerg... usted le hizo lo mismo que mi papá me hizo a mí. Por eso fue que agarré mis cuatro peroles y me fui para la calle. Agradece que tu hijo no hizo lo mismo que yo. ¿Dónde está él?

Salvador: Está con su abuelo. Mi papá.

Indigente 2: Pero aún estás a tiempo de recuperarlo.

Salvador: No estoy tan seguro de eso.

Escena 3

Entra un antiguo amigo de Salvador.

Amigo: Salvador ¿Qué haces tú aquí hermano? ¿Qué pasó? Supe que te las habías visto duras con el deslave, pero no pude comunicarme contigo, ni supe más nada de ti. Levántate del suelo (*lo ayuda*).

Salvador: ¿Qué haces por aquí? ¡Qué pena contigo! Mira en lo que me he convertido...

Indigente 1: ¿Quién es él?

Indigente 2: Mire, deje el samureo.

Salvador: ¡Tranquilos! Yo lo conozco.

Amigo: Yo quiero ayudarlos, de verdad.

Indigente 1: ¿De verdad quiere ayudarnos? ¿Cómo?

Indigente 2: ¿Cuánto rial tienes para que nos ayudes?

Amigo: No, no es con eso. Es una ayuda real, para que salgan definitivamente de esta situación. Si les doy dinero se les acabará pronto y continuarán en lo mismo. En cambio, yo les ofrezco un centro de rehabilitación donde pueden cambiar sus vidas. Empezarán desde cero, podrán recuperar sus verdaderas vidas como individuos socialmente activos, productivos y respetados.

Indigente 1: Y quién me asegura a mí que eso es verdad ¿ah? Que no nos vas a llevar a la policía o que nos vas a dejar pegados por allí.

Indigente 2: No vale, éste varón parece serio. Cuéntame, cómo es la cuestión para entrar en ese lugar. ¿Hay que pagar algo o qué?

Amigo: ¡No! Es totalmente gratis. Lo único que debes tener es la disposición propia de querer cambiar y rehacer tu vida. ¿Vamos?

Indigente 2: Yo si le hecho plomo. Ya no aguanto más mi vida de latero, de indigente. ¿Allá dan comida y ropa?

Amigo: ¡Caro!

Indigente 1: ¡Eso es mentira! Allá lo que quieren es lavarte el cerebro y tenerte como en régimen militar. No te pongas loco.

Indigente 2: Prefiero eso que seguir pasando roncha y sintiendo el desprecio de la gente, como si yo fuera un extraterrestre. Ni siquiera se ponen a pensar, por un instante, en todas las circunstancias difíciles por las que he pasado, o la razón de por qué llegué a ésta condición. Mirándome por encima de los hombros como si valieran más que yo. ¡Qué carajo! ¿Ah? Si ellos también cagan mierda como yo, huelen mal

si no se bañan y siente hambre, pero tienen como aplacarla. Ellos se creen mejor porque sienten lástima por mí, pero yo siento más lástima por ellos al ver tanta indiferencia en sus caras, tantos rostros inmóviles de sentimientos, tantos corazones de roca. Yo si me voy a ese centro para demostrarle al mundo el potencial que tengo como persona y, aunque muchas veces fui visto como un parasito, ahora tengo la oportunidad de salir adelante. Y tú Salvador, ¿Vas con nosotros?

Salvador mira a cada lado del escenario. A su izquierda está el indigente 1 y a su derecha el indigente 2 y el amigo. Cae en el piso en posición fetal, dando giros hacia el centro del círculo.

Presentador: Apuesto que contaban con deshacerse de mí ¿eh?, jajá. ¡Pobres ilusos! (*Acercándose a algún espectador*) ¿Ha usted dado dinero a algún indigente? (*Preguntando a otro*) ¿Qué piensa cuando ve a algún indigente en la calle? Dígame, en confianza (*Dirigiéndose a un tercero*) ¿Qué opina del corte de mi cabello?... eh, mejor no responda a esa pregunta. ¡Que siga mi cortina musical!

Estrofa III: *Cantada por el Coro.*

“Estos son tiempos para reflexionar en todas las cosas que debemos valorar. Limpiar nuestros pecados pidiendo perdón; Dios nos ayudará si le hablamos de corazón. Yo, yo no me copio, yo sólo escribo mi canción y me desboco. Inteligente, yo le canto es a la gente el tema de a capela, es el moreno soltando pue la tela”

Presentador: Finalmente los invito a presenciar la noticia más impactante de hoy. Con ella me despido hasta nuestro próximo encuentro.

Acto IV

La salvación de Salvador

Los tres personajes principales que se han agrupado en el centro del círculo iniciarán un proceso de expresión corporal en el que se grafique la integración de los tres personajes. Es decir, los tres personajes pasan a ser uno solo.

Salvador: (*Al unísono los tres personajes*) ¿Quién eres tú?

Salvador: (*Al unísono los tres personajes*) Yo soy Salvador.

El coro (que se encuentra en círculo) empieza a caminar alrededor de Salvador vociferando adjetivos despectivos.

Coro: Drogadicto, vago, borracho, delincuente, enfermo, sucio, gamín, desempleado, mendigo, estorbo...

Poco a poco, van cerrando el círculo hasta dejar a Salvador totalmente acorralado en el centro. En ese momento Salvador grita.

Salvador: ¡Ya!

El coro nuevamente empieza a abrir espacio dando vueltas alrededor de Salvador.

Coro: Toda tu vida la influencia de la sociedad te ha afectado. Tus decisiones siempre fueron y serán modeladas por tu entorno. ¿Por qué no tuviste la capacidad de poner en orden tus ideas? Seguir adelante. Tomar control de tu vida. Después de causarte daño nunca te extendieron la mano. ¿Dónde están las políticas gubernamentales, tus amigos, tus padres? ¿Dónde está tu vida? Caíste, caíste bajo. Pero el cambio comenzó. Lucha, perseverancia, resistencia, voluntad, optimismo, creencia en tí mismo, amor, superación.

En una rápida secuencia de movimientos se visualizan, nuevamente, las tres escenas finales de cada acto. El cuadro I: Salvador sopla el paquete de drogas y se aprecia el polvo en el aire. El cuadro II: Salvador se toma un trago de licor pero, seguidamente, lo escupe al aire (si es posible haciendo fuego). El cuadro III: continúa la escena de la indigencia.

Indigente 2/Coro: ¡Salvador!

Salvador: En tres segundos puedes tomar la decisión que cambiará el rumbo de tu vida para siempre. ¡El que esté libre de pecado que arroje la primera piedra! En este mundo todos somos "Salvador". Cada uno con sus aciertos y desaciertos. Hay Salvadores como yo, Salvadores como él (señala al indigente 1), Salvadores como ellos (señala al indigente 2 y al amigo), y Salvadores como ustedes.

Presentador: *(Uniéndose a todos los actores y señalando al público)* ¿Qué tipo de Salvador eres tú?

FIN

CAPITULO V- CONCLUSIONES

El teatro es un vehículo de comunicación alternativo que permite recolectar, almacenar y difundir contenidos, así como, generar interacción directa entre emisores y receptores. Los diversos elementos humanos, artísticos y técnicos presentes en el teatro logran emitir de forma eficaz contenidos capaces de generar el proceso comunicativo. Wright (1995) asegura que “el teatro es más efectivo que la televisión o el cine por su vitalidad, su proximidad y su carácter personal” (p.43).

El teatro debe ser utilizado como un medio donde el pueblo pueda despertar de su adormecimiento y gritar lo que siente. Donde el pueblo sea un jurado y las palabras afloren su verdad. A pesar de que el teatro represente situaciones irreales, los actores deben colocarse “la máscara al servicio de la verdad”, para que todos los contenidos emitidos gocen de mayor credibilidad. Será la verdad, la que ponga de relieve todos los dilemas a los que se enfrenta la sociedad.

El teatro es capaz de crear consensos entre individuos de ideologías diversas; echa a un lado lo que separa a los hombres para generar unión y objetivos mutuos. Miguel Ángel Asturias (1968), en Humberto Orsini, concluye que el teatro es “el medio de comunicación más humano, más directo, eficaz y útil con las masas”, es decir, es un puente de entendimiento social.

Para Arrau (1994), la creación colectiva es un buen método de trabajo. Sin embargo, considera que se le ha querido consagrar como la única vía eficaz para plantear los problemas del teatro popular. Ante dicha opinión, se puede señalar que, a pesar de no ser la única herramienta creativa, es una de las más efectivas a la hora de escuchar la voz del pueblo.

La creación colectiva es un método teatral que permite la expresión directa de los actores sociales, por lo tanto puede considerarse una herramienta eficaz para la recolección y transmisión de datos y contenidos periodísticos.

Otorgar al Núcleo Endógeno Simón Bolívar la posibilidad de utilizar una herramienta comunicacional como el teatro para expresar sus problemáticas y condiciones de vida es una labor propia de cualquier comunicador social.

Gracias a este proyecto se logró traducir los deseos, aspiraciones y vivencias del Núcleo en un texto teatral de su propia inspiración. Es decir, al igual que el periodista realiza una entrevista de personalidad y trabaja en un largo reportaje con citas, parafraseos e ilaciones, el texto de creación colectiva deja por sentado la misma finalidad informativa y artística, como el llamado nuevo periodismo. Es preciso satisfacer la necesidad de conocimiento y expresión de los pueblos oprimidos; hay que combinar comunicación, expresión, entretenimiento e información en búsqueda de complacer a la sociedad.

Eliminar reiteraciones, ajustar el lenguaje utilizado, enriquecer formas y contenidos, introducir contextos e ilaciones, explicar causas y consecuencias,

contextualizar, aportar estilo, coherencia y sintaxis, fueron algunas de las labores del investigador durante este proceso.

Sin importar los contratiempos para la consecución de este proyecto, es decir, las inasistencias del grupo y el corto tiempo de ejecución, se logró reflejar fidedignamente la expresión del Núcleo endógeno. Sus problemáticas de vida, las causas de su adicción, sus metas a futuro y, sobre todo, la forma en que desean ser visto por la sociedad.

La numerosa cantidad de personajes en el texto final fue motivada al espíritu anti-segregario e inclusivo que amerita la creación colectiva. La mayoría de los participantes del proceso, son actores de sus propias vidas. De hecho, la canción incluida como ilación entre los actos de la pieza, también fue escrita y compuesta por uno de los integrantes del grupo.

Así mismo, con el objetivo de otorgar mayor intervención del público asistente de la pieza teatral, y de hacer más evidente la interacción entre actor y espectador, fue necesario agregar un personaje al texto: *El Presentador*. Las características de este personaje representan una crítica directa a los comunicadores sociales que desvirtúan la voz del pueblo y que son indiferentes al protagonismo de los individuos.

Es así que, como lo señala Augusto Boal (1974) en su cuarta etapa “el teatro como discurso”, el oprimido se transforma en un espectador-actor que tiene el beneficio de asistir a un teatro abierto al público, donde puede liberarse, experimentar, participar y crear junto a los personajes.

Por otra parte, para los individuos que habitan en el Núcleo Endógeno Simón Bolívar, el teatro no sólo representa un esparcimiento, sino una actividad que puede organizar al grupo y condensar metas. Es un vehículo de comunicación libre de imposiciones hegemónicas que les permite generar denuncias y críticas sociales sin temor a la verticalidad.

El teatro popular es un medio comunicacional que está a disposición de toda la nación y prescinde de grandes inversiones y patrocinantes que influyen sobre los contenidos a transmitir. Es un vehículo alternativo de comunicación que descuida el ingreso económico para dedicar tiempo a concientizar, educar, revalorizar, informar y satisfacer las necesidades locales.

Es imposible considerar al teatro como un medio de comunicación masivo pues carece de su característica básica, es decir, las barreras espacio temporales limitan su difusión masiva. Las obras teatrales se representan en lugares y momentos específicos y privan de soportes electrónicos o virtuales que permitan la difusión colectiva fuera del espacio escénico; por lo tanto, los mensajes son dirigidos únicamente al público asistente. Puede existir el caso en el que una pieza teatral sea grabada para reproducciones futuras, sin embargo dicha acción dejaría de llamarse teatro en su sentido literal.

Dicha afirmación puede desvirtuar el carácter comunicacional del teatro, no obstante, evidentemente la representación teatral transmite contenidos y, además, genera interacción directa entre emisores y receptores, por ello es posible apreciar el acto comunicativo que no alcanzan los medios masivos.

A pesar de que el origen de la práctica teatral sea mucho más antiguo que el término “comunicación alternativa” es posible establecer analogías entre ellos. La metodología empleada para la ejecución de este proyecto se ajusta a las características de los medios de comunicación alternativos. Organizar y coordinar a una comunidad específica con el fin de detectar problemas y necesidades ávidas de difusión, para luego transmitir mensajes que resulten de la participación activa de sus miembros.

Entonces, es posible considerar al teatro como un vehículo alternativo de comunicación que minimiza el rol de receptor pasivo y otorga un arma de expresión al pueblo para que pueda impulsar su autonomía cultural y sus perspectivas de vida. El teatro reúne las premisas conceptuales y teóricas que permiten identificarlo como un vehículo comunicacional efectivo para una comunidad específica.

No obstante, es difícil emprender la creación colectiva con personas que desconocen parcial o completamente del teatro, pues carecen de las herramientas básicas para emprender actividades avanzadas. Hay que iniciar el proceso desde los conceptos y prácticas más elementales, lo que retarda la ejecución metodológica. Por lo tanto, fue arriesgada la creación de un texto en un período de tres meses, cuando las teorías de creación colectiva mencionan un aproximado anual de realización.

Del mismo modo, es complicado trabajar la creación colectiva con un grupo mayor de diez personas, ya que genera cierto nivel de tensión al momento de

establecer fines u objetivos concretos. A pesar de las complicaciones, se logró que la población de estudio participara coordinadamente en la consecución del texto.

Lo primero que debe tener en cuenta el periodista al practicar la creación colectiva es la virtud de saber escuchar y aprender a preguntar. Conocer las tácticas para estimular respuestas y contenidos certeros, cargados de verdad, significación y relevancia social. Un comunicador social es un profesional al servicio de la sociedad.

Si el teatro puede ofrecer participación a este centro de rehabilitación, ¿vale la pena continuar su práctica en otras comunidades? ¿Por qué podría considerarse poco profesional la creación periodística basada en el teatro? Con la realización de este proyecto queda demostrado que el teatro es un vehículo alternativo y eficaz de comunicación social, capaz de recolectar testimonios certeros de fuentes fidedignas. Por lo tanto, es importante que los comunicadores sociales revaloricen la práctica artística como hecho periodístico y se dediquen a la comprensión de comunidades con el fin de reflejar sus realidades.

Los pueblos oprimidos se encuentran a la espera de conocer sus medios alternativos, sus armas de expresión, sus derechos de palabra. Ellos continúan actuando como receptores pasivos y soportando la ideología mediática. Por su parte, los comunicadores sociales se encuentran a la espera de ser contratados por medios tradicionales, desechando mil oportunidades de trabajo que están en la calle, en el barrio, en la “gente”, donde realmente surge el espíritu de comunicador social.

BIBLIOGRAFÍAS

Aguirre, J. y Bisbal, M. (1981). La ideología como Mensaje y Masaje. Caracas: Monte Ávila Editores.

Álvarez O., José A. y Ardit L., Manuel. (2006). Tomo 2: Historia Universal. La Enciclopedia del Estudiante. Buenos Aires- Argentina: Editorial Santillana.

Aróstegui, José M. y Bustamante, Antonio S. (1978). Metodología del Conocimiento Científico. La Habana- Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.

Arrau, Sergio. (1994). Dirección teatral. Caracas: Centro latinoamericano de creación e investigación teatral.

Berger, René. (1976). Arte y comunicación. Barcelona-España: Editorial Gustavo Gili.

Bettetini, Gianfranco. (1977). Producción significativa y puesta en escena. Barcelona-España: Editorial Gili.

Bisbal, Marcelino. (2009). Hegemonía y Control Comunicacional. Venezuela: Editorial ALFA.

Boal, Augusto. (1972). Categorías de teatro popular. Buenos Aires: Ediciones CEPE.

Boal, Augusto. (1974). Poética del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Brook, Peter. (1997). El espacio vacío: arte y técnica del teatro. Barcelona-España: Península.

De Marinis, Marco. (1988). El nuevo teatro. Barcelona-España: Paidós.

De Marinis, Marco. (1997). Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología. Volumen 1. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Duvignaud, Jean. (1981). Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas. México: Fondo de Cultura Económica.

Galich, Manuel. (1980). Ubicación de la ideología en el proceso creativo, ponencia de Santiago García. *Conjunto*, nº 47. Pág. 5- 13.

Galich, Manuel. (1980). El debate del teatro nacional, ponencia de Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal. *Conjunto*, nº 47. Pág. 14-23.

Galich, Manuel. (1980). Teatro e ideología en América Latina, ponencia de Manuel Galich. *Conjunto*, nº 47. Pág. 24- 32.

Gimeno, F. y Palau, J.; Taibo, C. (1991). La Guía de Estudio. Tomo 2: *Arte y Filosofía*. Barcelona- España: Ediciones Nauta, S. A.

Habermas, Jürgen. (1987). La Acción Comunicativa. Tomo I y II. Madrid-España: Editorial Taurus.

Hobsbawm, E.J. (1978). Las Revoluciones Burguesas. Tomo 2. Barcelona y Madrid: Editorial Guadarrama.

Jiménez, Eduardo; Beltrán, Manuel y Taibo, Carlos. (1991). La Guía de Estudios. Tomo 1: Historia. Barcelona- España: Ediciones Nauta, S.A.

Kowzan, Tadeusz. (1997). El signo y el teatro. Madrid: Arco Libros.

Kristeva, Julia. (1988). Semiótica. Madrid: Editorial Fundamentos.

Labarriére J., Lazzeri Ch., Marramao G., Dupuy J. (1994) Teoría política y comunicación. Barcelona: Editorial Gedisa.

Luhmann, Niklas. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos y teorías*. Barcelona-España: Anthropos editorial.

MacBride, Seán. (1980) Voces Múltiples, Un Solo Mundo. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco).

McQUAIL, Denis. (1983). Introducción a la teoría de la comunicación de masas. Barcelona-España: Editorial Paidós Comunicación.

Molina, A.; Chang, R.; Rocha, E.; Díaz, N. (1978) Ciencia Social y Trabajo Social. Caracas- Venezuela: Editorial El Cid Editor.

Orsini, Humberto. (2010). El pensamiento de los grandes creadores a través de los mensajes del día mundial del teatro. Boletín 24. Caracas: Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro (UNESCO).

Pastor Ruiz, Yolanda. (2006). Psicología social de la comunicación. España: Ediciones Pirámide.

Pellegrino, Francisco; Cañizales, Andrés.; Aguirre, Jesús M. (1999). Los Medios de Comunicación Social en Venezuela. Caracas- Venezuela: Edición Centro Gumilla.

Rine, leal. (1978). El teatro latinoamericano de Creación Colectiva. Varios editores. Casa de las Américas.

Rodríguez, Manuel; Granada, Miguel. (2006). La Enciclopedia del Estudiante. Tomo 19: *Historia de la Filosofía*. Buenos Aires- Argentina: Editorial Santillana.

Thompson, John. (1998) *Los media y la modernidad*. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós.

Salazar, Perla. (1983). El teatro popular como vehículo de comunicación alternativa. Tesis de licenciatura. Universidad Central de Venezuela, Caracas-Venezuela.

Soto, Bárbara. (2003). Análisis de la temática social en cinco obras latinoamericanas. Tesis de licenciatura. Universidad Central de Venezuela., Caracas-Venezuela.

Stea, Silvana. (1994). Creación colectiva del drama para títeres y teatro: posible alternativa comunicacional infantil. Tesis de licenciatura. Universidad Central de Venezuela, Caracas- Venezuela.

Wright, Edward. (1989). Para comprender el teatro actual. México - Buenos Aires: Colección popular, Fondo de cultura económica.

Yaguare, Diego. (1998). *El teatro y la participación en las actividades comunitarias*. Trabajo de licenciatura. Universidad Central de Venezuela, Caracas-Venezuela.

Fuentes virtuales

Buenaventura, Enrique (1985). *Boletín Virtual, Cultural y Bibliográfico: Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional*. Número 4, Volumen XXII. Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm>

Buenaventura, Enrique y García, Santiago. (2005). Presentación de PowerPoint “*Creación Colectiva*”. Disponible en: <http://www.ux1.eiu.edu/~cfcca/CreacionColectiva2005.ppt>

Fernández, Claudio. (2011). *El problema del autor en la creación colectiva teatral*. *Anclajes* (online). vol.15. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-46692011000200002&script=sci_arttext

García, Fernanda y Hernández, Hilda. (2003). *La Comunicación Alternativa en nuestros días: un acercamiento a los medios de la alternancia y la participación*. *Razón y palabra* (Revista electrónica). Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/n/n70/corrales-hernandez_revisado.pdf

García, Santiago. (1989). Teoría y práctica del teatro. Capítulo 2: Teatro e ideología 2. Bogotá-Colombia: Ediciones La Candelaria. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/tea2b.htm>

Gómez Samela, José María. (2007). Teatro de creación colectiva en corrientes. Año 1, N° 1. Disponible en: <http://atelier-jovenescriticos.blogspot.com/2007/11/teatro-de-creacin-colectiva-en.html>

Morales, Frank. (2010). Conozca tres tipos de investigación: descriptiva, exploratoria y explicativa. Disponible en: <http://manuelgross.bligoo.com/conozca-3-tipos-de-investigacion-descriptiva-exploratoria-y-explicativa>

Mujica, Pedro. (2010). Qué son los medios alternativos comunitarios. Los medios comunitarios en Venezuela. Disponible en: http://www.invecom.org/eventos/2009/pdf/mujica_p.pdf

Rendón R., Felipe A. (2008). La Improvisación como herramienta de la creación Colectiva en el Teatro de La Candelaria. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Vol. 2. No. 1. Enero–junio. Colombia. Disponible en: [http://www.200.21.104.25/artescenicas/downloads/artesescenicass2\(1\)11.pdf](http://www.200.21.104.25/artescenicas/downloads/artesescenicass2(1)11.pdf)

Rojas C. Litzy. (2007). Comunicación popular y alternativa. Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos16/comunicacionpopular/comunicacion-popular.shtml>

Usuario: Rulo. (2010). *Uso de la Creación Colectiva en las Vanguardias del Siglo XX en Europa*. Disponible en: <http://www.buenastareas.com/ensayos/Uso-De-La-Creacion-Colectiva-En/1171938.html>

Schmidt, Eduardo. (2010). *Nuevas tecnologías y medios alternativos en América Latina*. Disponible en: <http://www.congresoinvoicecom.org/index.php/invecom2009/invecom2009/paper/view/144/155>

Soriano, Levy. (2009). *Comunicación alternativa*. Disponible en: http://www.slideshare.net/soriano_levy/comunicación-alternativa-presentacion