UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE ARTES

LA RITUALIZACIÓN COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DE LA RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO Y LOS PERSONAJES EN LAS OBRAS TEATRALES: *OBITUARIO* (1984), *ÚLTIMO PISO EN BABILONIA* (1992), *COFRADÍA* (2010) DE XIOMARA MORENO

(Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Artes)

Autora:

Bachiller Bárbara Alejandra Sorg Quintana

Tutora:

Profesora Penélope Hernández Lara

Caracas, mayo de 2025

VEREDICTO

Quienes suscribimos, Prof. Penélope Hernández Lara (Tutora), Prof. Carlos Paolillo y Prof. Daifra Blanco (Jurados), designados por el Consejo de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el trabajo de grado de **BÁRBARA ALEJANDRA SORG QUINTANA**, titular de la cédula de identidad N° V-28.006.137, quien presentó su trabajo de grado titulado:

LA RITUALIZACIÓN COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DE LA RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO Y LOS PERSONAJES EN LAS OBRAS TEATRALES: *OBITUARIO* (1984), *ÚLTIMO PISO EN BABILONIA* (1992), *COFRADÍA* (2010) DE XIOMARA MORENO.

Hacemos constar que hoy 14/05/2025, nos reunimos para escuchar y calificar dicho trabajo y decidimos otorgarle la calificación Aprobado Sobresaliente Se considera como un excelente análisis Teórico de las obras Obituario, Último piso en Babilonia y Cofradía de Xiomara Moreno. La investigación contribuye a la noción de ritualización como herramienta para analizar dramaturgias con personajes y espacios interdependientes. Se recomienda su publicación

PROF. PENÉLOPE HERNÁNDEZ LARA
(Tutora)

PROF. CARLOS PAOLILLO
(Jurado)

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN DIRECCIÓN ESCUELA DE ARTES

PROF. DAIFRA BLANCO
(Jurado)

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

Título: La ritualización como elemento configurador de la relación entre el espacio y los personajes, en las obras teatrales: *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), *Cofradía* (2010) de Xiomara Moreno.

(Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Artes)

Autora: Bachiller Bárbara Alejandra Sorg Quintana
Tutora: Profesora Penélope Hernández Lara

RESUMEN

El trabajo investigativo *La ritualización como elemento configurador de la relación entre el espacio y los personajes, en las obras teatrales: Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), *Cofradía* (2010) *de Xiomara Moreno*, tiene como objetivo el darle respuesta al porqué de la recurrente inseparabilidad entre el espacio y los personajes en las obras teatrales de Xiomara Moreno, a partir del concepto de "ritualización" de Catherine Bell (2009) que contempla la configuración del individuo y el espacio por medio de la práctica de actividades diferenciadas. Para ello, siendo esta investigación de enfoque cualitativo y de orden interpretativo, desarrollamos brevemente el contexto sociopolítico de los 80s, 90s y 2000, para conocer las corrientes que preceden a la dramaturgia de la autora y posteriormente realizar el análisis de las obras mencionadas a partir de las acepciones de espacio y de los personajes dramáticos en *Cómo se comenta una obra de teatro* de García Barrientos (2012).

Palabras clave: Ritualización, Espacio, Cuerpo, Personajes, Dramaturgia, Teatro, Teatro venezolano, Teatro de Xiomara Moreno

DEDICATORIA

A mis padres, *por apoyarme y haberme formado sin coartar mi desarrollo artístico.*

A mi hermano mayor, *por regalarme su compañía y amistad incluso en la distancia.*

A mis mascotas, *por desvelarse conmigo en la madrugada mientras culminaba este proyecto de investigación.*

A mis amigas Jennifer, Majo, Victoria, Camila y Diana *por hacer que este viaje fuese más ameno.*

AGRADECIMIENTOS

A Dios, a la Virgen, y a los ángeles, *por acompañarme en cada momento.*

A mi familia, *por estar conmigo siempre.*

A la Universidad Central de Venezuela, a la Escuela de Artes y al Departamento de Artes Escénicas, *por abrirme las puertas de esta casa de estudios.*

A Annabel Petit, Gonzalo Mendoza, Gabriela Kizer, Marlin Pérez, Elis Labrador, María Carolina García y Daifra Blanco, *por incentivar mi interés en la investigación y ser un pilar fundamental en mi formación académica.*

A Leonardo Azparren Giménez e Ignacio Fernandes, *por sentar las bases necesarias para que este trabajo de investigación pudiera arribar a buen puerto.*

A mi tutora, Penélope Hernández Lara, *por llegar justo en el momento preciso.*

A Xiomara Moreno, *por el arropo durante estos años de carrera y la ayuda brindada durante esta última etapa.*

¡A TODOS, GRACIAS!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

Objetivos 8

Justificación 9

Antecedentes 9

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO.
LA RITUALIZACIÓN, EL ESPACIO Y LOS PERSONAJES 15

Un triángulo no explorado 15
Entre práctica y estrategia 16
La Ritualización: el cuerpo y el espacio 18
Contexto histórico y teatral: años 80s, 90s y 2000. 23
Vida y obra de Xiomara Moreno 32
Dramaturgia 34
Conceptos afines 37

CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO 41

Método de análisis 43
Espacio 43
Personaje 44
Acción 46
Hallazgos 47

CAPÍTULO III.
ANÁLISIS DE LA RITUALIZACIÓN COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DE LA RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO Y LOS PERSONAJES, EN LAS OBRAS TEATRALES: *OBITUARIO* (1984), *ÚLTIMO PISO EN BABILONIA* (1992), *COFRADÍA* (2010) DE XIOMARA MORENO 49

CONCLUSIONES 71

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 75

ANEXOS.
Transcripción de Entrevista con la dramaturga Xiomara Moreno. (Abril 2025) 78

INTRODUCCIÓN

Bien advierte la investigadora Catherine Bell (2009) en *Ritual Theory, Ritual Practice* que algunos de los riesgos de utilizar del concepto de "ritual" en un análisis son la falta de concreción en cuanto a su significado (porque depende del enfoque del investigador), y la difícil aplicación que ha ido adquiriendo el mismo en cuanto al estudio de prácticas que difieran de las características descritas en el estudio de la teoría ritual, donde destaca la relación con los cánticos y danzas con los que se rendía tributo a las deidades en las antiguas civilizaciones, junto con el modelo estático que contempla la tradición, la repetición y la performatividad como elementos inamovibles del mismo.

Similar a lo que sucede en corrientes teatrales como la de Antonin Artaud o Jerzy Grotowski, en las que, por haber un interés en volver a lo esencial de las culturas originarias, se hace notoria la actividad "ritual", de "rito" o "ceremonial" vinculada a la práctica física, pero permanece ese enfoque místico o religioso en el que se intenta librar al cuerpo de las cadenas sociales modernas que han separado al individuo / actor de sus raíces culturales. Con lo cual se mantiene ese planteamiento "tradicional" que encasilla el tipo de actividades y de obras que puedan ser examinadas desde dicho concepto.

De ahí que en cambio escojamos el término de "ritualización" propuesto por la autora –que estudia la actividad diferenciada a partir de la práctica activa como proceso en el que son configurados los individuos y el espacio que habitan– para analizar la relación entre el espacio teatral y los personajes de las obras teatrales: *Obituario* (1984), *Último Piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010) de Xiomara Moreno. Ya que, al admitir elementos afines al ritual sin presentar esa estructura rígida difícilmente aplicable a prácticas que no se alineen a sus mismos parámetros, nos permite analizar las tres obras seleccionadas.

Bajo ese aspecto, nos interesa la forma en la que la ritualización configura el espacio y a los personajes en las obras mencionadas, como la similitud que creemos guardan entre sí gracias a la coincidencia de: 1) Un conjunto de características de la "práctica", que engloba el carácter situacional, estratégico, ciego e ilusorio de la misma. 2) Una serie de juegos de oposiciones que mantienen viva la estructuración del espacio y de los personajes. 3) Una

postergación de la solución a los conflictos de los personajes y un cuerpo social / entorno que influye en su relación con el espacio determinado.

Esto con el motivo de acercarnos a comprender el porqué de la reiterada inseparabilidad e irreductibilidad entre los elementos ya mencionados a partir de este concepto que, bajo esta perspectiva, es común a las obras mencionadas.

Con lo cual, luego de aclarar lo referido al tema de la ritualización y de desarrollar un breve resumen del contexto sociopolítico dentro del cual se inscribe la dramaturgia de la autora, procederemos a estudiar: 1) Cómo se presenta la primera en las obras teatrales *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010), de Xiomara Moreno. 2) La posibilidad de patrones estructurales vinculados a la ritualización del espacio y de los personajes. 3) Cuál es la razón de ser del discurso detrás de cada una de estas obras, y cómo se genera a partir de la ritualización como elemento configurador.

De estas interrogantes podemos dar cuerpo a esta investigación sostenida en los siguientes ítems metodológicos:

Objetivos

Objetivo general

Analizar cómo la ritualización configura la relación entre el espacio y los personajes, en las obras teatrales: *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), y *Cofradía* (2010), de Xiomara Moreno.

Objetivos específicos

1 Definir concepto de ritualización.

2 Examinar cómo se presenta la ritualización en las obras *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), y *Cofradía* (2010), de la dramaturga Xiomara Moreno.

3 Demostrar la posibilidad de patrones estructurales vinculados a la ritualización del espacio y de los personajes en las obras seleccionadas.

4 Conceptuar el fundamento del discurso de cada una de estas obras y cómo se genera a partir de la ritualización.

Justificación

Mencionábamos que el objetivo principal de este trabajo de investigación es darle respuesta al porqué de la recurrente inseparabilidad entre el espacio teatral y los personajes en las obras de Xiomara Moreno a partir del concepto de "ritualización", ya que esta constante particular de la relación entre ambos elementos parece ser atravesada por unas situaciones específicas en las que se lleva a cabo una práctica ritualizada.

Antecedentes

Para poder desarrollar el análisis de las obras seleccionadas, previamente tuvimos que revisar y seleccionar distintas fuentes de información que nos facilitaran el observar cuál ha sido el proceso de construcción de las hipótesis y comentarios que se han venido estableciendo respecto al trabajo dramatúrgico de Xiomara Moreno. En ese sentido, nos encontramos en esta primera parte con el desglose cronológico de las tesis, ensayos, resúmenes, páginas webs y revistas que preceden a esta investigación.

Así pues, iniciamos con el libro *Teatro Americano Actual, Nueva Dramaturgia de Venezuela*, publicado en el 2002 por la editorial "Casa de América", donde Orlando Arocha (2002) hace en el prólogo una breve descripción del teatro que escribe Xiomara Moreno, señalando que en sus obras se observa una construcción impulsada por la fe, y una deconstrucción de los grupos sociales que parte de la confusión. Comentando, además, que "sus espacios se acercan a manicomios, cuarteles, o azoteas donde los personajes intentan solidarizarse, seducirse, discutirse como individuos delante a un colectivo" (pág. 10).

Posterior a ello, está la tesis de Juan Carlos Carrero Marrero (2003), titulada: *Las Islas Artificiales en la Dramaturgia de Xiomara Moreno*, en la cual el autor demuestra las similitudes entre las características espaciales en las obras de Xiomara Moreno con las "islas artificiales", que son espacios delimitados que "se transforman en el elemento rector de la vida de los personajes" (pág. 20).

En tercer lugar, se encuentra el *Panorama del teatro venezolano en el siglo XX*, escrito por Carmen Márquez Montes en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, entre el 2004 y el 2005; donde hace un recorrido breve sobre la evolución teatral en el siglo XX, tomando en cuenta los sucesos políticos que influyeron en el rumbo de la representación teatral venezolana. Aludiendo a la dramaturga Xiomara Moreno al señalar que esta pertenece a la ola

de jóvenes dramaturgos (los “representantes del nuevo teatro venezolano”), distanciados de “la ciudad moderna” y de las formas que hasta entonces eran representadas.

Junto con los comentarios que hace el investigador Luis Alberto Rosas (2013) sobre cómo los personajes de Xiomara Moreno se enfrentan a “los tormentos que el hombre ha querido sobrellevar y no ha podido” (pág. 266) al cuestionar conceptos existenciales como “la trascendencia” o “la muerte”.

Luego, *El Teatro de la República Moderna de Venezuela (1945 – 1999)* de Luis Chesney (2015), donde también es mencionada la autora en cuestión por formar parte de la producción nacional referida dentro del estudio sobre los procesos de cambio en la actividad teatral, especialmente en las diferencias entre cada tendencia, teniendo en cuenta los hechos políticos, económicos, culturales y sociales, que fueron los que en cierta medida demarcaron muchas de las cualidades de cada uno de las tendencias escénicas.

A lo que sumamos los apuntes del libro *Análisis de la Dramaturgia Venezolana Actual* que hace la investigadora Yoyiana Ahumada, donde es referido el análisis de la Profesora Penélope Hernández Lara (2017) sobre la posición que ocupan el espacio y los personajes dentro de las obras de Xiomara Moreno.

Así mismo, también contamos con el *Panorama de las dramaturgas venezolanas* de Azparren Giménez (2019) en la Universidad Central de Venezuela. Donde uno de los apartados está reservado para la obra de Xiomara Moreno; iniciando con un breve recuento sobre su trayectoria, realiza finalmente un análisis de algunas de sus obras, como lo son: *Gárgolas*, *Geranio*, *Obituario* o *Perlita blanca como sortija de señorita*, para cerrar con la afirmación de que:

> En Xiomara Moreno la idea central de su teatro es la experiencia existencial personal, cualesquiera sean las circunstancias y siempre con una cuota de incertidumbre. Una esencia humana en angustia y discordia en sus relaciones con Dios se debate y desgarra desorientada en varias de sus obras sin salidas, frente a la muerte.

Aunado a ello, tomamos en cuenta las revistas de teatro *Emporio Theja, Año 1 / n°1*, y *Theatron Unearte, año 20. Nro: 27*, junio 2018. Mientras que en la del grupo Theja la dramaturga es mencionada en múltiples ocasiones por la relación que guarda con dicha

compañía de teatro, en la revista de UNEARTE aparece su nombre debido a los comentarios sobre la dramaturgia venezolana contemporánea, que son realizados en la misma revista.

De igual forma, la tesis: *Las Minorías en el Artefacto Teatral, De especies… (2005) de Xiomara Moreno*, realizada en el 2019 por el licenciado Hany Rivera, que estudia la presencia de las minorías en los personajes de la obra: *De especies*, a partir de método de García Barrientos (2012); además de analizar la naturaleza postdramática de la obra, basándose en el *Teatro Postdramático* de Lehmann.

Así como en el ensayo *Los Del Otro Lado. De La Historia a La Dramaturgia Anti histórica Venezolana*, de Jan Thomas Mora Rujano (2020), es planteado el carácter antehistórico que según dicho autor poseen algunas de las obras de Xiomara Moreno.

Mientras que, en el artículo: *Xiomara Moreno: una dramaturgia incisiva* Azparren Giménez (2023) analiza el enfoque y la temática presente en la dramaturgia de Xiomara Moreno, en la que progresivamente, desde *Gárgolas* (1983) hasta *Arrecife* (2011), es abordada la duda "existencial" a la que se enfrentan unos personajes que no hallan sentido al porqué de las situaciones que atraviesan.

Son estos comentarios y reflexiones los que, por sentar una base teórica documental, nos proporcionarán una base sobre la cual poder desarrollar el análisis pertinente.

La vinculación que desde su origen ha tenido el teatro con el concepto de "ritual" –por las actividades ceremoniales en las que a partir de cánticos y representaciones los antiguos griegos rendían homenaje al dios Dionisos− ha producido junto a una referencia a la cual vincular todas aquellas acciones ceremoniales que realiza una civilización, grupo o personaje con el fin de conectar con su cosmogonía, una limitante al describir y analizar aquellas creaciones escénicas en las que hay un uso del elemento "ritual" diferente al ya establecido, por haber un mayor énfasis en la relación de los sujetos accionantes y el espacio que ocupan al realizar el ritual.

Tal cual comenta Carmen Márquez Montes (1998) sucede en el teatro de Román Chalbaud cuando es destacado:

> En primer lugar, las referencias a la religión, en el sentido sincrético con el que la viven los habitantes del caribe, y, en segundo lugar, los espacios sagrados que los personajes crean para aislarse de lo cotidiano y de la sociedad en la que están inmersos (pág. 268)

Situación que creemos ocurre en la obra dramatúrgica de Xiomara Moreno, donde resalta −según los licenciados Juan Carlos Carrero Marrero (2003) y Hany Rivera (2017), junto con la investigadora Penélope Hernández Lara (2017) y el director Orlando Arocha (2002)– ese carácter inseparable entre unos personajes atormentados incapaces de enfrentar sus problemas y el espacio en el cual se resguardan.

Hecho que destaca particularmente la investigadora Penélope Hernández Lara (2017) sobre la dramaturgia de Xiomara Moreno, quien comenta que la dramaturgia de esta última se decanta por "el trabajo de *caracterización* de sus personajes. Se puede afirmar que existe una firmeza y claridad en el manejo de sus particularidades y esencias" (pág. 118), pero también por la conexión con el espacio que habitan en el proceso de descubrirse y ser descubiertos por un otro que se encuentra en circunstancias similares.

Y es que, aun cuando las obras de Moreno pueden presentar gran diversidad y disparidad en la selección de temas, el motivo de la constante que comentan los autores mencionados sobre la extraña e irreductible relación −que parece repetirse en *Obituario* (1984), *Último Piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010)− aparentemente permanece en penumbra por no haberse abordado la configuración de ambos elementos en conjunto, en donde la presencia del hecho señalado coincide con una actividad formal, repetitiva y efímera, o lo que es lo mismo: una práctica ritualizada.

Dado que es en la relación entre el espacio y los personajes que se observa una construcción activa profunda no obvia −porque hablamos de unos espacios difusos y unos personajes contradictorios que se van revelando conforme transcurre la obra−, consideramos útil la implementación del concepto de ritualización para estudiar el vínculo entre el espacio y los personajes, porque es a partir de la propia actividad / acción que ambos elementos se configuran, pero también porque la misma permite explorar temas complejos de tipo existencial al no depender exclusivamente del acontecer histórico social que atraviesa a los personajes, sino de la fe y el desasosiego que los mantiene en constante alerta.

A partir de ello, creemos fundamental el dilucidar, primeramente: 1) ¿A qué se refiere el término "ritualización" y cuáles son sus características o limitantes? 2) ¿Cómo se presenta la ritualización en las obras *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), y *Cofradía* (2010) de Xiomara Moreno? 3) ¿Existe un patrón estructural vinculado a la ritualización del espacio y de los personajes en las obras seleccionadas? 4) ¿Cuál es la razón de ser del discurso detrás de cada una de estas obras, y cómo se genera a partir de la ritualización?

Para que una vez vistos los atributos individuales de cada elemento y resueltas las preguntas, podamos contestar al problema irresoluto sobre la relación entre el espacio y los personajes a partir de la contestación a la incógnita de:

¿Cómo la ritualización configura la relación entre el espacio y los personajes, en las obras teatrales *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010), de la dramaturga Xiomara Moreno?

Creemos necesario explicar primeramente el significado y aplicación que obtiene dicho término, porque es a partir de la presencia del mismo en las tres obras seleccionadas −teniendo en cuenta que en *Obituario* (1984) sucede una reunión espiritista, en *Último Piso en Babilonia* (1992) un encuentro de desconocidos en un edificio en ruinas, y en *Cofradía* (2010) un ensayo de *La Gaviota* de Chejóv en un teatro abandonado− que analizamos cómo este configura y otorga a la relación del espacio y los personajes ese carácter indivisible mencionado anteriormente.

Ya que, al ser la ritualización una forma de llevar a cabo una actividad en la que el personaje "define un entorno y se define a su vez por él" (Berzal Cruz, 2019, págs. 42-43) contempla ese proceso que recorren el espacio y los personajes −y no únicamente las acciones finales que los mismos realizan (rituales).

Así pues, definimos el concepto de ritualización, realizamos un breve recuento histórico para conocer el panorama dentro del cual se inscribe la dramaturgia de la autora ya mencionada, y describimos algunas de las acepciones que otorga García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* al espacio y a los personajes, para entonces poder analizar la caracterización individual de ambos elementos y en consecuencia dar sentido a la configuración de la relación que mantienen a partir de la práctica ritualizada que se lleva a cabo en cada una de las obras seccionadas.

En ese sentido, podemos decir que algunos de los aportes de esta investigación −según el fin planteado− son desde el ámbito académico investigativo la introducción de un término que sirve de herramienta para comprender esta y otras dramaturgias en las que hay un claro interés por representar la problemática relación entre personajes errantes −como decía José Ignacio Cabrujas (1987) − y un entorno "difuso" y "cambiante".

Sobre todo, considerando que, aun cuando las obras seleccionadas fueron escritas en la década de los años ochenta y posteriores, la tendencia señalada viene de mucho antes, hacia esa preocupación que hubo por la transición sociocultural del paisaje venezolano con la llegada de influencias extranjeras durante el mandato de Antonio Guzmán Blanco, el auge del petróleo al dejar atrás la economía agraria y adentrarse el país en la "modernidad" con las nuevas edificaciones y vías de transporte creadas en el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, y posteriormente con la instauración de la democracia en la presidencia de Rómulo Betancourt.

Pero además la utilización de un concepto no abordado dentro del estudio de su dramaturgia como lo es la ritualización, que, al facilitar el entendimiento de la relación entre sus elementos y la construcción de su universo dramático, ofrece un enfoque distinto sobre el cual poder analizar más hondamente la caracterización de los mismos en función de la puesta en escena de algunas de estas obras.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO.
LA RITUALIZACIÓN, EL ESPACIO Y LOS PERSONAJES

Un triángulo no explorado

Vistos los antecedentes teóricos sobre la obra de Xiomara Moreno, en este capítulo desarrollamos la definición del término "ritualización" de Catherine Bell (2009), junto con sus características y aplicaciones dentro del estudio de la configuración del cuerpo y el espacio. Realizamos un breve recorrido por los años previos a la escritura de las obras teatrales *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010) de la misma autora ya señalada, y profundizamos en su trayectoria y en las constantes de su dramaturgia.

En relación a la explicación de los conceptos seleccionados, destacamos primeramente que aun con la disparidad entre las teorías rituales mencionadas por Catherine Bell (2009) −como las de "Representación", "Rendimiento" y "Espectáculo" − y de las diferencias que puedan distanciarlas al centrarse en los "valores culturales" de la sociedad en sí misma −visibles y sintetizados por medio del ritual−, en el carácter "dramático" que adquiere el ritual por su relación con la representación y las actividades performáticas, o en el empleo del "lenguaje" / símbolo para transformar la información que se filtra a través de él, todas ellas establecen un vínculo de forma directa o indirecta con el hecho de reproducir y escenificar ante un otro mediante un lenguaje codificado algún tipo de "información sociocultural" a través elementos "performativos", "comunicativos" y "simbólicos".

Características o elementos que suelen ser tomados como "constitutivos" del ritual y que nos interesan particularmente porque creemos coincide con la definición del *Diccionario del Teatro*, donde es señalado que "todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como un ritual" (Pavis, 1998, pág. 405), pero además por la relación que se establece con el significado que produce el "intérprete" o participante del ritual con el público / espectador que hace el suyo propio desde afuera, similar a lo que Catherine Bell (2009) explica sobre el estudio del ritual, en el que al generar el investigador un significado a partir de la "acción" llevada a cabo por los participantes, hay una doble obtención de significado −interno para los participantes del ritual y externo para los teóricos que le estudian−.

No obstante, Catherine Bell (2009) indica que uno de los principales problemas a los que se ha enfrentado el estudio del ritual es el poco grado de especificidad que tienen las hipótesis de los teóricos sobre las actividades que se consideran "rituales" por confundirlas con otras actividades que también involucran el acto de representar o centrarse exclusivamente en el debate de si el "ritual" es una "herramienta académica" útil para el análisis del pensamiento de las culturas ancestrales o si por el contrario está netamente vinculado a la "práctica religiosa" que han realizado los distintos grupos étnicos a través del tiempo. Nos remitiremos a su propuesta en la que −en búsqueda de comprender al propio "ritual"− toma como punto de partida esos "aspectos prácticos" que identifican a la actividad "ritual" para intentar determinar qué beneficios tiene esta dentro de la investigación académica y poder responder al dilema irresoluto.

Entre práctica y estrategia

Ya que existen múltiples actividades y no es posible que el ritual se vea reflejado en cada una de ellas, Catherine Bell (2009) explica algunas de las características e implicaciones del término "práctica" para delimitar la clase de actividad que es el ritual y así poder comprender a qué se refiere con "ritualización".

Puesto que establecer el "sentido" de la práctica resulta complejo porque también presenta la incógnita sobre si el empleo de dicho término hace referencia a un modo de actuar o a una forma de estudiar las propias actividades, debemos considerar que todas ellas en principio deben estudiarse como un hecho no finalizado para no contradecir la esencia del propio término, como sugiere Catherine Bell (2009) al afirmar:

> *When activity is analyzed and categorized as something already finished, the very nature of activity as such is lost* [Cuando la actividad se analiza y categoriza como algo ya terminado, se pierde la naturaleza misma de la actividad como tal] (pág. 72).

Junto con que sus vinculaciones con el "sentido social" y contexto en el que se lleven a cabo permiten que algunas de ellas sean realizadas instintivamente por el conocimiento heredado.

De ahí la afirmación de Catherine Bell (2009) sobre cómo la "práctica" es: 1) Situacional, porque se lleva a cabo dentro de unas circunstancias específicas que, aunque no

le definen completamente sí influyen en el proceso. 2) Estratégica / económica, ya que se limita a emplear lo mínimo indispensable para su funcionamiento. 3) Ciega porque no es totalmente consciente de lo que hace ni de las condiciones en las que lo hace, aunque cree que sí. 4) Ilusoria, ya que, aunque en la práctica social el orden se observa en la propia forma en la que actúan los diferentes grupos según el estatus en el cual se desenvuelven, los individuos experimentan su existencia con un sentido de autonomía que reafirma la percepción de su individualidad y del conocimiento del sistema en el que se inscriben.

Por lo que durante el proceso en el que viven el "orden", paralelamente lo crean y refuerzan en un ciclo de retroalimentación. Siendo ese el motivo para que −junto con las otras características anteriormente mencionadas− Catherine Bell (2009) diga que esta última es una "orientación estratégica" sobre la cual accionar, porque es un sistema vivo −mientras sus partes lo conformen y sean conformadas por él− ignorante de sí mismo por no observar como práctica lo que genera de "fondo" sino lo que se propone.

Así, mientras la propuesta de ritual de Clifford Geertz (1973) que insinúa:

> *A successful ritual is one in which the differentiated forces of culture and the social system can be effectively integrated* [Un ritual exitoso es aquel en el que las fuerzas diferenciadas de la cultura y el sistema social pueden integrarse eficazmente] (2009, pág. 35).

Catherine Bell (2009) explica que, por el contrario, un ritual exitoso es aquel que en realidad no produce modificación alguna y que a pesar del esfuerzo de los investigadores por demostrar que el ritual es una herramienta eficiente para solucionar los problemas socioculturales, no hay suficiente basamento para comprobar dicha teoría porque no se ha demostrado que haya un verdadero cambio ni resolución de los problemas a partir del ritual.

Situación que veremos se repetirá en la investigación de dicha autora, donde la ritualización es el objeto de estudio en el que se pueden observar más claramente todas las características de la "práctica" aquí mencionadas.

La Ritualización: el cuerpo y el espacio

Aunque la "ritualización" de Catherine Bell (2009) parte de los planteamientos de Max Gluckman (1962) −que intentaba separar al hecho ritual relacionado al ámbito social de los motivos religiosos tradicionales e institucionales (ritualismo)− y Aldous Huxley (1966) −que expone la utilidad de implementar el estudio del comportamiento animal (etología) en el análisis e investigaciones del ritual−, fundamentalmente se centra en el refuerzo del aspecto activo y práctico del ritual como actividad, acto, proceso de realización del ritual o alguna manera de accionar determinada pero no fija.

Destaca la capacidad moldeadora, comunicativa y cambiante de la misma a nivel social. Así, para Catherine Bell (2009) la ritualización toma como referencia la premisa de las investigaciones mencionadas porque cobra sentido cuando se le compara y diferencia de otro tipo de actividades y prácticas, ya que es "*a way of acting that sees itself as responding to a place, event, force, problem, or tradition*" [una forma de actuar que se ve a sí misma como respuesta a un lugar, acontecimiento, fuerza, problema o tradición] (pág. 109).

Desde esa perspectiva, la cita:

> *It temporally structures a space−time environment through a series of physical movements* [Estructura momentáneamente un entorno espacio−temporal mediante una serie de movimientos físicos] (2009, pág. 109).

Mantiene relación con dicho planteamiento porque, aunque la configuración de dicha estructura proviene de la actividad de los individuos que en ella participan, no se trata de "establecer" una descripción limitada y permanente de lo que es la ritualización más allá del carácter cambiante y distintivo que contiene porque esto solo generaría una aplicación difícilmente adaptable a todas las variables que pueden presentarse durante su realización. Ya que, la presencia de las "características" y elementos de la actividad depende del uso y contexto del propio ritual.

Con la sentencia:

> *People engage in ritualization as a practical way of dealing with some specific circumstances* [Las personas se dedican a la ritualización como una forma práctica de hacer frente a determinadas circunstancias] (2009, pág. 92).

Se refuerza la importancia de la intencionalidad del ritual en cuanto a la "acción" precisamente porque este se realiza con un motivo particular. De modo que, si antes señalábamos

que la ritualización modifica y organiza el espacio mediante movimientos físicos es porque esto forma parte de lo que sería la "estrategia" implícita en ella, ya que son los propios individuos "configurados" los que terminan reafirmándola por medio de sí mismos y de la diferenciación que obtienen entre su cuerpo físico y el "cuerpo social", que va más allá −como si se tratase de una extensión conceptual− del organismo tangible que conforma y constituye al ser humano.

Esto se debe a que −según los distintos estudios que Catherine Bell (2009) comenta− las personas se hayan inscritas dentro de un sistema sociocultural que las configura por medio de las creencias y normas aprendidas que son aplicadas inconscientemente en un patrón de comportamiento heredado y expresado en el "cuerpo físico", por medio de la vestimenta o el lenguaje no verbal.

Lo que se acentúa en el comentario de Catherine Bell (2009) sobre la antropóloga inglesa Jean Comaroff (1985):

> *Comaroff argues that social practices structure the body, thereby constructing "social beings" via the internalization of basic schemes and values. The socialized body in turn gives rise to dispositions that generate similarly, although not identically, structured and structuring practices. Thus, she argues, the body "mediates" all action: it is the medium for the internalization and reproduction of social values and for the simultaneous constitution of both the self and the world of social relations* [Sostiene que las prácticas sociales estructuran el cuerpo, construyendo así "esquemas sociales" mediante la interiorización de esquemas y valores básicos. A su vez, el cuerpo socializado da lugar a disposiciones que generan prácticas estructuradas y estructurantes similares, aunque no idénticas. Así, sostiene que el cuerpo "media" toda acción: es el medio para la interiorización y reproducción de los valores sociales y para la constitución simultánea tanto del yo como del mundo de las relaciones sociales] (pág. 97).

Es decir, que si el cuerpo se ve inmiscuido en todo este proceso de reinterpretación y asimilación es porque es el que permite que el individuo ritualizado perpetúe con sus acciones el propio sistema que le ha sido imbuido. Siendo el cuerpo en este caso tanto objeto modificado como agente modificador, ya que es por medio de él que se produce una visión menos "explícita" y "literal" de la realidad percibida.

Por ello, el enfoque de la ritualización de Catherine Bell (2009) no se corresponde con la visión artaudiana del "teatro ritual", porque la relación simbiótica entre sociedad, cuerpo y entorno no sale a la luz como algo negativo o problemático. Ambos planteamientos presentan

la idea de que el cuerpo en su "estado natural" no "existe" porque está sumergido dentro de una sociedad moderna que lo determina y valora según estándares particulares creados por el propio ser humano, pero la autora no condena dicha situación ni pretende recuperar o conectar con las "fuerzas primitivas" del ser humano prehistórico, sino que decide estudiar cómo este "cuerpo social" también interviene en la estructuración del entorno que en principio le ha configurado.

Esa producción de un "cuerpo ritualizado" que intrínsecamente posee ese "conocimiento instintivo" del acto ritual es lo que Catherine Bell (2009) plantea como el objetivo oculto detrás de la ritualización. Ahora bien, el que dicha autora sostenga que:

> *This sense of ritual exists as an implicit variety of schemes whose deployment works to produce sociocultural situations that the ritualized body can dominate in some way* [Este sentido de ritual existe como una variedad implícita de esquemas cuyo despliegue funciona para producir situaciones socioculturales que el cuerpo ritualizado puede dominar de algún modo] (pág. 98).

Parece también indicarnos que parte de esas "situaciones socioculturales" creadas −en las que el cuerpo tiene mayor capacidad de control− son en sí mismas lo que llamamos "entorno", irremediablemente vinculado al individuo, porque desde el principio ha sido este primero el que ha otorgado sentido−. Tal como señalaba Pierre Bourdieu (1977) al decir que la "ritualización" se da cuando el entorno es construido a partir de la interacción entre el cuerpo y el espacio sensible a sus acciones.

De ahí que no podamos afirmar que estos procesos o sistemas que replica el cuerpo sean ajenos e impuestos a su ser por medio de un "algo" externo, porque al depender las "estructuras" de la práctica activa del ser humano en un espacio específico −que configuran activamente− hay un "control" incluso del área en el cual sucede todo este proceso.

A sabiendas de esto, Catherine Bell (2009) sostiene que ya que en todos estos procesos es primordial la escogencia del modo en que serán realizados y por lo tanto todo es más un "¿cómo se representa?", podemos y debemos estudiar algunas "herramientas" que nos faciliten el estudio de estas "elecciones" y "formas" que adquieren según la intención y el enfoque que se necesite que tengan.

La primera de ellas sería la jerarquización que surge de la serie de oposiciones entre las "actividades ritualizadas" y las que no lo son, dentro de las cuales −en el caso de las

primeras− destacan tres tipos de dinámicas principales que se generan durante todo el procesode ritualización: la relativa a las "oposiciones binarias" que en la práctica suelen estar vinculadas al orden y a la sistematización jerárquica que naturalmente organiza y estructura a las relaciones sociales según el grado de "dominancia" / "subordinación" que los individuos de las mismas ejerzan. Presentándose constantemente interacciones entre las fuerzas contrarias de direcciones, posiciones o géneros en las que se según Pierre Bourdieu (1977) se encuentran los "enfrentamientos básicos" de "principios fundamentales", u oposiciones de enfoques entre los múltiples esquemas aplicados a un único objetivo y viceversa.

A partir de lo cual comprendemos que, el movimiento en la "práctica" es constante porque independientemente del modo en que se planteen y presenten las oposiciones, estas últimas siempre van a estar presentes, ocasionando que surjan o disminuyan de manera continua nuevos sistemas y conjuntos desde la acción, que aunque puedan ser rápidamente identificables por los elementos que los conforman, no necesitan "resoluciones".

Sobre ese aspecto, Catherine Bell (2009) sugiere que en la ritualización funciona un mecanismo similar al de la investigación del filósofo Jacques Derrida (1978) sobre la *différence*, en la que a modo de un "cadáver exquisito" −donde se utilizan múltiples retazos de diversas fuentes para crear una obra única− se ve postergada la "significación".

Cada "modificación", "sustitución" y aplazamiento ocasiona que −al igual que no se consigue un significado− no se genere un resultado permanente y que por lo tanto haya que "rearmar" constantemente todos estos elementos y oposiciones que únicamente ofrecen una "solución" momentánea y difusa, ya que en el proceso permanente de "juego" de formas y de reordenamiento no solo se pierde la posibilidad de encontrar una respuesta "estable" que se adapte a la problemática presentada, sino que además por esta estructura cambiante (asimilada) la misma no es especialmente cuestionada.

Así, relacionamos la cita:

> *Ritualization does not resolve a social contradiction*. [Ritualización no resuelve una contradicción social] (Bell, 2009, pág. 105).

Con el porqué "*people do not take a social problem to ritual for a solution*" [la gente no lleva un problema social al ritual para buscar una solución] (Bell, 2009, pág. 106) ya que, como en principio lo que se "configura" es el cuerpo social y el espacio por medio de la

interacción entre ambos durante la ritualización, no se solventa el problema "real" que ha llevado a los individuos al estado en el que se encuentran, ni se responden o cumplen exactamente los objetivos y preguntas que en un inicio estos mismos se planteaban resolver, sino que en cambio surgen nuevos planteamientos que, aunque son internamente profundos, externamente pasan desapercibidos para los participantes.

Por otra parte, en relación a la vinculación del ritual / ritualización con el lenguaje, Catherine Bell (2009) comenta que según diversos argumentos de otros investigadores el uso del mismo no está particularmente unido a la palabra o símbolo que pueda o no usar. A sabiendas de que hablamos ante todo de una actividad "práctica", resulta que *"ritualization is simultaneously the avoidance of explicit speech and narrative"* [la ritualización es simultáneamente la evitación del discurso explícito y la narración] (pág. 111).

Lo que no quiere decir que no pueda surgir dentro de la ritualización mención o atisbo de lo que allí se produce, sino que dado que hablamos de un proceso ciego de sí mismo y del producto que se consigue cuando es llevado a cabo, es natural que la comunicación interna durante la realización no dependa excesivamente de las palabras, símbolos o demás formas que compliquen o desvíen al ritual de su carácter impreciso y cambiante. Ya que, tal cual menciona Catherine Bell (2009) sobre este punto en particular, la ritualización −que es cuestión de estrategia− define el uso del lenguaje, y no viceversa.

Por último, es importante comentar por un lado que la ritualización no es considerada una "tradición" porque no se llega a establecer una estructura permanente que haga posible la realización constante de un tipo de actividad específica, con unos elementos fijos útiles para cualquiera de las diversas estrategias que puedan formarse. Así que, el aspecto "repetitivo" comúnmente vinculado a la actividad ritual y a la tradición −aunque puede surgir− no es inherente al proceso de ritualización.

Además, dado que la ritualización está relacionada con decisiones estratégicas, oposiciones y sistemas que ordenan la posición y comportamiento de los participantes, es importante destacar que siendo analizado desde el ámbito "práctico" más que conceptual por ser observable en las actividades y relaciones sociales en que se lleva a cabo, el concepto de "poder" tiene cabida en estos planteamientos por la propia "jerarquización" que surge dentro de las oposiciones entre los cuerpos / fuerzas.

Recordando que, la particularidad del poder en este caso tampoco se centra en el control literal del pensamiento de los participantes, porque para que haya dinamismo y no sea traicionada la propia condición variable del término hace falta cierta "libertad" que permita decidir creer en la actividad en la que se participa.

Contexto histórico y teatral: años 80s, 90s y 2000.

Aun cuando la dramaturgia de la autora a analizar parece no reflejar una vinculación directa con el acontecer sociopolítico nacional – (que) como veremos más adelante comentan algunos investigadores− creemos necesario describir brevemente cuál era la situación sociopolítica y económica que atravesaba Venezuela en aquel entonces para conocer el contexto país que precede a la autora.

Así, a partir de la investigación de Luis Chesney (2015) en *El Teatro de la República Moderna de Venezuela (1945 − 1999)* destacamos dentro del proceso previo al año 1984 −año en el que se escribe *Obituario*−: el inicio de la "Escuela de Iniciación Teatral" en 1944 −inaugurada en 1931− y sus talleres de formación, la realización de concursos que promovieron la actividad escénica nacional e internacional −como las "Obras de Teatro en un Acto" (1944) o el "Concurso de Teatro Ateneo de Caracas" (1951)−, la influencia de creadores extranjeros como Alberto de Paz y Mateos (España−1945), Jesús Gómez Obregón (México−1947), Juana Sujo (Argentina −1949) y Horacio Peterson (Chile−1949) que se establecieron en Venezuela y trabajaron con personalidades nacionales luego de haber tenido que huir de las dictaduras en sus países de origen, y el "salto" sociopolítico y económico al que se enfrentó Venezuela al finalizar la dictadura de Marcos Pérez Jiménez e iniciar la presidencia de Rómulo Betancourt.

Todo ello sumado a la creación del "Teatro de la Universidad Central de Venezuela (T.U)" en los 40s, del "Festival de Teatro Universitario" (1958) y del "Primer Festival de Teatro Venezolano" (1959), porque fue lo que permitió según Orlando Rodríguez en *La Dramaturgia Venezolana Moderna* (1992) que el movimiento teatral venezolano saliera de ese período de estancamiento cultural y empezara a explorar nuevas ramas, temas, estructuras y conflictos que se adaptaban más a los nuevos problemas del ciudadano venezolano, mediante:

> La dirección, la técnica de los actores y los ambientes y atmósferas escénicas, así como también la parte escenográfica y musical ahora sería mucho más formal, seria, completa y experimentada en sus detalles. (Chesney, 2015, pág 43)

Luego, hacia las décadas de los 60s podemos decir a grandes rasgos que, la relevancia de los sucesos ocurridos en el aspecto político produjo un ambiente dinámico por la propia realidad tumultuosa que estaba ocurriendo a nivel social con los conflictos con la guerrilla y el pensamiento vivo de carácter de izquierda que −como indica Luis Chesney (2015)− se oponía al gobierno de Rómulo Betancourt. Puesto que, el aumento de la producción teatral con el fin de la dictadura de Pérez Jiménez permitió irónicamente que los dramaturgos exploraran y utilizaran su voz para realzar los valores que creían pertinentes y rechazar aquellos métodos y discursos del nuevo gobierno que consideraran obsoletos, tal como ocurrió con dramaturgos como Román Chalbaud, Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, Rodolfo Santana, Gilberto Pinto y José Gabriel Núñez, que tocando temas de índole social, con crítica a determinadas posturas políticas y a la segmentación de clases, exploraban la experimentación, el juego y el contacto con los planteamientos brechtianos y artudianos −ya implementados y explorados durante este período según comenta Carmen Márquez Montes (2007)−.

De modo que, la creación del "Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro de la Universidad Central de Venezuela", del "Premio Nacional de Teatro" coincidieron con la continua participación de algunos de los grupos teatrales que habían estado activos en la década de los cincuenta como: "El Grupo Duende", "Teatro Los Caobos", el "Grupo Alfil", el "Teatro Nacional Popular", "Teatro Compás", "Teatro Emma Soler", "Teatro de la Universidad Central de Venezuela", el "Grupo Máscaras", "Teatro Ateneo de Caracas", el aumento del reconocimiento a la dramaturgia femenina con personajes como Ida Gramcko, Elizabeth Schön, Vicky Franco, Elisa Lerner, Lucía Quintero o Mariela Romero; con el Tercer Festival Nacional de Teatro Venezolano (1967) −donde se terminaron de asentar las nuevas propuestas teatrales− y "El Nuevo Grupo", integrado por Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud −quien ya había sentado un precedente al igual que César Rengifo en cuanto al camino que empezaba a tomar la dramaturgia al enfocarse en los problemas de una Venezuela petrolera y una sociedad "moderna"−.

Quienes destacan según Carmen Márquez Montes (2007) porque:

> En cada uno de ellos hay una serie de notas comunes, principalmente la búsqueda de los personajes en un afán por encontrar un espacio al que pertenecer y, sobre todo, la necesidad de afecto, de amor. Esto es, desde luego, producto de la propia búsqueda de estos creadores por establecer un teatro nacional, en el que juega un importante papel la realidad venezolana, azotada por profundos cambios sociales que provocaron un gran desarraigo en la población, que veía cómo sus tradiciones iban desapareciendo. Se alteró la concepción del núcleo familiar y se produjo un crecimiento demográfico desmesurado, sobre todo en las ciudades, y Venezuela se convirtió en un país de jóvenes que no sabe muy bien a qué aferrarse, de ahí esa denostada búsqueda de los personajes por sentirse queridos y el deseo de integrarse en algún resquicio del entramado social. (pág. 9).

Más adelante en los 70s, al tiempo que seguían escribiéndose obras que exploraban la problemática social, el Teatro Universitario y dramaturgos como Levy Rossell siguieron experimentando a través del lenguaje confuso, el uso del juego, y la línea argumental que quedaba disuelta entre los múltiples elementos espectaculares según Azparren Giménez (2022).

Para este período, tanto Luis Chesney (2015) como Carmen Márquez Montes (2007) comentan que el desarrollo económico del país, la prosperidad que hubo en el mismo a raíz del auge petrolero y el ideal de "La Gran Venezuela" fueron fundamentales dentro del ámbito teatral porque aumentó el atractivo que tenía Venezuela para con otros países y permitió que las nuevas generaciones de dramaturgos, directores y actores se nutrieran del intercambio cultural.

Surgen las agrupaciones: Rajatabla (1971) con Carlos Giménez, el Centro de Creación Artísticas TET (1972), el Grupo Theja (1974) con José Simón Escalona, el Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT, 1975) con María Teresa Castillo y Luis Medina López, el Grupo Teatral Cobre (1976) con Rodolfo Santana, los talleres del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG, 1974), La Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (1978), los festivales nacionales de teatro más el primer Festival Internacional de Teatro de Caracas y los que le siguieron (1973 − 1983).

Para principios de los años ochenta comenta Luis Chesney (2015) que ya estaban dando frutos todos los avances conseguidos con la realización del festival internacional y de las creaciones de los nuevos centros educativos de los setenta, pues a finales de los mismos

−aunque brevemente− Marco Antonio Ettedgui y Javier Vidal llevaron a cabo variadas propuestas performáticas gracias a la experiencia que había obtenido al nutrirse de las producciones que vio al viajar a otros países.

De hecho, Luis Chesney (2015) también destaca como suceso importante de los 80s el nacimiento de la "Generación Emergente" que −de la mano con el Círculo de Dramaturgos (1981) encabezado por Rodolfo Santana y compuesto por dramaturgos de décadas anteriores y otros más nuevos− tendría como objetivo respaldar la producción de teatro nacional, ofrecer espacios de encuentro que permitieran a los dramaturgos más recientes seguir creciendo, y dar a conocer las obras que se escribían en ese mismo proceso.

Dicho autor también subraya el trabajo dramatúrgico de Carlos Sánchez Delgado, Néstor Caballero, de Pilar Romero, Ibsen Martínez, Ugo Ulive, Gustavo Ott, Ibrahim Guerra, José Simón Escalona −quien ya era director−, Laly Armengol, Xiomara Moreno, Carlota Martínez, Carlos Gené, Thaís Erminy, Johny Gavlowski, Theotiste Gallegos y Héctor Castro. Más la creación de El Grupo Actoral 80 (1983) con Juan Carlos Gené, la Compañía Nacional de Teatro (1984) −dirigida por Isaac Chocrón y enfocada en la promoción y producción de obras nacionales −, El Taller Nacional de Teatro (TNT) y dos años después el Centro de Directores para el Nuevo Teatro junto con el Primer Festival de Directores para el Nuevo Teatro, donde se versionaron piezas de autores internacionales como Federico García Lorca, Gabriel García Márquez y Fernando Arrabal −entre otros nombres−.

Luis Chesney (2015) divide la evolución del Centro de Directores para el Nuevo Teatro en una primera etapa con dos fases: la primera en la que surgieron dramaturgos como Elio Palencia, Savino Salvatto, Carmelo Castro, Marieta Petroni, César Sierra, Alejandro Reig y Daniel Uribe, y la segunda en la que destacaron en dramaturgia durante el segundo festival (1988) como César Rojas, Marcos Purroy, Rubén Darío Gil, Carmen Rondón y Wilfredo Marjal.

El número elevado de dramaturgos, la aparición de distintos grupos, talleres, festivales y el movimiento que ello generó tanto nacional como internacionalmente, constituyen los factores que acompañan la afirmación que hace Luis Chesney (2015) acerca de que esto influyó en la recuperación del "vínculo" con el público "popular" y en la diversidad de temas y estilos que comprendían comedias, propuestas con contenido político, situaciones de lucha

e inestabilidad económica, exploración del juego, lo onírico, la religión y el mundo femenino. No obstante, el avance del movimiento teatral en Venezuela pronto se topó con el inicio de la segunda presidencia de Jaime Lusinchi y la inestabilidad económica a la que se enfrentaría el país por los excesos cometidos en la "Venezuela Saudita" durante el primer mandato de Carlos Andrés Pérez, que finalmente produjeron múltiples deudas y llevaron al mandatario Luis Herrera Campins −predecesor de Lusinchi− a devaluar el bolívar para intentar recomponer la economía.

Y es que, a pesar de que las medidas tomadas para apaciguar y "disminuir" los daños a corto plazo incluían la elaboración de planes de ayuda a las clases sociales más desfavorecidas con decretos de aumento de salario mínimo, políticas de austeridad administrativa para evitar el incremento del aprovechamiento de acreedores sobre los deudores, la malversación de fondos y el fraude cometido para con el sistema cambiario; igualmente hubo un irreparable daño en las reservas de dinero y en la calidad de vida de los venezolanos por la solicitud del estado a la banca internacional de postergar la liquidación de la deuda externa, ya que a medida que avanzaba el tiempo y no se cancelaba el total iban aumentando los intereses de mora.

La economía insostenible hacia finales de los años ochenta junto al asesinato cometido por cuerpos militares en "La Masacre del Amparo" (1988) sobre un grupo de pescadores al tomarlos por guerrilleros fue lo que terminó por incrementar la inestabilidad nacional dentro del ámbito sociopolítico, que después derivaría en "El Caracazo" (1989), una revuelta iracunda en la que se obstaculizó el tránsito con barricadas, se saquearon establecimientos varios, y se produjeron un número elevado de muertos, heridos y un sinfín de pérdidas materiales.

El motivo de dicho estallido social se debió a la implementación abrupta del proyecto económico de Carlos Andrés Pérez en su segundo mandato (1989) que impactó de sobremanera a una población que aún no se había recuperado de los recientes acontecimientos sucedidos en el gobierno anterior y que −aunque contó con programas de becas alimentarias, la entrega de uniformes, la creación de hogares de cuidado diario y el aumento del salario mínimo− ahora además se enfrentaba a la privatización de las empresas públicas, a la especulación desmedida y al incremento de todos los precios de bienes y servicios −tales como la recarga de gasolina y las tarifas de transporte− que terminó incrementando el índice de marginalidad en el país.

Por lo que para finales de los años ochenta e inicios de los noventa nos encontramos

con el cierre de “El Nuevo Grupo” en 1988, así como las escasas publicaciones y estrenos de las obras de los dramaturgos jóvenes en la escena nacional por la misma compleja situación económica que atravesaba el país.

Puesto que, a pesar del auge económico que se quiso representar por medio de la realización y apoyo a ciertos eventos e instituciones culturales, Azparren Giménez (2010) comenta cómo:

> Entre 1971 y 1986 el teatro venezolano develó la paradoja nacional de una gran Venezuela sin consistencia para soportarse y sostenerse en el tiempo. La inconsistencia tuvo su mejor expresión en una retórica nacional que dibujaba un paraíso terrenal sin correlación cierta con la realidad nacional. (pág. 392).

Por otra parte, el profesor e investigador José Leonardo Ontiveros (2022) expresa en su artículo *Panorama del teatro de los ochenta y noventa (siglo XX) en Venezuela: la experiencia del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (C.D.N.T)* que precisamente uno de los factores que más influyeron en el éxito de instituciones como el Centro de Directores para el Nuevo Teatro, junto con la creación del Taller Nacional Juvenil de Venezuela (TNJV) y el Sistema Nacional de Compañías Regionales de Teatro fue la posición política y económica privilegiada de Carlos Giménez, que con ayuda del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) logró impulsar y levantar estas compañías formativas que facilitaban la salida laboral.

Ya que, uno de los problemas que Carlos Giménez identificó fue la inconstante entrada de dinero en el gremio teatral, así como la imposibilidad de realizar un montaje sin una reserva monetaria que les permitiera costear los gastos propios de producción y divulgación de la obra. Así lo afirma José Leonardo Ontiveros (2022) cuando señala que:

> No existían puestos de empleo para los egresados de las muchas escuelas de formación teatral. Aparte de las que venían funcionando a nivel técnico (la Escuela de Artes Escénicas Juana Sujo, la Escuela de Artes Escénicas César Rengifo, el Programa de Formación Teatral de la Compañía Nacional de Teatro, el Laboratorio Ana Julia Rojas, el Taller Nacional de Teatro de Rajatabla, los talleres de actuación del Taller Experimental de Teatro (TET), se crearon organismos académicos con el propósito de formar actores, directores, escenógrafos, productores, etc. que saldrían al campo laboral con el título de licenciados. Es así como nace, en 1989, el Instituto Universitario de Teatro (I.U.T), luego pasó a llamarse I.U.D.E.T y hoy Universidad de las Artes (UNEARTES). De esta institución egresaron de forma masiva muchos artistas que luego no tendrían donde trabajar. Si conseguían insertarse en algún grupo subvencionado podían, eventual y espasmódicamente, generar algunos ingresos muy modestos que no le garantizaban su supervivencia (pág. 9).

Para Luis Chesney (2015) iniciativas como la discoteca “El Basurero” en la “Sala María Teresa Castillo” −hogar del CDNT desde 1991− cuyo fin era conseguir un ingreso extra que compensara los periodos laxos de abono del CONAC, la del grupo “URBE” que dirigido por Marcos Purroy y Elio Palencia exploraba “la problemática de vivir hacinados en una ciudad como Caracas, con su caos vehicular, con sus cordones marginales y su ausencia de urbanismo” (Ontiveros, 2022, pág. 15), la de la “Fundación Vida por la Vida” que recolectaba fondos por medio eventos para apoyar a integrantes de la agrupación que hubiesen contraído sida, son un claro ejemplo de las acciones tomadas para sobrevivir a la inestabilidad económica.

Mientras que, creaciones como el Sistema de Compañías Regionales de Teatro (1991) −que buscaba promover la producción de nuevas compañías teatrales para que no fuese desaprovechado el talento en los estados Mérida, Lara, Sucre, Monagas y Guárico−, o la Compañía Nacional de Repertorio (CNR) dirigida por María Cristina Lozada −que se encargaba de llevar al escenario venezolano obras universales a través de un elenco rotativo para darle un mayor número de oportunidades a distintos profesionales del medio teatral−, denotan el interés que había en seguir expandiendo contacto con nuevos intérpretes y sobre todo con un nuevo público.

Algunos de los dramaturgos más sonados durante este período según Luis Chesney (2015) fueron Ana Teresa Sosa, Francisco Viloria, Fausto Verdial, Blanca Sánchez, Mónica Montañés junto con escritores de los ochenta que continuaron en esta década. Por ello aun con el “descenso” que hubo a nivel de producción con la muerte de Carlos Giménez (1993), la expulsión del CDNT de su sede (1994) y la muerte de José Ignacio Cabrujas (1995), es claro que tal como indica Carmen Márquez Montes este período estuvo enfocado en la formación de nuevas generaciones y en la solución del problema económico que continuaba sin ser resuelto.

El que los temas abarcaran tópicos como el sida, el travestismo, la homosexualidad, la inestabilidad de las pasiones del ser humano, las incidencias de las grandes ciudades en el individuo o el desasosiego del último hacia el entorno que le envuelve, el trabajo de dramaturgos como José Miguel Vivas que según Luis Chesney (2015) mostró una frecuente preocupación hacia el medio teatral y la forma en la que se llevaba a cabo la propia actividad escénica permite visualizar que aun cuando a nivel práctico había una preocupación por la

situación socioeconómica, en la dramaturgia se exploraban las repercusiones que tienen estas en el individuo como ser que la vive.

Finalmente, adentrándonos en el periodo de los 2000, previa a la presidencia de Hugo Chávez Frías destacan sucesos como: la "Asonada Militar del 4 de febrero" (1992) encabezada por él mismo, donde Caracas, Valencia, Maracay y Maracaibo se declararon en rebelión por la ineficiencia del estado para acabar con la crisis nacional, el levantamiento militar encabezado por el Vicealmirante Germán Grúber Odreman con el apoyo de civiles y el Grupo subversivo Bandera Roja, el sobreseimiento al expresidente Lusinchi por sus cargos de corrupción y el encarcelamiento al Presidente Carlos Andrés Pérez por una malversación de fondos que llevó a su juicio político y destitución.

Así, luego del indulto por órdenes del presidente Caldera en 1994, Hugo Chávez Frías fue electo en 1998. Su presidencia estuvo atravesada por: 1) El descontento de la población tras su rechazo a la ayuda humanitaria que ofreció Estados Unidos durante la Tragedia de Vargas que sacudió al país en 1999, luego de que un número incalculable de ciudadanos de los estados Vargas, Miranda y Falcón resultaran desalojados, heridos y fallecidos por el deslave que trajo consigo desprendimientos de tierra, rocas y edificaciones masivas. 2) El golpe de Estado del 2002 que lo sacó por dos días solamente −gracias al apoyo popular, militar e internacional que condenó dicho suceso− al haberse producido rechazo en el sector comercial hacia las nuevas leyes que afectaban directamente a las empresas y productoras. 3) La eliminación del Congreso Nacional al sustituirlo por la Asamblea Nacional en 1999 que −trayendo consigo el cambio en el sistema de cámara bicameral a unicameral− se encargaría de elaborar y autorizar leyes, convenios, cargos, presupuestos y demás intereses administrativos del estado. 4) La creación de la Nueva Constitución Bolivariana y de la figura del vicepresidente. 5) La prohibición de la extradición de venezolanos/as. 6) La aprobación de la confiscación de bienes y empresas privadas que el estado considerara beneficiosos para los fines gubernamentales.

Pero no se logró recomponer al país económicamente con todo y los planes elaborados. Agudizándose la inflación al verse afectada la producción nacional y poco a poco irse descuidando los centros de salud, cultura y educación. De hecho, Luis Chesney (2015) señala que aun cuando algunos de los estatutos que se hicieron dentro de la Declaración del Consejo Nacional del Teatro (2000) comprendían la elaboración de un ente dedicado específicamente al cuidado de los espacios creativos, el fomento de las artes escénicas y eventos afines que

promovieran el intercambio cultural y el trabajo colaborativo entre grupos nacionales e internacionales, a partir del año 2003 igualmente se notó que la presencia de Venezuela en Festivales internacionales y el número de premios anuales para reconocer a la propia labor habían disminuido considerablemente.

Lo que quizás se vincula con lo mencionado por Luis Alberto Rosas (2013) en *El teatro en Venezuela en tiempos de revolución (2000−2010*), donde ya hacia finales de los años noventa el interés que había surgido por hacer del quehacer artístico una actividad más comercial había devenido en una falta de atención sobre el arte escénico −hecho que se revirtió años más tarde en el año 2007 cuando un gran número de artistas tuvo que regresar al teatro por el cierre forzoso del canal de la productora Radio Caracas Televisión (RCTV), y:

> Se puso en evidencia la insuficiencia de salas para que los grupos profesionales de teatro mostraran sus trabajos y una creciente oferta de espectáculos de comedias comerciales, que ha deprimido al sector teatral y lo han reducido a su mínima expresión. A esto se suma la toma por parte del Estado de la mayoría de las salas de teatro en Caracas, por vencimiento del régimen de comodato, pero que no mantuvieron una programación regular, si no fueron usadas para actividades políticas y no para eventos culturales. (pág 252).

Este mismo autor indica que mientras el número de dramaturgos fue prolífico, con figuras como Isaac Chocrón, Xiomara Moreno, Gustavo Ott, Elio Palencia, Javier Vidal, Jhonny Gavlosky, Néstor Caballero, José Gabriel Núñez, José Tomás Angola, Aníbal Grunn y Gerardo Blanco −que ya venían escribiendo desde décadas anteriores−, o Ana Teresa Sosa, Iraida Tapias, Indira Páez, Javier Moreno, Lupe Gherenbeck, León Febres Cordero, Carmen García Vilar, Gennys Pérez, José Antonio Barrios, Karin Valecillos, Roberto Azuaje, Totti Volmer, José Miguel Vivas y Mayling Peña Mejías, la dirección sobrevivió a la crisis económica a partir de propuestas con elenco reducido o de puestas en escena que no implicaran mayor gasto en producción.

Y aclara que aun cuando en relación a los dramaturgos más antiguos podía notarse esa "necesidad entre los escritores de una búsqueda mucho más interna, a través de sus temáticas y personajes, estos devinieron seres tremendamente existencialistas y reflexivos con relación a su entorno" (pág. 250). La protesta contra la falta de apoyo a la cultura y la crítica al proceder político no dejó de existir, sino que recurrió a analogías que fuesen lo suficientemente claras y firmes para los espectadores, pero lo necesariamente "vagas" para esquivar la censura por

parte del estado. Produciéndose un universo de temáticas diversas: históricas o historicistas tomando algunos personajes, sucesos o momentos clave dentro de la historia nacional para ubicar a los personajes en cuestión, del mundo femenino y los estándares que culturalmente lo determinan, de la temática del sida y los prejuicios a los que se enfrentan los homosexuales, de la violencia vinculada a la sexualidad, y de los diferentes escenarios que transitaban los venezolanos en el proceso de intentar sobrevivir y buscarse la vida en un entorno tan complejo como lo era y es el país.

Vida y obra de Xiomara Moreno

La dramaturga, directora, productora y docente teatral Xiomara Moreno nació el 5 de noviembre de 1959 en la Maternidad Concepción Palacios, Caracas. Inició sus estudios en la Escuela Sergio Medina y posteriormente, en el Liceo Andrés Eloy Blanco, tuvo su primer contacto con el teatro gracias a la visita del grupo argentino que, de paso por el país, se presentó en dicha institución.

Más adelante, al llegar a la Escuela Técnica del Oeste Rafael Vegas conoció a José Simón Escalona y formaron un grupo teatral que llevó a cabo diversas puestas en escena, entre ellas una versión de Escalona de *Antígona* que estrenaron en el escenario de la institución.

Finalmente, Moreno, quien estudiaba física y artes en la recién creada Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, se decantó por la última y se dedicó por completo al estudio de las artes escénicas, para graduarse en la primera promoción de dicha escuela. Una vez egresada y a partir de una invitación de José Simón Escalona, se dedica a escribir diálogos para televisión durante diez años.

En dicho periodo viajó a España, sacó la Maestría en Gestión Cultural y dedicó su tiempo libre a dar clases en la Escuela de Artes de la UCV sin retribución alguna más que la propia satisfacción que le generaba el poder estar en un ambiente creativo como escape a su rutina de trabajo. Aunado a ello, estudió el Doctorado en Derecho de la Cultura en la Universidad Carlos III de Madrid al mismo tiempo que −impulsada por Isaac Chocrón− cursó la Maestría de Teatro Latinoamericano y salió igualmente en esa primera promoción de egresados, acompañada por otras jóvenes figuras del medio teatral que también se estaban formando.

Tiempo después y posterior a haber sido jefa de Departamento de la Mención de Artes Escénicas, Xiomara Moreno quedó a cargo de la dirección de la Escuela de Artes de la UCV −por tres años (entre el 2000 y el 2004 aprox.) − luego de sus antecesores Isaac Chocrón y María Antonia Palacios dejaran dicha plaza disponible. Luego de culminar su período como directora, regresa tiempo después para colaborar con el área de Postgrado y Maestría que hasta el día de hoy sigue coordinando.

La misma comenta en la entrevista realizada por el periodista Miguel Armando García para la Sección *Memorias del Tiempo* de la Biblioteca Nacional de Venezuela −de donde hemos extraído la mayoría de los datos para la realización de esta suerte de resumen curricular− que, su historia con el Grupo THEJA y José Simón Escalona comenzó precisamente en esa época de sus estudios en el liceo cuando se juntaron como agrupación para entre otras cosas poder asistir a las presentaciones y obras de los festivales internacionales. Además del hecho de que, una vez establecido su primer contacto con la dramaturgia, José Simón Escalona fue el director de algunas de las mismas, por lo que ya no solo participaba como actriz −como ocurrió con *Antígona, Marilyn la Última Pasión* o *El largo Camino del Edén* de José Gabriel Núñez− como directora artística o productora, sino que escribía directamente algunas de las obras que posteriormente se montaron con la agrupación, hasta 1992 que se separa de la misma para poder explorar otros temas que se alinearan más con sus intereses personales.

A partir de lo cual, fundó su propia agrupación llamada Xiomara Moreno Producciones y desde allí junto a Valentina Herz, Juan Iribarren Calcaño, Jesús Ricardo Azuaga, Ricardo García Vanderdys, Nelson Lehman y Javier Moreno (su hermano y también hacedor de teatro) siguió produciendo versiones propias de obras como Danzas macabras de August Strindberg (1993), Coloquio nocturno y crepúsculo otoñal de Friedrich Dürrenmatt (1994), 1/2 Noche en video 1/5 de José Balza (1995), *La Casa quemada* −versión El Pelícano de August Strindberg−, *El labrador de Bohemia* −versión de *Ackermann aus Böhmen*−de Johannes von Tepl (2001), *El Caballero verde* y una propuesta del *Popol Vuh* (2005) para teatro infantil, más las versiones para ópera de *La mujer de Espaldas* de José Balza, con la música de Federico Ruíz y la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho (2013), *Gertrudis* con música de Gerardo Gerulewicz (versión de Hamlet de William Shakespeare, 2015) y *La libreta de California* de José Balza igualmente con la música de Gerardo Gerulewicz (2017).

Por último, aparte de mencionar que la dramaturga ha obtenido múltiples reconocimientos a su labor como el Premio TIN (Teatro Infantil Nacional) a Mejor Producción en el año 1996 y posteriormente en el 2004, el Premio Municipal a Mejor Texto de Teatro en el 2005, o el homenaje a su nombre en el VI Encuentro de Mujeres Creadoras en Escena en Caracas, Maracay y Buenos Aires (2023), es importante señalar que algunas de las otras áreas en las que Xiomara Moreno ha incursionado son las artes plásticas −en una colaboración con Susana Mundaraín a través de proyecciones de pintura y textos acompañantes de su autoría−, la filosofía −por medio de estudios superiores−, y que a la par que en la actualidad sigue dedicada a su escritura y a su productora, en colaboración con Juan Carlos Duque y la Alcaldía de Chacao ayudó a llevar a cabo el Festival de Jóvenes Dramaturgos "Javier Moreno" en honor al mismo (2023), ahora llamado Festival de Nuevos Dramaturgos.

Dramaturgia

La autora expresa que el inicio de su carrera como dramaturga tendría lugar en dos talleres de José Ignacio Cabrujas, el primero con Ugo Ulive como director donde comenzó a escribir su obra *Gárgolas* (1979−1983 aprox) y el segundo en el CELARG, donde escribió su obra *Obituario* (1984). A estas obras posteriormente se le unieron: *Perlita blanca como sortija de señorita* (1986), *Geranio* (1988), *Manivela* (1990), *Último Piso en Babilonia* (1992), *Mínimas* (2005), *De Especies* (2007), *Monólogos Sueltos* (2000−), *Cofradía* (2010) y *Arrecife* (2011).

Ahora bien, en relación a las "características" del trabajo dramatúrgico de Moreno vemos que mientras la misma afirma: "en ninguna de mis obras vas a buscar problemas femeninos, ni de la relación de la mujer, no. Son problemas más existenciales... Creo que de mis obras lo más interesante son los temas". (Canal Biblioteca Nacional de Venezuela, 2024, 35m00s), el director Orlando Arocha (2002) y la investigadora Penélope Hernández Lara (2017) resaltan la dependencia de los personajes con el espacio como "suelo desconocido y al mismo tiempo indispensable para que los personajes expresen sus diversas situaciones de inquietud" (pág. 116).

Y es que, aunque el contexto de las obras sea distinto, estos autores observan una constante en cuanto a la dependencia mutua entre unos personajes marginados y unos espacios

decadentes, difusos, extraños, o variables, que estos primeros transitan al preguntarse el motivo por el que llegaron a ese lugar o por el contrario la razón por la cual no pueden irse.

Así, por ejemplo, al final de la obra *Gárgolas* −donde toma lugar la Guerra Federal− la ciudad termina destruida por la llegada de los federales, en *Arrecife* la casa de los hermanos protagonistas de la historia termina destruida por un deslave, en *Perlita blanca como sortija de señorita* vemos cómo los personajes parecen "perderse" entre la trastienda oscura, mientras los sueños y la realidad aparentemente "verdadera" y coherente se entrelazan y confunden en un mismo espacio que da cabida a ambas situaciones −hecho que salvando las distancias es parecido a lo que ocurre en *Geranio* dentro del manicomio, cuando "Geranio" llega a este sitio y se le va revelando que lo que él parece conocer es solo la visión que ante él se presenta según las propias expectativas del mismo, mientras se debate entre irse o no irse de allí.

Por otra parte, en la entrevista realizada a Moreno en el programa radial "Un Minuto con las Artes" (2023), la autora comentó que su proceso creativo es largo, que parte de "imágenes dolorosas" que llegan a ella de forma imprevista moviéndola a desarrollarlas a través del texto, que en su escritura aparte de "tocar" temas existenciales, aunque no hay un método "fijo" puede haber una fuerte presencia del color nacional por medio del lenguaje coloquial debido a su educación y referentes como Rómulo Gallegos, Rodolfo Santana, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, y que abundan los finales abiertos.

De igual modo, en *Análisis de la Dramaturgia Actual Venezolana* Penélope Hernández Lara (2017) afirma que:

> Xiomara Moreno toma posición ante grandes temas como la fe, la idolatría y lo inevitable de los cambios drásticos en la vida. Cuestiones que son tratadas desde la profundidad y complejidad que puede haber en personajes como, por ejemplo, un asesino o un mendigo. Configuraciones de lo inescrupuloso y el deambular en soledad. La hondura de los caracteres se reconoce por el decir, más que por el hacer. (pág. 108).

Al igual que en palabras de Azparren Giménez (2019), quien señala en su *Panorama de las dramaturgas venezolanas* que sea cual sea el contexto de cada obra en el sentido particular, el común entre todas ellas recae en esta incertidumbre individual que contienen sus personajes, u Orlando Arocha (2002) que en el prólogo de la compilación teatral denominada *Teatro Americano Actual, Nueva Dramaturgia de Venezuela* reflexiona sobre la naturaleza

de las inquietudes de estos seres, que solos en su búsqueda de respuestas habitan espacios que comparten ese estado de "marginación". Dice:

> Xiomara Moreno explora, y es una constante a ser notada en su obra, las maquinarias colectivas, por lo general producidas al azar o fabricadas fuera de lo natural, que se presentan como metáforas de las máquinas o estructuras sociales naturales: la familia, el ejército la nación, la feligresía, etc. El punto de unión de esas maquinarias es la fe, sea esta política, disciplinaria o elaborada en un discurso aparentemente intelectual. Pero siendo máquina del orden no consiguen crear un orden, y la confusión aparente como antagonista de esa fe. En Xiomara Moreno no hay cabida para certidumbres porque la confusión es la base de toda estructura social. Impulsada hacia situaciones "a puerta cerrada", sus espacios se acercan a manicomios, cuarteles, o azoteas donde los personajes intentan solidarizarse, seducirse, discutirse como individuos delante de un colectivo. Ese destino de lo colectivo que pareciera aceptar mansamente es fuente de sufrimiento para estos individuos−personajes, transformándose en una sutil poesía de la tragedia del hombre frente al ser social. (pág. 9-10)

Ese último aspecto que destaca Orlando Arocha (2002) sobre la marginación propia de estos personajes que, a pesar de coincidir entre sí en la exposición de sus dudas existenciales, permanecen "aislados" internamente por el propio padecimiento de esa oposición entre lo "individual" y lo "colectivo", toma sentido si también tenemos en cuenta la afirmación sobre cómo "Xiomara Moreno no escribe teatro social, como lo entienden los autores del realismo crítico. Su interés relativo en la historia apunta más a la situación en sí, en la que los personajes discuten las alternativas de su existencia" (Azparren Giménez, 2019).

Para entender esto último hay que recordar que el investigador Azparren Giménez (2023) establece en el artículo *Teatro venezolano del siglo XX (IX): Del realismo crítico a la autorreflexión* que después del surgimiento de un nuevo teatro con la instauración de la democracia en Venezuela se pudo observar cómo se generó esta vertiente en la que por medio de las obras de los dramaturgos se empezó a mostrar el acontecer nacional desde una escritura más cercana, tangible y profunda que observaba y reflejaba la realidad política y económica del país, pero sobre todo la afectación que ello tenía en la sociedad, y posteriormente en la problemática del individuo que recibía y encaraba estos sucesos del propio entorno social igualmente cambiante. Por ello es que probablemente −según afirma Azparren Giménez (2023)− si nos basamos en este movimiento, la dramaturgia de esta autora no llega a catalogarse plenamente como "teatro social", ya que al centrarse más específicamente en estas preocupaciones existenciales e internas del individuo −que pudieran surgir o no como respuesta a situaciones o

acontecimientos externos− y no en la "realidad" que vive la sociedad y el país entero, se aleja precisamente de la exploración de las problemáticas del "grupo".

Conceptos afines

Puesto que −como ya fue mencionado− en los textos de Xiomara Moreno abundan los temas de tipo existencial −y los estados y situaciones a los que se enfrentan los personajes corresponden a los mismos−, pudiera resultarnos útil el definir brevemente conceptos como espacio, existencialismo y metateatro, a fin de comprender mejor los temas que aparte de estar presentes en las mismas obras pueden compartir cierta relación con los espacios y personajes que nos proponemos analizar.

Para el concepto de espacio tomaremos en cuenta las definiciones sobre el mismo que da Juan Carlos Carrero Marrero (2003) en su trabajo de grado *Las islas artificiales en la dramaturgia de Xiomara Moreno* ya que −aun cuando en el siguiente capítulo ahondaremos en los elementos de espacio y de los personajes según García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro*− este autor nos ofrece una visión más amplia del elemento espacial en las obras de Moreno al no centrarse exclusivamente en el estudio del espacio dramático y en cambio explorar otras acepciones del mismo que permiten lógicamente el enlace con las islas artificiales que propone dicha investigación.

Ahora bien, de ello nos interesa particularmente el apartado que hace dicho autor sobre el espacio metafísico en el que brevemente explica cómo el mismo hace referencia a este carácter no necesariamente físico que puede tener el propio espacio al estar delimitado e influenciado también por la actividad mental de las personas, teniendo en cuenta que según comenta: el concepto de espacio no solo se queda en lo físico −lo material− sino que también pasa a un plano metafísico intelectual que involucra el campo de las ideas y de los pensamientos, lo espiritual y lo filosófico (pág. 14).

Mientras añade que, aun si los espacios no están definidos explícitamente en la obra, la colocación de la escenografía, la planta de movimientos de los personajes, las didascalias e incluso los textos de los personajes pueden resultar útiles a la hora de analizar el espacio precisamente porque al desenvolverse en él físicamente y volcar en él sus inquietudes lo caracterizan o delimitan igualmente.

Por otra parte, en vista de que −tal cual hemos ido observando en el transcurso de la investigación− se afirma constantemente en los comentarios de los investigadores anteriormente mencionados, así como en la opinión de la propia dramaturga que, los temas que abarcan lasobras de la misma suelen ser de carácter existencialista y que por ende los conflictos de los personajes giran en torno a ello, creemos conveniente el conocer −así sea someramente− qué implica dicho término.

Así pues, según aparece escrito en el *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano (1993) el existencialismo hace referencia a las corrientes que estudian la existencia del hombre o mejor dicho, la forma en la que este se inscribe y "es" dentro del mundo que habita. Esto mediante el análisis de las situaciones en las que se encuentra el sujeto al enfrentarse a las múltiples posibilidades de sus planes que −estando fuera de su jurisdicción− pueden llegar suceder o no, al toparse con las reglas científicas, sociales, morales y espirituales que rigen la propia relación que se establece entre el mundo, el individuo y las posibilidades que hay entre ambos.

Debido a que se trata siempre de posibilidades a futuro y de la espera o de la proyección (Abbagnano, pág. 491) hay una vinculación permanente con la fe al individuo decidir si sigue creyendo o no en las posibilidades que juegan a su favor. Por ello aun cuando la fe no hace que el individuo ignore el posible fracaso o la angustia que se genera al saber que ese también es un resultado probable, esta contempla dentro de sí un carácter práctico, que no consiste en su dependencia de la voluntad, sino en su capacidad de dirigir la acción (Abbagnano, pág. 525) ya que empuja al sujeto a continuar y avanzar con la esperanza de que la balanza se incline favorablemente.

Puesto que todo se centra en las posibilidades, se destacan tres teorías que surgen sobre las mismas y básicamente comprenden un primer camino en el que predomina la sensación de agobio, ya sea por la alta probabilidad de que la imposibilidad supere a la posibilidad de los hechos porque la realidad del contexto supera la expectativa del cambio o fe del individuo, o por la infinidad de posibilidades que no permiten que el mismo escoja claramente. Luego, un segundo camino más esperanzador en el que las posibilidades más bien son vistas como oportunidades certeras de acción, y un tercero que contempla ambos aspectos de las posibilidades.

Como una de las obras a analizar está vinculada al concepto de metateatro, para dicho

concepto tomaremos de referencia los comentarios de García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro* acerca de la distinción entre metateatro, metadrama y metadiégesis, junto con la tesis doctoral *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI* en la que la investigadora Pilar Jódar Peinado (2016) como abrebocas de la investigación desglosa las múltiples interpretaciones que se han elaborado sobre dicho término para intentar dar al lector una idea más clara y completa de la diferencia entre el mismo y otros que aunque pueden serle afines se diferencian por el uso y el contexto en el que son empleados.

Sobre el primero de ellos −el metateatro− García Barrientos (2012) nos comenta que, el metateatro corresponde a la forma de representación escénica en la que se inserta otra representación, es decir en la que se observan varias capas / niveles de realidad al haber un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático (pág. 278), mientras que el metadrama se admiten situaciones ocurridas en el pasado a modo de recuerdo, hipotéticas e imaginarias a través de sueños o externas en las que por medio de un narrador se conocen ciertos acontecimientos. Precisamente la metadiégesis ahonda en este carácter verbal explicativo − revelador que tiene un personaje en relación a un suceso dentro de la historia.

Con lo cual vemos que, aunque los tres términos guardan toda una relación con el hecho de insertar historias dentro de la línea principal de la obra, el metateatro lo hace de modo literal mediante la propia representación y el metadrama desde la escenificación no dramática del personaje como actor. Esta perspectiva del metateatro se diferencia de otras interpretaciones según Pilar Jódar Peinado (2016) porque, aunque García Barrientos (2012) establece que el nivel extradramático equivale al plano escénico (real, representante), el nivel intradramático al plano diegético (ficticio, representado) y el metadramático al drama dentro del drama (pág. 277), este no considera que formen parte de esta categoría obras que contengan personajes que disfracen su identidad haciéndose pasar por otros, visiones en las que la vida se presente como teatro, ceremonias −relacionadas al simulacro y a la representación−, o aquellas cuyo tema central gire en torno a asuntos del propio género teatral o de las circunstancias cotidianas de las compañías de actores (Peinado, 2016, 49).

Por esto último es que también nos parece oportuna la mención que hace Pilar Jódar Peinado (2016) quien a partir de una reflexión del director Agapito Martínez Paramio (1996)

comenta cómo “el teatro dentro del teatro sirve fundamentalmente de autoevaluación y autodiagnóstico a la situación teatral y cultural en la que se mueven los profesionales del género dramático” (pág. 51), por lo que es común que en obras de este tipo se expongan situaciones en las que los personajes −que son actores− se enfrentan a problemas internos de las agrupaciones o a complicaciones con el proceso de montaje por falta de financiamiento, por ejemplo.

Finalmente, en relación al concepto de ritual dentro del teatro en Venezuela, es importante mencionar que elementos afines al mismo han sido abordados en las obras de figuras como Román Chalbaud, Edilio Peña, Mariela Romero y Marco Antonio Ettedgui, tal como sugiere el investigador Carlos Dimeo Álvarez (2022) −en *Algunos Animales Feroces en el teatro venezolano. Teatralidad de la violencia en la dramaturgia de los 70 en Venezuela* − al señalar que estos emplearon el juego, la repetición, la jerarquía, la ruptura abrupta de las capas de realidad, la construcción del cuerpo social y del espacio, porque a partir de ello y haciendo espejo del sistema sociopolítico que podría abrumar al ciudadano común:

> No solo establecieron un conjunto de cánones e imágenes que estaban presentes en el imaginario social, sino que describieron a través de esa cosmovisión simbólica la presentación de un mundo complejo y de una realidad que describía el ambiente que se construía en la sociedad venezolana de los setenta. (pág. 385).

Se diferencia de la propuesta de Catherine Bell (2009) porque, aunque las mismas aparentemente presentan elementos comunes a los aquí planteados para el análisis de las obras, el enfoque social de los dramaturgos de la época “lo ritual, lo religioso determina la construcción de espacios sociales que se fundamentan sobre la base de estructuras rígidas y profundamente jerarquizadas, con lo cual no admiten cambios o al menos no los aceptan tan fácilmente.” (Dimeo, 2022, pág. 257).

De ahí que no hayamos profundizado en estos dramaturgos aun cuando ellos también emplearon la temática ritual o al menos los aspectos afines al mismo. Puesto que, al abordar distintivamente cada autor el tema que le interesase tratar −tal como sucede con el mismo Carlos Dimeo Álvarez (2013) en *Marco Antonio Ettedgui, Poéticas Teatrales Pos(t)modernas (Sacralización y Carnavalización / Dialogismo y Polifonía)*, que parte de una teoría de análisis vinculada a la relación entre el ritual y el performance para estudiar la actividad creadora del actor− no conseguimos realmente una base flexible sobre la cual poder establecer una similitud entre dichas propuestas y la presente.

CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO

En este capítulo se indican los pasos seguidos durante el desarrollo de la investigación y la obtención de las respuestas al problema planteado, teniendo en cuenta que para poder estudiar la construcción y presencia del espacio y de los personajes en las obras seleccionadas concretamos el orden al que corresponde el presente trabajo y comentamos algunos de los conceptos y características que plantea García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro* respecto a los elementos señalados.

Por ello en primera instancia definimos el enfoque de esta investigación: cualitativo −según Hernández Sampieri (2014) en *Metodología de la investigación*−. Ya que no proporcionamos datos estadísticos ni partimos de un sistema cerrado que busca la comprobación de variables estáticas y universales, sino que identificamos un problema y planteamos su resolución a partir de una hipótesis basada en el análisis de la información obtenida durante el proceso de investigación.

A través de un proceso abierto en el que se tomaron conceptos, antecedentes y estrategias de investigación consideradas pertinentes y adaptables al objeto de estudio, como la acepción de ritualización vinculada a la práctica de Catherine Bell (2009), el contexto histórico-cultural de Venezuela en los 80s, 90s y 2000, las descripciones sobre la dramaturgia de Xiomara Moreno y el propio método de García Barrientos (2012). Puesto que aunque son fuentes variadas todas fungen como marco referencial para comprender cómo se configura la relación entre el espacio y los personajes en las obras teatrales *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010).

Así mismo, observamos que esta investigación también cumple con la flexibilidad propia de este tipo de enfoque porque las obras seleccionadas poseen cualidades distintas que analizamos en profundidad con la ayuda de conceptos y estrategias que consideramos útiles. Por ello, teniendo en cuenta que el plan de trabajo se ha ido adaptando a los datos extraídos de las obras teatrales ya mencionadas, y que la hipótesis surge de la apreciación personal de la relación entre los elementos relativos a las mismas, podemos decir que el orden de esta investigación es de tipo interpretativo.

Ya que, tal cual comenta Hernández Sampieri (2014) “el investigador es quien, mediante diversos métodos o técnicas, recoge los datos (él es quien observa, entrevista, revisa documentos, conduce sesiones, etc.). No sólo analiza, sino que es el medio de obtención de la información” (pág. 397).

En otro aspecto, para poder visualizar más claramente ese carácter no lineal que comenta Hernández Sampieri (2014) caracteriza a las investigaciones de enfoque cualitativo, dividimos los distintos momentos de la investigación según las propias etapas experimentadas durante la elaboración de la misma, como el acercamiento al objeto de estudio, la reestructuración del problema y selección de la base teórica, el desglose y explicación del marco teórico y metodológico, la realización del análisis y las conclusiones.

Finalmente, antes de profundizar en el método de análisis y en las características fundamentales del espacio y de los personajes, debemos señalar que los parámetros que delimitaron la escogencia de las obras seleccionadas fueron los relativos a la práctica ritualizada mencionados en el Capítulo II, como el carácter situacional, estratégicoeconómico, de ceguera e ilusión, aunado a las consideraciones del cuerpo social y de las oposiciones jerárquicas.

No obstante, si hay uno a resaltar entre todos ellos es la presencia de la fe, que como afirma Orlando Arocha (2002) es el punto de unión de esas maquinarias... sea esta política, disciplinaria o elaborada en un discurso aparentemente intelectual (pág. 10). Siendo la repetición del rezo y el ansiado cambio de las circunstancias de los personajes el hilo unificador entre *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992) y *Cofradía* (2010), ya que esto último es el motivo por el cual los personajes se aferran al espacio en el que se encuentran, porque (como también señalábamos en el Capítulo II) aunque las actividades ritualizadas no plantean una solución a sus problemas, las mismas no dejan de ser una forma de enfrentarse a las circunstancias que les afligen.

En estas tres obras la decisión de los personajes de quedarse por la esperanza de que otro responda a sus dudas o calme sus angustias, se topa con esa probabilidad que antes comentábamos sobre el posicionamiento de la imposibilidad por encima de la fe del individuo, al este no ser favorecido por las circunstancias reales ni por su falta de claridad al momento de tomar decisiones que resuelvan verdaderamente el problema que lo ha llevado hasta allí.

Puesto que este panorama influye en la escogencia de los elementos de la ritualización como herramienta para visualizar estos escenarios, se toma como filtro para la selección de las obras teatrales, porque aunque obras como *Perlita blanca como sortija de señorita* o *Geranio* puedan presentar elementos afines a la práctica ritual como el juego de oposiciones, la repetición, el simulacro y la configuración de un espacio que de algún modo interactúa o se adapta a los personajes, son las obras seleccionadas las que permiten observar más claramente un enfrentamiento entre el anclaje a un espacio artificial y unas circunstancias reales externas que el individuo se niega a aceptar.

Método de análisis

Para el estudio de las obras seleccionadas utilizamos el método de estudio de García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro*, puesto que a fin de lograr que se lleve a cabo de forma ordenada y lógica el estudio de una obra de teatro, plantea un modo de análisis basado en la sistematización y desglose de los elementos de espacio, personaje y tiempo para comprender cómo son desarrollados de los mismos dentro de la propia obra teatral.

Espacio

Según lo expresado por García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, el espacio como elemento viene a ser a la vez "representante y representado" (pág. 145) ya que denota los acontecimientos ocurridos en la ficción al mismo tiempo que forma parte de ese mismo universo ficticio.

En ese sentido, nos son útiles las descripciones de los planos del espacio teatral −donde son descritos los distintos tipos de espacios según la capa o el estrato en el que se desarrolle y se refleje la acción del personaje / actor−, como el espacio diegético, lugar en el que sucede la ficción y existen los personajes, el espacio escénico, sitio real donde se presenta la obra de teatro, y el espacio dramático que hace referencia al cómo es modificado el espacio escénico en pro de representar al espacio diegético; así como de los grados de (re)presentación del espacio: patente −visible y presente a partir de la escenografía−, latente −contiguo al patente pero invisibles a la visión del público– y ausente −que depende de la mención que haga el

personaje sobre el mismo−.

De igual modo hacemos uso de los conceptos de Estructura espacial del drama con el Espacio único en el que sucede la historia o los Espacios múltiples, que pueden ser sucesivos −y variar el lugar en el que se hayan los personajes− o simultáneos −que ocultos, son descritos por García Barrientos (2012) como efectos que dan la sensación de actividad paralela al espacio activo patente−, así como de la caracterización según los diversos "tipos de signo que lo representen: escenográficos, corporales, sonoros y verbales, de mayor a menor ilusión de realidad" (pág. 174), que son los que permiten presentar y presenciar un mayor o menor grado similitud entre estas últimas.

Como sugiere García Barrientos (2012) al diferenciar el espacio icónico (donde la realidad es palpable y visible a través de la escenografía), del espacio metonímico / indicial (que permite intuir un ambiente o momento particular dentro de la ficción a través de pistas que aportan los sonidos, gestos de personajes o detalles específicos en escenografía) o del espacio convencional (establecido por medio de los propios personajes a través del diálogo y aceptado por el espectador).

Todo ello con el fin de poder explicar cómo es la construcción del espacio en cada una de las obras, cuál es la naturaleza del mismo, si es objetivo o subjetivo y cómo se relaciona con los personajes que en él habitan.

Personaje

Al ser definido por García Barrientos (2012) como "el soporte de la acción dramática… lo que ocurre entre algunos personajes en determinados espacios durante algún tiempo, ante y para un público" (pág. 184), se subraya la relación directa entre este elemento y el anterior porque la existencia de lo que el autor denomina personaje dramático depende irremediablemente de la representación que hace la persona escénica / actor del personaje ficticio en el espacio dramático −es decir que, será un personaje vivo solo cuando esté siendo interpretado activamente en escena −, pero también porque las categorías donde se insertan estos personajes varían según el grado de representación en el cualestos personajes varían según el grado de representación en el cual lleven a cabo sus acciones, siendo los personajes patentes visibles porque se desenvuelven en el espacio patente, latentes aquellos cuya presencia es intuida pero no observable por permanecer

ocultos en el espacio latente, y ausentes los que existen en tanto sea haga mención de ellos.

Al mismo tiempo, García Barrientos (2012) señala que ese proceso de caracterización que atraviesa el personaje durante el desarrollo de la obra y por el cual termina construyéndose su carácter −aquello que lo diferencia de los otros− es alimentado por aspectos de índole social, físico, psicológico y moral que aparte de determinar si son simples o complejos −según el aumento, disminución y disparidad de los mismos−, también influyen en su modo de actuar, pudiendo el personaje adquirir un carácter variable (con cambios precisos y observables en la ruptura con su modo de comportarse inicial), múltiple (que se debate entre diversas caracterizaciones activa y constantemente), o fijo (sin mayores mutaciones que le modifiquen en extremo).

Todo ello junto con lo que García Barrientos (2012) llama técnicas de caracterización que proporcionan algún atributo del personaje (pág. 207) a través de alguna descripción que establezca alguno de los personajes hacía sí mismo o sobre otro, o indirectamente por medio de algún vestuario, ademán, apodo u objeto que se asocie a algún personaje en particular, lo que nos permite conocer el contexto del personaje, comprender la manera en la que se vincula con el entorno e identificar la función que ejercen los mismos durante el desarrollo de la obra.

Y es que, a gran escala García Barrientos (2012) nos comenta que sería conveniente saber que las funciones de los personajes probablemente sean pragmáticas o sintácticas, es decir, que en el primero de los casos los personajes fungen de intermediarios entre la ficción en la que se encuentran los personajes de la obra y la realidad, ya sea haciéndose pasar por un espectador más o por el creador del argumento al que pertenecen los demás personajes, tal como sucede con las figuras de Portavoz, Presentador y Seudo-demiurgo −que pretende ser el director / organizador de lo que sucede en la obra−.

Lo que contrasta con la función sintáctica porque los personajes más allá ser un punto de conexión fijo con el público o fingir que sus roles están por encima de la ficción como sucede en la función pragmática, tienen unas labores directamente relacionadas al argumento de la obra.

Finalmente, desarrollamos el análisis de los personajes según la clasificación que establece García Barrientos (2012) a partir del lugar que ocupan en la obra como personajes

“principales” −que predominan dentro del argumento por la relevancia de sus acciones o su relación con el conflicto −, y de la naturaleza sustancial o funcional de los mismos, que determina si destacan por su forma de ser o por aquello que hacen.

Acción

Aparte de los elementos de espacio y de los personajes que ya desarrollamos, García Barrientos (2012) destaca un tercer concepto que de algún modo los atraviesa y permite que haya una conexión entre ambos: la acción, que, aunque trae consigo una serie de modificaciones que se despliegan y observan en los mismos elementos que permiten su realización, puede darse el caso de que esta al no generar cambios “por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo.” (pág. 89) de pie al llamado suceso cuyo resultado no modifica el panorama dentro del cual se ha llevado a cabo.

Ahora bien, el porqué de la utilización de todas estas definiciones sobre el espacio y los personajes para el estudio de las obras seleccionadas se debe a la relación que mantiene con la conexión entre el cuerpo físico-social y el espacio en el que se encuentran, ya que del mismo modo en que Catherine Bell (2009) plantea que se da la configuración de ambos elementos a partir de la presencia del otro durante la práctica ritualizada, García Barrientos (2012) propone que la existencia del personaje dramático depende de la unión del actor con el personaje ficticio que el mismo interpreta mientras se encuentra en el espacio dramático, es decir, aquel que representa el universo del personaje por medio del decorado del espacio real.

O lo que es lo mismo, que la presencia y configuración de cada elemento depende de la participación del otro. Así, el espacio debe su aspecto y atmósfera a las circunstancias y acciones de los personajes, mientras estos últimos reafirman su condición gracias a la estadía y desenvolvimiento que tienen en el primero. Este espejo de la relación simbiótica entre espacio y personaje es lo que nos permite no solo examinarlos a cada uno individualmente, sino además el establecer un vínculo entre ambos por medio del propio método de estudio que refleja una fórmula semejante a la sugerida por Catherine Bell (2009).

Hallazgos

Establecidos los objetivos de la investigación, estudiados los conceptos de ritualización junto con las múltiples tendencias teatrales que se desarrollaron desde los 80s hasta el año 2000, las constantes dentro de la dramaturgia de Xiomara Moreno y las características que otorga García Barrientos (2012) al espacio y a los personajes en los capítulos previos, desglosamos en este apartado los hallazgos obtenidos a partir de la aplicación del planteamiento de Catherine Bell (2009) a las obras *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), y *Cofradía* (2010), como:

- La mutua necesidad entre el espacio y los personajes en relación a la realización de la práctica ritualizada por la naturaleza de la propia actividad, en la que ambos elementos se configuran y reafirman como entes vivos mediante la presencia y acción del otro.
- El miedo de los personajes hacia el abandono de los espacios artificiales como resultado de la pérdida de la falsa sensación de control sobre alguna circunstancia particular que otorga la propia realización de la práctica ritualizada en esos lugares.
- La relación entre los finales abiertos, la creación de escenarios inexplorados pero familiares y el encadenamiento entre una obra y la siguiente en la dramaturgia de Xiomara Moreno como producto de la ignorancia de los personajes hacia la estabilidad netamente ilusoria que brinda su estadía en esos espacios, pero también el enmascaramiento de la práctica ritualizada para la resolución de conflictos al evitar el lenguaje explícito y plantear nuevas preguntas en lugar de respuestas.
- El aprovechamiento del carácter no resolutivo de la ritualización y de la fe como motor de los personajes participantes de la práctica ritualizada para la escenificación de la incertidumbre de unos individuos hacia un sistema / cuerpo colectivo / realidad que no responde a sus expectativas e inquietudes personales.

Identificados estos puntos, procedemos al análisis detallado de los elementos de espacio y de los personajes en las obras *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), y *Cofradía* (2010), para comprender cómo se construye la relación entre ambos y se observan los hallazgos señalados a partir de la ritualización de Catherine Bell (2009) como elemento

configurador de los mismos.

CAPÍTULO III.
ANÁLISIS DE LA RITUALIZACIÓN COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DE LA RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO Y LOS PERSONAJES, EN LAS OBRAS TEATRALES: *OBITUARIO* (1984), *ÚLTIMO PISO EN BABILONIA* (1992), *COFRADÍA* (2010) DE XIOMARA MORENO

A continuación, se presenta el estudio individual de las obras *Obituario* (1984), *Último piso en Babilonia* (1992), y *Cofradía* (2010) de Xiomara Moreno a partir del concepto de ritualización, de las características de la práctica y de las implicaciones que tienen las mismas en la configuración del cuerpo y el entorno según Catherine Bell (2009), junto con las acepciones de espacio teatral y de los personajes que ofrece García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro*.

Título: Obituario

Año: 1984

Personajes: Celestino, Emilio, Isabel, Víctor, Federico, Silvio y Adelina.

Sinopsis: En la recepción de lo que parece ser un velorio, siete personajes se reúnen como de costumbre para llevar a cabo una sesión espiritista. En el proceso de dicha actividad son reveladas ante el público−testigo las inquietudes y miedos que impiden a estos personajes el abandonar definitivamente al grupo y el espacio cerrado dentro del cual se encuentran.

Espacio: Cumple con los tres grados de representación, siendo: a) Patente, el que observa el público tras al llegar a la sala y ser guiado por "Celestino" para sentarse en las sillas ya acomodadas que −manteniendo una distancia prudencial− dan hacia la mesa y el resto de muebles que toman lugar conforme la obra avanza. b) Latente, la sala detrás de la puerta azul por la que entran y salen los personajes −y sobre la que el público no tiene visibilidad. c) Ausente, el pueblo, la iglesia y la casa que menciona "Isabel" o el cementerio del que habla "Emilio" cuando están compartiendo las versiones de los mitos y leyendas que cada uno conoce.

Debido a ello aunque podemos describirlo como un espacio único porque toda la representación transcurre en las diferentes áreas de un mismo sitio, debemos tener en cuenta

que también podría contener este efecto que se encuentra en los espacios simultáneos de García Barrientos (2012), ya que si bien no hay una mutación real del espacio −porque los personajes permanecen siempre dentro del mismo lugar− observamos que el espacio se convierte en un "bar de mala muerte" (Moreno, 2013, pág. 402) gracias a la participación de los personajes y de la iluminación, y que la sala tras la puerta azul que en un principio era latente −según su grado de representación− posteriormente pasa a ser el espacio iluminado / patente cuando:

> Al terminar. Celestino descansa en la silla junto al público. Y con anticipación se han comenzado a oír sonidos detrás de la puerta. Los personajes se acercan intrigados oímos claramente a Víctor y Adelina terminando la escena que anteriormente observamos de frente. Lo que nos da a entender que el espacio se ha movido circularmente y que nos encontramos en la habitación de al lado unos minutos antes de lo que ya pasó. (Moreno, 2013, pág. 402)

En ese mismo sentido, podemos identificar que el espacio está delimitado y representado en primera instancia por la escenografía que en él se haya desplegada −como la mesa del mantel oscuro, las cinco sillas y la puerta azul−, luego por la utilería −como la vela que sostiene "Celestino" y que después descansa sobre la mesa− que permiten al público intuir cuál es el espacio en el que se encuentran o el tipo de acto que están prontos a presenciar−, y la palabra cuando, por ejemplo:

> Se observa que han desaparecido Isabel, Federico y Silvio. Sobre una de las sillas descansa el sombrero de Emilio.
>
> EMILIO. − Seguro se asustaron… Yo no fui, pero como no veía a nadie y usted dijo hasta tres, y como nadie encendía. Yo encendí para que no fuera a creer que…
>
> VÍCTOR. − Sáquelos del armario.
>
> *Emilio se dirige a la puerta azul y va sacando –literalmente hablando− a Isabel, Federico y Silvio que confundidos tiemblan a un solo ritmo.*
>
> EMILIO. − Aquí están, menos Celestino. *(Cierra la puerta).*
>
> VÍCTOR. − Búsquelo en su cuarto.
>
> *Emilio vuelve a abrir la puerta azul, saca a Celestino de su cama.* (Moreno, 2013, pág. 386−387)

Es decir, que nuevamente −solo que esta vez a través del diálogo− el carácter y función de la propia escenografía y utilería cambia según la necesidad de los propios personajes y con ello el espacio estático / permanente disminuye su proximidad con la realidad a representar

por la propia naturaleza cambiante de los elementos espaciales, que dejan de ser lo que son para transformarse en lo posible necesario.

Personajes: Los personajes mencionados −"Celestino", "Emilio", "Isabel", "Víctor", "Federico", "Silvio" y "Adelina"− son personajes dramáticos porque son aquellos cuya existencia en escena depende de actores que los interpreten, del mismo modo en línea general todos ellos son personajes patentes porque se desenvuelven en el espacio visible, latentes cuando desaparecen de la visión del público pero a través del decorado sonoro este puede reconocer su presencia, tal cual sucede con el cambio de perspectiva en la escena del asesinato de "Adelina" en la que "con anticipación se han comenzado a oír sonidos detrás de la puerta. Los personajes se acercan intrigados, oímos claramente a "Víctor" y "Adelina" terminando la escena que anteriormente observamos de frente" (Moreno, 2013, pág. 402).

Por lo que el público sabe a través de los sonidos y los gestos de los personajes no implicados en lo que está ocurriendo con unos personajes que, aunque no han desaparecido por completo −por estar conectados y presentes en el sonido o incluso en por medio del vestuario como ocurre con el sombrero de "Emilio" que reposa en los asientos cercanos al público−, permanecen igualmente en la penumbra y fuera del ojo público. Mientras tanto, en el caso de los personajes ausentes contaríamos a aquellos nombres mencionados durante la lectura de la lista de deudores al inicio de la obra y en los cuentos contados por "Isabel", "Emilio" y "Celestino".

Por otra parte, sobre la caracterización de estos personajes vemos desde el vestuario que están alistados para un acto solemne y de luto, ya que los trajes formales que llevan siguen una paleta sobria y monocromática "siempre de colores oscuros y opacos" (Moreno, 2013, pág. 383), no obstante, ciertas descripciones en las didascalias sobre los mismos nos permiten analizarlos en mayor profundidad y diferenciarlos entre sí, por ello las señalaremos a continuación.

- Celestino: Vestido de flux negro, destaca el aire entristecido pero diligente, cortés y amable que lo acompaña desde el inicio de la obra −cuando guía al público dentro de la sala mientras lleva una vela− hasta cuando se muestra empático con "Emilio" para que este último se sienta comprendido. Mientras que mantiene un estado de serenidad, beatitud −visible en su constante intento de ir a dormir, en el gesto de santiguarse al asustarse luego de abrir la puerta

azul y en el escapulario que carga consigo cuando está en pijamas− y claridad espiritual que le permite participar en la sesión y tocar el piano a pesar de no saberlo hacer y ser sordomudo.

- Emilio: Lo identifica un sombrero de copa mediante el que refleja su estado de nerviosismo y apego. Su actuar se hace notorio en la sensación agridulce que se le ha grabado en el ánimo luego de haberse acostumbrado a escuchar las mismas historias una y otra vez a sabiendas de que muchas de ellas son mentiras. Prefiere no participar activamente en la sesión y en cambio ocupar una posición mucho más pasiva. Aunado a ello, sabemos por la descripción que dan sobre los deudores que "Emilio" es panadero y está en bancarrota.

- Isabel Fernández: "Mujer agria cuyo único encanto es un pequeño sombrerito con pajaritos" (Moreno, 2013, pág. 383) y aparentemente indiferente hacia sus compañeros −al aumentar las deudas de otros personajes con tal de obtener ganancia de ello, lanzando el preciado sombrero de "Emilio" al suelo y defendiendo la impulsividad de "Víctor" de acabar con "Adelina"−. Aunque en el pasado era soñadora y delicada, vemos que la amargura le ha hecho ocultar su sensibilidad, quedándose en ese lugar −a pesar del fastidio que le provoca repetir sin cesar el mismo acto con la misma gente− por temor a sentir miedo.

- Víctor: En un inicio parece ser la voz de calma dentro del grupo ya que llama a hacer las cosas con paciencia y a no apresurarse. Es quien ve a "Celestino" y quien exige orden para la correcta realización de la sesión, pero cobra a todos excepto a sí mismo, hace trampa al jugar a las cartas y asesina a "Adelina" al perder los estribos en una discusión con ella. Convencido de que hay que irse, se resigna a esperar a que escampe.

- Federico: Irritado por no poder dedicar su tiempo a otras actividades más que a la sesión ve a esta última como una tarea que es mejor terminar con prisa. Podríamos pensar que su naturaleza es un tanto fatalista porque cree que el devenir de las cosas no depende del hombre y que los hechos a ocurrir sucederán inevitablemente. Irónicamente, es el primero en salir del recinto en el que se encuentran por estar cansado de esperar.

- Silvio: Vemos a través sus acciones que se distancia de los demás personajes porque participa en los juegos y en la sesión que llevan a cabo, pero a diferencia de ellos se mantiene al día con sus deudas y señala hechos o defectos que los demás parecen ignorar, como: la utilización del tiempo de la sesión grupal para cobrar intereses personales, la condición de "Celestino" que en teoría impide que participe y el miedo que se ha instalado allí con todos

ellos. Creyendo que hay peores finales que la muerte, que los errores se producen al actuar por impulso y que los hechos tienen una razón de ser, sin esperanza de que haya cambio alguno decide marcharse.

- Adelina: Vestida con colores vibrantes, desentona desde su aparición con el resto de personajes. Llena de rabia le recrimina a "Víctor" todo el tiempo que este ha desperdiciado en las reuniones sin sentido que tiene este con el resto de personajes. Fúrica, "Adelina" expresa su desprecio por medio de gritos hacia el ruido, la toma de alcohol y los juegos de azar que se llevan a cabo durante las sesiones y desea que las mismas acaben de una vez por todas. Luego de un forcejeo muere a manos de "Víctor".

A partir de lo cual, creemos que la mayoría de estos personajes tienen un carácter fijo, puesto que en las acciones de los mismos e interacciones con los demás personajes no se llega alteraciones que modifiquen significativamente o rebasen el modo en el que se comportan a lo largo de la obra, a excepción del personaje de "Víctor". Y es que, las acciones de "Celestino", "Emilio", "Adelina" se mantienen cónsonas con la caracterización presentada y por ende con el carácter que desarrollan los mismos, incluso las de "Federico", "Silvio" e "Isabel" −porque la decisión de marcharse de los dos primeros es congruente con la actitud que tienen hacia las sesiones, y porque el cambio que tuvo la última en su caracterización no sucedió en el tiempo actual que refleja la obra−.

Pudiéramos decir que "Víctor" por su parte sí es un personaje variable, porque aunque se desenvuelve con serenidad y anuncia su posible descontrol a causa de la ira, es quien asesina a "Adelina" en un impulso que rompe con toda esa estabilidad emocional y psicológica que caracterizaba al personaje.

En ese mismo sentido, "Celestino", "Emilio", "Adelina" e "Isabel" serían personajes sustanciales porque sus respectivas personalidades determinan sus acciones, a diferencia de "Federico", "Silvio" y "Víctor" que serían funcionales precisamente por la razón contraria, porque lo que hacen −irse y cometer asesinato− reafirma lo demostrado en el transcurso de la obra.

Configuración: En relación a la práctica nos encontramos con que la misma es:

a) Situacional, porque cada personaje tiene una caracterización individual que influye directamente en su relación con el grupo, la actividad, el espacio e inclusive ellos mismos.

b) Estratégica y económica, porque lo fundamental para llevar a cabo su realización es el espacio en el que se encuentran y la presencia de los siete personajes que conforman el grupo −según afirma “Víctor” cuando comenta “No podemos empezar si falta uno” (Moreno, 2013, pág. 385)−.

c) Ciega, porque lo que hacen es descubrir un “no sé qué que no los lleva a ninguna parte” (Moreno, 2013, pág. 393).

d) Ilusoria, porque aun cuando lo que hacen es retroalimentar el miedo que les impide irse, tienen la impresión de que en su elección individual −que realmente responde a la necesidad de la permanencia del grupo− está la salvación.

Sabemos que hay repetición porque los personajes expresan regularmente lo cansados que están de hacer lo mismo día y noche y por esa secuencia al final de la obra en la que los personajes retroceden en sus pasos para luego volver a empezar, fe e intencionalidad porque el objetivo es realizar las sesiones y esperar a que pase algo que solucionen estas circunstancias que los agobian, una postergación del significado −como cuando en vez de averiguar qué decía el mensaje del diario de “Adelina” y así salir de dudas, “Víctor dobla el papel y lo vuelve a guardar en su saco. Todos se resignan a no saber” (Moreno, 2013, pág. 405)−, y un juego de oposiciones que permite el avance de la sesión, como los diferentes asientos asignados, los intereses encontrados, las múltiples versiones de una misma historia y las movilizaciones que se salen de lo que se supone debería ocurrir. Todo ello nos indica que también se encuentra allí la libertad individual que escapa a la formalidad establecida y permite que el ritmo de la sesión mute.

Por otra parte, desde el inicio de la obra observamos cómo la configuración del espacio se va gestando mediante los movimientos físicos e interacciones de los personajes, siendo ejemplo de ello la revelación del entorno por la luz de la vela que sostiene “Celestino”, ya que aparte de ser una llama inestable es llevada por un personaje que también se desplaza. Gracias a ello, el espacio que conoce el público depende de las intenciones del propio personaje.

De igual manera, vemos cómo a partir del inicio oficial de la sesión es que comienza a cobrar vida el espacio en cuanto a su relación con los personajes, puesto que ya no solamente se delimita o adquiere ciertos ambientes gracias a los objetos que estos porten o a las descripciones que hagan sobre el mismo, sino que literalmente comienza a responder de

forma gradual a las acciones de estos: dirigen la energía a través del lazo que comparten al tomarse de la mano y se apaga la luz, se asustan y la puerta pasa a ser un armario en el que se esconden los personajes, quieren tocar el piano y el mismo sale de la puerta azul que hasta hacía nada daba a estos otros espacios, o suenan toques en la puerta que llevan a los personajes a tener que aumentar el volumen en el tono de voz para poder escucharse.

Por ello, la indicación:

> Los actores aburridos por el canto buscan sobrecogerse junto a la mesa. Todos tiemblan. La puerta comienza un forcejeo como si se la quisiera tragar, como si se quisiera cerrar. Isabel se resiste, pero la pianola retrocede y la puerta se cierra llevándose súbitamente y agresivamente a Isabel y a Celestino. Luego de una pausa, los actores se sientan alrededor de la mesa, menos Emilio que continúa en su puesto, se arreglan y esperan como si todavía pudiera abrirse la puerta. Víctor se santigua frente a los presentes. (Moreno, 2013, pág. 389)

Es solo otra confirmación puesta en práctica de esta relación espacio−personaje, al igual que la didascalia que señala que:

> Adelina muere y todos los demás personajes en la puerta forcejean con sus bocas para no gritar. Oscuro súbito. Dentro del oscuro se oyen los silbidos diferentes y de diferentes lugares de la sala. También se siente el fuerte y agradable olor a chocolate caliente. Se van aclarando las imágenes suavemente y observamos a todos los personajes anteriores, exceptuando a Adelina y a Víctor, sentados en semicírculo frente al público. En sus manos tiene cada uno su respectiva taza de chocolate, y en sus hombros la cinta negra. Hay una silla vacía. (Moreno, 2013, pág. 397)

Porque, los olores y sonidos también caracterizan y otorgan una personalidad −aunque más sutilmente− al espacio.

Observamos que, aunque el meollo de la reunión de los personajes es la realización del asesinato repetido por parte de “Víctor” hacia “Adelina”, se lleva a cabo toda una preparación previa al suceso esperado que contempla todas las demás acciones, estados y situaciones que los personajes efectúan y transitan con anterioridad, puesto que se trata de un proceso activo de construcción que culmina con el asesinato / ritual final.

En ese sentido, la posible pregunta del porqué es inseparable el proceso del resultado de la sesión −si en principio para lo que se reunieron los personajes fue para el acontecimiento del último−, haya su respuesta en la exigencia de “Víctor” sobre respetar el orden de los pasos a realizar, en el reclamo que hace “Adelina” a “Víctor” sobre las apuestas, el despilfarro y el

desorden que se genera en las reuniones que el mismo organiza, y en el agotamiento del resto personajes en relación a la propia práctica, ya que son todas esas circunstancias repetitivas las que fungen como detonantes para el reaccionar de los mismos.

De hecho, el que la configuración del espacio empiece a ocurrir mucho antes de la muerte de "Adelina" nos lo confirma, porque −como antes comentábamos− la relación entre la caracterización del mismo no solo se ve determinada por los objetos o elementos escenográficos, sino además por el desenvolvimiento de los personajes sobre este, ya que al ser parte esencial del entorno que los envuelve, naturalmente influyen en el cariz que toma el ambiente.

A partir de todos estos detalles nos es posible reconocer:

1) El fortalecimiento del nexo entre el espacio y los personajes a partir de la regularidad con la que se efectúa la sesión y práctica ritualizada, que permite que dichos elementos evolucionen y adquieran nuevas dimensiones al interactuar entre sí.

2) El rechazo hacia el cese de la práctica ritualizada (por medio de las didascalias y diálogos que nos revelan que durante la sesión espiritista algunos de ellos son devorados por el lugar, mientras que los que se retiran dejan de existir en ese micro universo).

3) La ilusión que brinda la práctica ritualizada a los participantes de la sesión al ubicarlos en la posición de cobradores en lugar de deudores.

4) La incapacidad de resolución de la práctica ritualizada hacia la transformación de las circunstancias de los participantes, que ante la ausencia de cobijo y orientación han perdido hasta el ánimo de moverse.

Título: Último piso en Babilonia

Año: 1992

Personajes: El Piche−asesino, Ursulina−prostituta, Clemente−cliente de prostituta, Dalila−la mujer de Clemente, Nieves−chica de show de striptease, Tana−lesbiana camionera, Mendigo, Maximiliano−Albañil, Esdras−el profeta.

Sinopsis: Nueve desconocidos llegan a un edificio en ruinas en busca de salvación y refugio. Entre ruegos y rezos ante lo que parece ser el fin, cada uno de ellos confesará aquello

que −aunque tienen más que asimilado en su día a día− es el verdadero motivo de sus desconsuelos.

Espacio: Cumple con dos grados de representación, siendo: a) Patente, por ser aquel en donde se desenvuelven los personajes de forma visible −aun cuando no veamos una definición del espacio particularmente notoria a través de la escenografía−. b) Ausente, el bar donde estaban "Clemente" y "Ursulina", la casa de "Clemente" donde vive con su esposa "Dalila" o el club donde trabaja "Nieves", todos ausentes porque los conocemos a partir de la mención que hacen los personajes.

Caracterizado por medio del decorado verbal de los personajes, es un espacio único porque la obra entera transcurre en el mismo lugar sin que sea señalado en las didascalias alguna modificación sobre su aspecto tangible a través de algún elemento escénico o algún efecto espacial específico.

Personajes: Partiendo de que los personajes El Piche−asesino, Ursulina−prostituta, Clemente −cliente de prostituta, Dalila−la mujer de Clemente, Nieves−chica de show de striptease, Tana−lesbiana camionera, Mendigo, Maximiliano−albañil y Esdras−el profeta son aquellos interpretados por los actores, podemos decir que son tanto personajes dramáticos como patentes, a diferencia de otros como el barman o el jefe de Clemente que por ser netamente mencionados son ausentes.

En relación a la caracterización de estos personajes vemos que, una parte fundamental de sus esencias las obtenemos de sus nombres / apodos y oficios que se presentan inseparables tanto en el desglose del reparto al inicio de la obra como en las confesiones que cada personaje va realizando en el transcurso de la misma. Son:

- El Piche−asesino: Ladrón y asesino a sangre fría, su sobrenombre nos sugiere lo podrido, mezquino o "echado a perder" que está el personaje. Aunque se muestra impulsivo y agresivo, se confiesa temeroso de su propia naturaleza y ansioso de poder ser salvado.

- Ursulina−prostituta: Pragmática, se aferra a aquello que le proporcione ganancia o bienestar inmediato −ya sea un cliente temeroso o una bebida alcohólica− y por ello nada le emociona ni mueve profundamente como para sacarla del estado de insatisfacción y aparente indiferencia que la lleva a embriagarse y querer desconectarse de su día a día.

- Clemente−cliente de prostituta: Abusivo verbal, física y psicológicamente, está dispuesto a raptar a cualquier mujer para enaltecer su propio ego y satisfacer su pulso sexual. Adúltero y cobarde, expresa su admiración hacia “El Piche” por lograr imponerse ante otros que él considere más indefensos −esto reflejado en su amedrentamiento a su esposa Dalila y en sus intenciones de raptar a la adolescente con la que trabaja−.

- Dalila−la mujer de Clemente: Es víctima de “Clemente” y depende totalmente de él a nivel económico y social, por lo que, aunque guarda un gran resentimiento contra este por sus constantes abusos −que le lleva a contemplar su posible asesinato− prevalece en ella un estado de vulnerabilidad y sumisión ante su agresor.

- Nieves−chica de show de striptease: Camaleónica por oficio y perdida entre apariencias, disfraza la naturaleza de su propio trabajo por el desprecio que tiene hacia aquellos que, tomándola como mero objeto y depósito de deseo carnal, ensucian su vocación como bailarina y la relación que tiene con su cuerpo.

- Tana−lesbiana camionera: Ruda y asumiendo un rol masculino en su forma de relacionarse con el mundo tanto profesional como sentimentalmente, aunque protege físicamente a mujeres −como “Nieves” o “Dalila”− de hombres abusivos, replica el machismo de estos mismos hombres al atacar la autoestima de Nieves por disfrutar de su femineidad y sexualidad libremente, pero estar dispuesta a irse con otra mujer sin sentir ningún remordimiento.

- Mendigo: Aunque se muestra cuerdo y entendedor de la angustia de los demás personajes, no parece ser plenamente consciente ni conocedor de su responsabilidad individual en cuanto al estado de indigencia en el que se encuentra. Ya que, recurre a la limosna para subsistir y se muestra rencoroso hacia aquellos que se la niegan, sin por ello cargar con culpas.

- Maximiliano−Albañil: Decidido a finalizar su trabajo, se presenta impasible ante las urgencias de los demás personajes, a quienes despectivamente describe como vagabundos. Recurre a la fuerza para lograr derribar el edificio pronto y así evitar pagar extra a sus obreros empleados y se presenta como un personaje ambicioso, impulsivo, grosero y un tanto sádico al “sentir placer maléfico en hacer su trabajo” (Moreno, 2013, pág. 229).

- Esdras−el profeta: Elegido "mesías" −por casualidad− se apropia de dicho título e intenta guiar y sanar al resto de personajes por medio del reconocimiento de las faltas cometidas y de la decisión de abrazar el dolor para emprender un camino distinto al que les ha llevado hasta allí.

En función de estas caracterizaciones, presuponemos que la mayoría de estos personajes tienen un carácter fijo, ya que el límite o marco de su comportamiento es continuo y coherente la forma de ser de cada personaje, sus oficios, motivos y problemas que les determinan y acompañan. De carácter complejo porque revelan elementos contradictorios en sus personalidades −como "El Piche", que aunque es un delincuente feroz siente miedo de sí mismo, o Tana que castiga el machismo de "Clemente" pero ella misma lo ejerce contra "Nieves"−, mientras "El Piche−asesino", "Ursulina–prostituta", "Clemente−cliente de prostituta", "Nieves − chica de show de striptease" y "Maximiliano−albañil" son personajes funcionales, porque el malestar que padecen proviene del oficio que practican, "Dalila−la mujer de Clemente", "Tana −lesbiana camionera", el "Mendigo" y "Esdras−el profeta" son sustanciales porque sus modos de ser o sus posiciones personales definen su accionar.

Configuración: la práctica que realizan los personajes de esta obra es:

a) Situacional, hay un contexto individual que define al personaje y que por lo tanto atraviesa su percepción y relación con la práctica y los integrantes de la misma.

b) Estratégica y económica, porque la presencia de elementos espaciales y o utilería es prácticamente nula y lo único necesario son "Esdras" y los ocho personajes−feligreses que lo secundan.

c) Ciega, porque los personajes no ven que lo allí construido es solamente una visión de ellos mismos −no sostenible en el tiempo− que aplaza la verdadera solución del problema.

d) Ilusoria porque permite a los personajes creer que pueden dejar de ser marginados y que sus preocupaciones serán resueltas si se aferran a que la decisión de confiar es más que suficiente para ser salvados por un otro fuera de ellos.

En este caso, la repetición en lugar de verse desglosada a través del tiempo por medio de múltiples sesiones, se da a través de juegos de imitación dinámica en el diálogo de los

personajes que reproducen y reafirman las líneas de un contrario. Por ejemplo, cuando ven a "Esdras" rezando y temiendo quedarse solos exclaman:

> DALILA: *(A Clemente)* Y si me dejas, ¿con quién te vas?
>
> CLEMENTE: Puedo vivir solo.
>
> URSULINA: Nadie vive solo, aunque nazca solo y muera en soledad.
>
> NIEVES: Y si me dejas, ¿con quién te vas?
>
> TANA: El hombre nace solo y muere en soledad.
>
> EL PICHE: Nadie vive solo, aunque nazca solo y muera en soledad. (Moreno, 2013, pág. 232)

Por otra parte, observamos una postergación del significado en el momento en que los personajes prefieren permanecer allí con los ojos cerrados −como dice "Esdras"− mientras siguen imaginando soluciones ideales o relegando a este mismo personaje la responsabilidad de solventar los problemas, así como un juego de oposiciones en los diferentes puntos de vista e intereses encontrados en los testimonios de cada personaje, en las relaciones bailarina / prostituta / cliente −con "Nieves", "Dalila" y "Clemente", asaltante− asaltados con "El Piche" y el resto de personajes, e incluso en la diferenciación de géneros y roles que asumen los personajes a partir de sus propias interacciones.

Sobre la libertad individual vemos que cada personaje decide no solo creer que "Esdras" como figura poderosa se encargará de todo −aun cuando este les afirma que "con imaginarnos el mundo que queremos no es suficiente para que este desaparezca" (Moreno, 2013, pág. 242) −, sino que, además −en caso de no conseguir ayuda externa− están dispuestos a seguir por el mismo camino que los llevó hasta allí.

En relación a la configuración del espacio vemos que es delimitado y caracterizado por la palabra de los personajes. Puesto que, las características que obtenemos como lectores / público son brindadas por la propia experiencia de los personajes que allí se refugian, ocurriendo un hecho similar al que ocurre cuando un personaje describe a otro mediante lo que García Barrientos (2012) llama caracterización transitiva, en la que puede haber elementos falsos o contradictorios según la descripción que haga el personaje desde su punto de vista y forma de ser.

Así, en comentarios como el que hace el “Mendigo”:

> Cuando llueve y no puedo quedarme en las aceras vengo a pasar la noche aquí. Como es un lugar oscuro me arrincono en una esquina y no me importa si hay más gente o si estoy solo con las ratas, siempre y cuando no haya ruido que es lo único que me molesta. (Moreno, 2013, pág. 220)

O el que hace “Clemente” al decir: “Me gusta la idea de salir de aquí. A algún lugar que no se esté derrumbando, donde huela bien, a perfumes. Muchos manjares, un pequeño harén.” (Moreno, 2013, pág. 238), se hace notorio el estado en el que se encuentra el lugar en el que transcurre la obra: oscuro, maloliente, habitado por ratas, silencioso y de altura elevada −inferido al ser un edificio y tener que subir escaleras para poder llegar−.

Por ello, teniendo en cuenta que no es particularmente descrito a nivel general sino a partir de las perspectivas de los personajes −que tienen un contexto individual único−, no se puede afirmar completamente que este espacio sea permanente, estático o inalterable. Ya que, mientras que “Clemente” o el albañil lo describen como un edificio en ruinas, apestoso y oscuro, “Esdras” expresa que “Este es mi templo, no es menos porque se está viniendo abajo. Tampoco es el peor del mundo, están seguros que hay muchos peores. Es una pequeña isla en esta ciudad.” (Moreno, 2013, pág. 224).

Con lo cual, el espacio sigue tanto construyéndose mediante las acciones de los personajes −en este caso a través del diálogo−, como destruyéndose si tomamos en consideración el hecho de que su demolición y derrumbamiento −dependiendo de uno de ellos− al mismo tiempo influye en la partida de los mismos personajes.

Por último, es importante destacar la presencia y reafirmación del cuerpo social a partir de los rezos y alabanzas que realizan el resto de personajes en honor al profeta “Esdras”, ya que estos permiten diferenciar la unificación de las individualidades allí presentes:

> *TODOS:* Oremos, señor.
>
> ESDRAS ¿Quién bala por miedo? *TODOS:* Yo, mi señor.
>
> ESDRAS ¿Quién bala por muerte? *TODOS*: Yo, mi señor.
>
> ESDRAS ¿Quién bala por sí mismo? *TODOS:* Yo, mi señor.
>
> (Moreno, 2013, pág 240)

Al igual que la relación nombre−vínculo o nombre−oficio, ya que a partir del alias del personaje se establece una conexión directa con el aspecto social del personaje y con el entorno que −configurando su individualidad− condiciona el lugar que ocupa dentro del grupo y la percepción que tiene de su realidad. Entendiendo que, todos los personajes existen en la medida en que se les relaciona con un otro.

Siendo ejemplo de ello el que: “El Piche” comienza a delinquir luego de haber adquirido su apodo en la niñez, “Ursulina” es la prostituta de “Clemente”, “Clemente” es el cliente de “Ursulina” pero también el marido abusador de “Dalila”, “Dalila” es la mujer embarazada que depende de “Clemente”, “Nieves” es la “chica de show de striptease” que baila para hombres que detesta por la forma lasciva en que la miran cuando baila, “Tana” es el estereotipo sobre su preferencia sexual porque abraza el estereotipo de lesbiana “masculina”, como el trabajo de camionera o la visita a los clubs de strippers que visitan los propios hombres que detesta miren a su pareja “Nieves”, “Esdras” es profeta porque los demás así lo decidieron y el “Mendigo” lo es porque es ese el rol que abraza frente a los demás.

De allí que, en este caso, resaltemos más el cuerpo social por encima de la formalidad como ocurría en *Obituario*, porque la mirada del otro con la que llegan los personajes se suma a las creencias y actitudes de aquellos con los que se encuentran ahí. Así pues, el que “Clemente” (quien considera que el edificio posee más características negativas que positivas por ese mal olor y penumbra que le asusta) no perciba el lugar del mismo modo en que lo hace el mendigo, se debe a que pertenece −no solo él sino todos los demás personajes− a esferas económicas y clases sociales distintas que influyen en la visión que obtienen de ese espacio, puesto que, los personajes interpretan la naturaleza del lugar a través de su propia experiencia que es transmitida mediante su cuerpo físico en el propio espacio en el que se desenvuelven.

Con lo cual, ya no estaríamos hablando exclusivamente de la idea de un espacio, sino de un lugar que está influenciado por la forma en la que se desenvuelven los individuos que lo habitan, tal como señala Juan Carlos Carrero Marrero (2003, pág. 40) al plantear que dicho lugar puede ser simultáneamente hotel o refugio según el uso que le den los personajes.

Todo ello nos permite identificar:

1) La participación activa de los elementos de espacio y personajes en la configuración del otro, por depender el primero de la descripción verbal y matiz que le confiere el segundo, y este último por necesitar al primero para la revelación de sus inquietudes, aspiraciones y esencias.

2) El cierre forzado de la práctica ritualizada por la acción de un tercero externo −Maximiliano el albañil− que no pertenece al micro universo creado.

3) La esperanza brindada por la práctica ritualizada al facilitar el desplazamiento de la responsabilidad individual de cada personaje hacia una figura salvadora que creen se hará cargo.

4) La inalterabilidad de las circunstancias de los personajes por el incremento de la ceguera de estos hacia su capacidad de cambio y redención por medio de sus acciones.

Título: Cofradía

Año: 2010

Personajes: Matías−Director y Primer Actor, Tarso−Productor, Samuel−Asistente, Berta −Primera Actriz, Linda−Dama joven.

Sinopsis: Durante el proceso de montaje de una versión de *La Gaviota* de Antón Chejóv, un grupo de teatro se enfrenta a múltiples contratiempos que los lleva a cuestionarse el porqué de la necesidad de seguir haciendo teatro a pesar de las adversidades que se les presentan.

Antes de describir y desarrollar más profundamente las características tanto del espacio como de los personajes de la obra, es importante señalar un hecho que debemos tener en cuenta para el análisis de la obra, puesto que ambos elementos están fuertemente atravesados por ello. Y es que, *Cofradía* contiene elementos de metateatralidad o de teatro dentro del teatro −como los que mencionamos en el capítulo anterior− ya que a nivel estructural la obra consta de diferentes niveles de representación en los que los actores hacen de actores que interpretan a su vez a otros personajes.

Espacio: Cumple con tres grados de representación, siendo predominantes los: a) Patentes, como el portal o entrada al teatro, el escenario y el camerino −porque la mayor parte de la obra vemos cómo los personajes se desenvuelven en ellos−. b) Latentes porque todas son las áreas

no visibles contiguas al espacio principal, por lo que −siendo un teatro− se trataría de la cabina donde está el cajetín de luces y el sonido, el baño y los bastidores. c) Ausentes −aunque en menor medida que los anteriores−, como la funeraria donde trabaja Berta−Primera Actriz.

Aunque se trata de un mismo lugar y pudiera ser por ello un espacio único, tendría más sentido que fuese múltiple porque los personajes se van moviendo en distintas áreas relacionadas a ese lugar, empezando afuera del edificio −cuando apenas están llegando al recinto− y luego trasladándose a todas las áreas mencionadas dentro del espacio patente.

Aunado a ello, notamos que las características del espacio se conocen a través del diálogo de los personajes, en el que es descrito como un edificio abandonado, repleto de plagas, con humedad, filtraciones, y a fin de cuentas destruido por la falta de mantenimiento. No así, recordando que las afirmaciones que hacen los personajes dependen de su caracterización o de sus objetivos, debemos tener presente que la veracidad de las mismas puede ser cambiante o contradictoria si las comparamos entre sí o con los propios elementos escenográficos que se corresponden con el espacio teatral en sí mismo.

Personajes: Vemos en los personajes tres posibles grados de representación, siendo Matías −Director y Primer Actor, Tarso−Productor, Samuel−Asistente, Berta−Primera Actriz y Linda −Dama joven patentes porque se desenvuelven en el espacio patente lógicamente, luego otros que aunque no los vemos podemos intuir su presencia porque aparte de interferir en la iluminación del ambiente −por poner un ejemplo− los personajes patentes hacen referencia mediante el diálogo a dichas acciones cuando:

> Se empiezan a apagar las luces.
>
> Tarso: (A la cabina del teatro) Sí, ya es hora de irnos. (A Matías) Nos están echando. (Moreno, 2013, pág. 117)

Habiéndose ido el resto de personajes, otros que nunca vemos como público durante la obra se hacen notorios a partir de estas señales.

Sobre la caracterización de estos personajes observamos que aunado a los nombres de cada uno va colocado el rol o título que ocupa dentro de la agrupación teatral, dándonos pistas del tiempo que la experiencia que tiene el personaje en su ámbito laboral, de sus responsabilidades, sus ambiciones e incluso el grado de relación que mantienen. Son:

- Matías−Director y Primer Actor: Líder de la agrupación o al menos del montaje que pretende llevar a cabo la misma. Aunque se presenta autoritario, experimentado y un tanto impaciente ante las exigencias del resto de integrantes del grupo, es el personaje que mantiene más intacta la fe y el deseo de seguir ensayando la obra a pesar de no encontrarse el espacio en las mejores condiciones para la realización de la obra.

- Tarso−Productor: Es el responsable de velar porque todas las necesidades estratégico −funcionales del grupo sean atendidas y estén perfectamente dispuestas para el correcto desarrollo del montaje. Cayendo sobre él las tareas prácticas que hacen falta para que "Matías" pueda encargarse del proceso creativo, se muestra pragmático y obstinado, tanto con el resto de personajes como en la idea de abandonar prontamente el recinto.

- Samuel−Asistente: Encargado de llevar a cabo todas las tareas que no corresponden al campo creativo de la dirección o estratégico−financiero de la producción. Agotado de tener que responder a los caprichos, necesidades o cambios de humor de las actrices, productor y director, insiste en merecer la oportunidad de interpretar un protagónico en lugar de seguir siendo "el extra, el último de la comparsa y el más barato" (Moreno, 2013, pág. 112).

- Berta−Primera Actriz: Actriz insatisfecha y experimentada −esto último intuido por el título que se le confiere−, que se refugia en el alcohol por considerarse una "gran artista rodeada de decadencia y mediocridad" (Moreno, 2013, pág. 77). Por los mismos años en el oficio, aparte de mostrarse amarga ante las ingenuidades de "Linda", constantemente hace notar sus celos sobre la atención del público y del director que esta pueda arrebatarle.

- Linda−Dama joven: Actriz con poca experiencia cuyo interés es demostrar ante el resto de personajes su valía y talento. Sin embargo, debido al poco conocimiento que tiene sobre el trabajo intelectual y el bagaje cultural a desarrollar, así como la falta de experiencia respecto al medio en el que quiere desenvolverse, suele ocasionar exasperación en el resto de personajes.

Ahora bien, si antes comentábamos que las caracterizaciones de los personajes estaban atravesadas por la estructura metateatral de la obra, es porque las mismas varían según el momento en el que se encuentre el propio personaje. Así pues, distinguimos tres capas cuando llegando al final de la obra −luego de haber visto a "Matías", "Berta" y "Linda" interpretar a

"Konstantín Tréplev", "Irina Arkadina" y "Nina"− "Matías" con "Tarso" mantienen esta conversación:

> *Matías: (Desde la piedad)* Me gustaría ser en realidad Matías, con esa pasión por hacer teatro. Un director de teatro con una pasión desenfrenada y no detenerme aunque encuentre un teatro en el piso, y quiero dejar mi cuerpo en el teatro, en las fauces de unos ratones si no encuentro cómo hacerlo. Con lluvias y truenos y luces indómitas que se prenden y se apagan cuando quieren, con escenarios peligrosos, con tramoyas que se vienen abajo y así sea con una platea vacía, aunque esté sin público, vacía, como ahora.
>
> Tarso: *(Condescendiente)* Lo podemos repetir si quieres.
>
> Matías: *(Desesperado)* ¡Cómo me gustaría ser Matías todos los días de mi vida! *(Corrige)* Pero claro: ¡también me gustaría que hubiera público!
>
> Tarso: Como tú quieras, pero hay que volver a la realidad, y ya tenemos que irnos *(Respira profundo)*
>
> Tarso: *(En víctima)* ¿Qué vamos a hacer ahora?
>
> Matías: Ya siento la sensación de vacío. Un paso antes de la angustia y dos de la desesperación.
>
> Tarso: Querías hacer La Gaviota, ya la hicimos en esta versión. ¿No sé si ahora quieras hacer un Shakespeare? (Moreno, 2013, pág. 115)

Ya que se nos es revelado que la situación que se había estado desarrollando era precisamente la representación de la que hablan estos dos personajes, destacando con ello también la posición de "Matías" como demiurgo, puesto que se presenta como un personaje que− a diferencia del resto− está vivo y es consciente de hechos que los demás parecen no percibir, cuando:

> Matías: Tan real como yo que estoy frente a ustedes y ustedes están frente a mí.
>
> Bien, debo irme. Debo seguir con mi… con esta… debo seguir con otra… Decirlo me cuesta tanto. Y es que la palabra vida connota tanta responsabilidad para mí. Y no piensen nada malo. No soy un fantasma. Ellos son los que no son de verdad y por eso se quedaron encerrados, muriendo. Yo estoy respirando. Profundamente. Vitalmente, realmente.
>
> Ustedes también se irán ya, muy pronto y me disculpan que no los acompañe en sus… Yo tengo mis propios asuntos y ustedes los suyos, es así, un rato de encuentro y otro de separación.
>
> *Entran al escenario Samuel, Tarso, Linda y Berta vestidos con la ropa de los actores que representan la obra.*

> Linda: ¿Lo ven, están jugando?
> Berta: Ni se acuerda de nosotros.
> Tarso: Completamente absorto, ni siquiera se da cuenta de que estamos aquí. Samuel: Por eso es que nos va como nos va. Él juega, el jefe juega… ¡Qué lindo!
> Juega con un ratón de juguete y a nosotros qué, ¡que nos coma el tigre!
>
> Matías: Sé que están ahí, los oí entrar. No tengo nada que decirles. Ya me había despedido del público.
> Tarso: ¿De cuál público, si no vino nadie a la función? Matías: Siempre hay alguien que nos ve. (Moreno, 2013, pág. 107−108)

A partir de lo cual, también destaca la diversidad en el vestuario de los personajes que varía según el personaje que estén interpretando −si es alguno perteneciente a *La Gaviota* o a la versión que hacen los mismos de dicha obra−, y la posible presencia de lo que García Barrientos (2012) nombra como metalepsis, que es la salida o entrada en uno de los niveles planteados dentro de la obra, tal cual sucede cuando "Matías" sale a hablar con el público, se despide y vuelve a hablar con sus compañeros, o incluso cuando hablando con "Tarso" denota que han salido todos de la representación que habían estado haciendo durante *La Gaviota*.

En ese sentido, encontramos que aunque los personajes tienen un carácter fijo dentro de cada nivel −entendiendo que "Linda" cuando es "Nina" se comporta de una manera específica y coherente según las características de dicho personaje− una vez acabada la representación cada uno de ellos tiene su propio carácter o vestuario que no necesariamente coincide con el rol que están interpretando.

Por lo que tiene más sentido que sea variable o múltiple y complejo, porque en el momento en que cambia la capa en la que se desenvuelven los personajes necesariamente cambia la caracterización y el carácter de los mismos. Siendo ejemplo de ello cuando "Matías" reconoce desear poder ser como el "Matías" de la versión que han hecho de *La Gaviota*, cuando se deja en claro en las didascalias que "Samuel", "Tarso", "Linda" y "Berta" entran vestidos con el vestuario que no corresponde al de los personajes de *La Gaviota* como "Nina" o "Irina" sino al de los actores, o cuando "Samuel" una vez acabada la obra demuestra ser mucho más claro en su disconformidad respecto a la posición que ocupa dentro de los proyectos del grupo.

Por otra parte, en relación a la función que ejercen los personajes, creemos que todos son funcionales porque siendo actores se reafirman primeramente mediante la interpretación de otros personajes. A diferencia de la versión de *La Gaviota* que realizan, en la que mientras

“Tarso” y “Samuel” siguen manteniendo esta misma función porque cada uno de ellos se desenvuelve según su rol, “Berta” y “Linda” son sustanciales porque sus formas de ser y el grado de experiencia explica el porqué de sus respectivos roles y títulos, “Matías” cuenta también con cualidades de un personaje pragmático por los aspectos ya mencionados sobre su comunicación con el público y su conciencia por encima del resto de personajes al tener la posición de director.

Configuración: Sobre la práctica que realizan los personajes en esta obra podemos decir que es:

a) Situacional, porque aparte de que el motivo que los lleva a reunirse es específico, los personajes como directores, productores, asistentes y actrices tienen una función individual particular que les define en función de las labores a llevar a cabo y la relación que mantienen entre sí.

b) Estratégica y económica, porque, aunque cada personaje anhela condiciones de trabajo distintas, tal como señala “Matías” cuentan con el espacio y tiempo que es lo único que −junto con la presencia de ellos− hace falta.

c) Ciega, porque tanto el público como los personajes ven solo lo que les permite el nivel de representación en el que se encuentran.

d) Ilusoria porque cada uno se aferra a la idea de que las condiciones de trabajo individuales pueden mejorar si tienen fe en que eso ocurra.

La repetición tratándose de una obra de teatro pudiera estar intrínseca en el ensayo de los personajes que se preparan para la función −como sucede con “Linda” al repasar sus líneas−, o también en la misma actividad de volver a reunirse para montar otra obra de teatro como planean “Matías” y “Tarso” hacia el final de la misma.

Sobre la postergación del significado, la libertad individual y la configuración del espacio parecieran darse una especie de oposición que modifica la posición que cada aspecto adquiere en relación al otro. Puesto que, mientras “Matías” alega ver más allá que el resto de personajes y reconoce las posibilidades del espacio en el que se encuentran, los demás personajes lo acusan de ignorar la situación real del lugar −situación que irónicamente se confirma cuando este último afirma:

> Matías: No se puede ser dos cosas al mismo tiempo en este mundo y ese siempre es el problema. No se puede. Se es una sola cosa a la vez, una sola cosa. Puedes hacer muchas cosas, pero sólo puedes ser una. Un lugar común, pero verdadero. Tan real como que yo estoy frente a ustedes y ustedes están frente a mí.
>
> Bien, debo irme. Debo seguir con mi… con esta… debo seguir con otra… Decirlo me cuesta tanto. Y es que la palabra vida connota tanta responsabilidad para mí. Y no pienses nada malo. No soy un fantasma. Ellos son los que no son de verdad y por eso se quedaron encerrados, muriendo. Yo estoy respirando. Profundamente. Vitalmente realmente. (Moreno, 2013, pág. 107−108).

Ya que, la certeza de claridad que tiene "Matías" es completamente ilusoria por su condición de personaje que hace de Director−Actor, y eso forma parte −como decíamos antes− de su función como falso organizador o demiurgo, que lidera literalmente el curso que toma la práctica. Siendo relevante el rol que ocupan los personajes según el área de trabajo en la que se desenvuelven porque, aunque esto no aporta mayor detalle sobre el entorno social del que forma parte, influye en las acciones que el personaje realiza, en la libertad que pueda o no tener para desenvolverse y en las expectativas que tiene el mismo en cuanto a las condiciones espaciales, ya que nos habla también de las ilusiones o desilusiones experimentadas y del grado de responsabilidad relacionado a la puesta del montaje teatral.

Sobre todo, cuando cada capa de realidad le suma a la situación de los personajes un velo que en la medida en que los acerca a la realidad en la que se creen inmersos, los aleja de la "verdad". Produciéndose un aplazamiento y reafirmándose la supuesta libertad individual al "Matías" creerse fuera del sistema del que forma parte.

Por otro lado, recordando que habíamos señalado que la vitalidad y utilidad del espacio va vinculada a los seres que lo ocupan, vemos entonces que la configuración del espacio se da por medio de los personajes que llevan a cabo una actividad / práctica que, alineándose con la naturaleza del propio espacio a su vez reafirma el lugar individual del personaje dentro del grupo.

Eso aunado a que el espacio pese a estar abandonado no se encuentra completamente solo por las ratas y demás plagas que lo habitan, con lo cual ya no solo ocurren choques entre perspectivas y realidades sino también entre los seres que ya se encuentran allí y los que pretenden ocuparlo −los personajes−actores−. Así pues, si partimos desde el planteamiento en el que los habitantes de un espacio lo modifican y configuran a partir de su propia presencia,

vemos cómo estando el espacio ocupado por plagas se hace imposible llevar a cabo la función teatral.

De ahí que, aun cuando “Matías” afirma haber convivido antes con roedores y bichos, dice:

> Matías: Solo se comerá los ratones. Traje a Dalila para que se coma a los únicos residentes de este lugar. Ella es muy oficiosa y debe estar muy hambrienta. Nos dejará la casa muy limpia y se acaba el primer problema. Y en ese orden seguiremos, problema=solución, problema=solución… Hasta que no haya más problemas. (Sale llevándose la maleta, con cuidado). (Moreno, 2013, pág. 78−79).

Porque para crear y lograr que el espacio recupere el fin original para el que fue construido, hace falta primero echar a los antiguos inquilinos y luego que este grupo teatral lo utilice para el montaje de la obra en cuestión.

Finalmente, otros aspectos notorios de esta sesión son la jerarquía que determina la posición que ocupa cada personaje dentro de la agrupación y el claro ejemplo de simulacro que ocurre en esta obra precisamente por tratarse de un texto metateatral.

En base a lo cual podemos destacar:

1) La necesidad de aferrarse a la ritualización / montaje teatral para recuperar el espacio su esencia, y reencontrarse la agrupación con su profesión gracias al desenvolvimiento de la obra teatral.

2) La sensación de pérdida de los actores una vez finalizada la obra por tener que enfrentar nuevamente sus propias realidades en lugar de las de los personajes que interpretan.

3) La aparente conciencia y libertad que ofrece la configuración de “Matías” por ser un falso demiurgo, junto con la breve satisfacción que obtienen los personajes al vencer momentáneamente a la plaga de ratas del teatro.

4) El retorno de los participantes a su cotidianidad al tratarse la práctica ritualizada de una representación teatral, es decir, un simulacro-ritual exitoso que una vez finalizado no genera modificación tangible en la vida de los mismos.

CONCLUSIONES

Visto lo anterior, podemos afirmar que el concepto de ritualización se adaptó a las necesidades del estudio al distanciarse de la estructura cerrada que en cambio plantea el ritual. Puesto que las configuraciones individuales de cada obra y el carácter situacional de las mismas llevan a que surja una serie de oposiciones que evitan que sea impenetrable el sistema estricto del cuerpo colectivo como señalaba, por ejemplo, Carlos Dimeo Álvarez (2022). De ahí que tomáramos en cuenta el contexto socio−cultural de Venezuela previo a las obras seleccionadas, ya que a través de él es que se observa no solo el interés cada vez más profundo sobre la posición desde la cual se vinculan los individuos con el entorno y con sus propios conflictos, sino además la evolución que ha habido en la utilización del "ritual" como herramienta para plasmarlos.

Por otra parte, cabe subrayar que aunque los términos de "ritual" y "ritualización" pueden aparecer en ocasiones como sinónimos, en esta investigación −que también propone un acercamiento a la teoría de Catherine Bell (2009)− el "ritual" hace referencia a la acción específica que realizan los personajes dentro de cada obra, y la ritualización al "proceso" de "configuración" mutua que atraviesan los espacios y personajes mientras la llevan a cabo.

Ahora bien, habiendo identificado en el capítulo anterior cómo se presenta la ritualización en cada una de las obras por separado, toca demostrar la posibilidad de patrones estructurales vinculados a la ritualización del espacio y de los personajes en estas obras que hemos venido analizando. Pues, si bien es cierto que en ellas hay un elemento particular que destaca por encima de otros, la relevancia de los mismos no implica la completa incompatibilidad entre sí.

Debido a que −aunque en *Obituario* resalta la formalidad con la que se efectúa la práctica, en *Último piso en Babilonia* la relevancia del cuerpo social y de las relaciones encadenadascomo elemento determinante en la construcción del entorno, y en *Cofradía* la jerarquía que refuerzan los personajes con su simple presencia− todas pueden ser consideradas actividades diferenciadas y ritualizadas porque hay un proceso activo que las distingue de otras, por medio de la escrupulosidad que se intenta dar a la realización del ritual, de la carga social que expresan los personajes mediante sus interacciones con otros o de la estructura

sistemática grupal que da sentido a la configuración espacial.

Con lo cual, no queremos decir que todas las obras posean el mismo tema ni que sean exactamente iguales, sino que, precisamente, a pesar de su naturaleza particular que surge por un contexto y necesidad específica (que influye en la manera en que es realizada la práctica), todas presentan una similitud en el requerimiento básico del espacio y de los personajes, en la ceguera de la que estos no son conscientes por encontrarse inmersos en una realidad provisional artificial que no solventa sus verdaderos conflictos sino que los aprisiona al hacerles creer que sí, y en la ilusión de una supuesta estabilidad y libertad que esta les proporciona al separarlos momentáneamente de la realidad exterior.

Al haber un patrón más estructural que temático por tener:

a) Unos cuerpos físicos individuales que se configuran al entrar en contacto con el conjunto / grupo.

b) Unas prácticas activas que modifican a los espacios y a los individuos que las llevan a cabo.

c) Una simulación o performance que aparta a los personajes de la realidad que prefieren no afrontar y que es observada por un tercero que no forma parte de la sesión, siendo en *Obituario* y *Cofradía* el público y en *Último piso en Babilonia* el albañil que quiere derrumbar el edificio.

Creemos que la inseparabilidad entre el espacio y los personajes se debe a que la configuración mutua de ambos depende de la presencia activa del otro y de la actividad a realizar. Ya que, independientemente de si esta es una sesión espiritista, un encuentro fortuito en el que se reza desesperadamente o una representación teatral, vemos que en las tres obras se hace fundamental que los personajes se reúnan, porque su condición de soledad y desamparo se reafirma mediante los otros, que por tener circunstancias personales distintas generan unaserie de oposiciones que dificultan la identificación de cada uno de ellos con el grupo, a pesar de que se encuentren en el mismo sitio y colaboren durante la realización de las respectivas prácticas.

Lo que explica, desde el lado de los personajes, el surgimiento de esa necesidad de quedarse, porque al igual que el cuerpo social se alimenta del entorno, la caracterización de

los personajes y las decisiones que estos toman son posibles al estar en el espacio en el que están. Entendiendo que, en *Obituario* y en *Cofradía* −donde el cuerpo social pareciera no destacar tanto como en *Último piso en Babilonia*− se vuelven distintivas la personalidad, el estatus o el grado de experiencia laboral porque se oponen a las de otros personajes y porque son sus compañeros quienes las revelan mediante su actuar y, por ende, durante su interpretación y relación con el espacio, que por su parte adquiere vitalidad y definición a partir de la actividad física y mental de los personajes. Ahora bien, dado que ambas situaciones suceden solo durante la realización de la práctica, llegamos a la conclusión de que es necesario que esta permanezca activa para que el proceso de configuración de cada elemento continúe desarrollándose.

Así que, si la relación entre el espacio y los personajes de las obras seleccionadas pueden generarse y analizarse desde el concepto de ritualización de Catherine Bell (2009), es porque el devenir de los elementos en las obras coincide con las características y herramientas de la ritualización, que produce momentáneamente un sistema donde el cuerpo y el entorno ritualizado / artificial se reafirman mutuamente, pero no solventa los problemas sociales ni ofrece una verdadera transformación de sus respectivas circunstancias (tal cual mencionamos anteriormente).

En *Obituario* (donde es abordada la muerte y el ritual) vemos a unos personajes incapaces de abandonar el espacio donde se encuentran y las sesiones espiritistas que allí realizan, porque hacerlo implicaría abandonarse a lo desconocido y enfrentarse a esas emociones de miedo y angustia que Isabel detesta sentir, así como reconocer ante Adelina que las actividades que han estado haciendo no solventan ninguna de las deudas que los atormentan. Similar a lo que sucede en *Último piso en Babilonia*, donde los personajes −aparte de relegar la responsabilidad de salvación al supuesto profeta mediante el rezo− se niegan a abandonar el edificio en ruinas porque el salir significaría regresar a sus vidas y hacerse cargo de la resolución de sus problemas.

Cofradía sigue estos lineamientos, ya que a pesar de no coincidir en el tema por ser más bien abordadas las circunstancias a las que se enfrentan los artistas y los espacios del gremio teatral, son presentados unos personajes que aunque están en crisis por no estar conformes con las condiciones y circunstancias que les ha tocado vivir al escoger dicha profesión,

deciden continuar ejerciendo la actividad que les brinda alivios y desconsuelos porque es lo único que en principio les permite ejercerse tal cual son, según es sugerido por "Matías" al discutir con "Tarso":

> Tarso: *(Conteniéndose)* ¿Cuál es el plan, Matías?
>
> Matías: Ya te lo dije: ¡quedarnos, Tarso! ¿No me entiendes? Hemos llegado, por fin. Es aquí donde debemos quedarnos. Yo necesito tu ayuda. Nos quedaremos con este mundo que se nos acaba de presentar virgen y exótico, con sus peligros y defectos, pero sin amo ni dueño que lo reclame. Porque ¿de quién es lo que está abandonado si no es del abandono mismo? Llegamos, hemos llegado a nuestro propio lugar abandonado.
>
> Tarso: ¡Pero no es nuestro! ¡No nos pertenece!
>
> Matías: A nadie. No es de nadie. Ya lo sé. Está abandonado, como lo viste. Perdido como una moneda sucia y sin valor en una acera. Y nosotros somos mendigos, Tarso… Nosotros no podemos escoger. (Moreno, 2013, pág. 83).

Y más adelante, cuando luego de que Tarso exprese el mismo argumento con otras palabras, "Matías" siente angustia porque ya ha finalizado la obra que le permitía encarnar a otro que sí permanecía esperanzado.

Coincidiendo pues, la presencia de la fe como fuerza motora e inseparable del ente ritualizado/r (que espera sin saber muy bien cómo sean solucionados sus problemas y respondidas sus dudas por un algo externo que finalmente decida obrar a su favor), la falta de resolución de problemas, el desplazamiento de la responsabilidad individual y el espacio no disponible al que llegan los personajes, son reforzados ese sentido cíclico de las obras y esos finales abiertos, en los que como comentaba García Barrientos (2012) ya sea "por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo." (pág. 89) los personajes deciden quedarse tal como están y seguir sobreviviendo a base de soluciones provisionales y artificiales en lugar de irse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbagnano, N. (1993). *Diccionario de Filosofía.* D. F, México: Fondo de Cultura Económica.

Ahumada, Licea, Y. (s.f.). *Análisis de la Dramaturgia Venezolana: Apuntes para reseñar las voces de la dramática nacional.* Obtenido de Academia.edu.

Arocha, O. (2002). Teatro Americano Actual. En M. A. Ansorena, *Teatro Americano Actual, Nueva Dramaturgia de Venezuela* (págs. 7−10). Madrid: Casa de América.

Aymerich, P. (05 de enero de 2021). *#FlashBackTeatral Teatro en Venezuela y revolución (2000−2010) I*. Obtenido de el−teatro.com.

Azparren Giménez, L. (2004) *Modelo de Periodización de la historia del teatro en Venezuela*, Ponencia presentada en las V Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa, Caracas, 1, 2 y 3, Universidad Central de Venezuela y Universidad Católica Andrés Bello.

Azparren Giménez, L. (2011). *El teatro venezolano: Del representar al pensar venezolano.* Caracas: Fundación Empresas Polar.

Azparren Giménez, L. (2019) *Panorama dramaturgas venezolanas.* Universidad Central de Venezuela.

Azparren Giménez, L. (24 de junio de 2022). *Teatro venezolano del siglo XX (VI): Introducción al nuevo teatro*. Obtenido de Trópico Absoluto, Revista de Crítica, Pensamiento e Ideas.

Azparren Giménez, L. (05 de marzo de 2023). *Teatro venezolano del siglo XX (IX): Del realismo crítico a la autoreflexión*. Obtenido de Trópico Absoluto, Revista de Crítica, Pensamiento e Ideas.

Azparren Giménez, L. (04 de junio de 2023). *Teatro venezolano del siglo XX (X): La búsqueda de una nueva escena*. Obtenido de Trópico Absoluto, Revista de Crítica, Pensamiento e Ideas.

Azparren Giménez, L. (21 de octubre de 2023). *Xiomara Moreno: una dramaturgia incisiva*. Obtenido de debatesIESA.

Bell, C. (2009). *Ritual Theory, Ritual Practice.* New York, USA: Oxford University Press.

Berzal Cruz, P. (2019). *Ritual y Espacio, Aproximación a través de la performance al ritual como programa arquitectónico.* Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Cabrujas, J. I. (1987). El Estado del disimulo. (E. &. Reforma, Entrevistador)

Canal Unminutoconlasartes. (05 de julio de 2023). *Xiomara Moreno, de la física pura al teatro* [Archivo de Vídeo]. Youtube.

Canal Biblioteca Nacional de Venezuela. (01 de octubre de 2024). *Memorias del Tiempo, Entrevista a Xiomara Moreno (Dramaturga, directora de teatro, escritora, actriz y docente)* [Archivo de Vídeo]. Youtube.

Carrero Marrero, J. C. (2003). *Las Islas Artificiales en la Dramaturgia de Xiomara Moreno.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Chesney, L. (2015) *El Teatro de la República Moderna de Venezuela (1945 − 1999)* LCL / Caracas.

Curriculum Xiomara Moreno. (s.f.). Obtenido de Saber.ucv.ve.

Dimeo Álvarez, C. (2013). *Marco Antonio Ettedgui, Poéticas Teatrales Pos(t)modernas (Sacralización y Carnavalización / Dialogismo y Polifonía.* La Campana Sumergida.

Dimeo Álvarez, C. (2022). *Algunos animales feroces en el teatro venezolano.* Berlin/Boston: De Gruyter.

Dubatti, J. (2013). Marco Antonio Ettedgui: Poéticas teatrales pos(t)modernas, de Carlos Dimeo. *Letralia, Tierra de Letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*, N·282.

Eco, U. (1995). *Cómo se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura.* Barcelona: Editorial Gedisa.

Emporio Theja. Año 1 / n°1.

Fernández, M.A, Maldonado, M. R (2006). La democracia venezolana vista desde la relación triangular: fuerza, poder y derecho. *Frónesis*, v.13 n.2.

Fundación Polar. (2000). *Historia de Venezuela en Imágenes.* Caracas: C.A. Editora El Nacional.

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro.* México, D. F.: Paso de Gato.

Hernández Lara, P. (2017). Ilusiones demolidas: la belleza de lo efimero en ruinas. En J. L. García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia venezolana actual.* España: Antígona.

Hernández Sampieri, R, Fernández Collado, C, Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación.* D.F, México: McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. De C.V.

Márquez Montes, C. (1998). El Rito y la Fiesta en la Dramaturgia de Román Chalbaud. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies, Artículo 14 / Volumen 13*, 267−275.

Márquez Montes, C. (2004 − 2005) *Panorama del teatro venezolano en el siglo XX*.

Márquez Montes, C. (2007). Dramaturgias venezolanas desde la mitad del siglo XX. *Revista Nuestra América*, Número 4, pp 137−156. Philologica Canariensia 10−11, ISSN: 1136−3169.

Mora Rujano, J. T. (2020). *Los del Otro Lado. De la Historia a la Dramaturgia Antihistórica Venezolana.* Caracas.

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

Ontiveros, J. L. (2022). Panorama del teatro de los ochenta y noventa (siglo XX) en Venezuela: la experiencia del Centro de Directores para el Nuevo Teatro (C.D.N.T). *Teatro: Revista de Estudios Escénicos*, Vol. 35, Article 2.

Pavis, P. (1998) *Diccionario de Teatro.* Barcelona: Paidós.

Peinado, P. J. (2016). *Metateatro español, estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI.* Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rivera, H. (2019). *Las Minorías en el Artefacto Teatral, De Especies... (2005) De Xiomara Moreno.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Rodríguez, O. (1992). La Dramaturgia Venezolana Moderna. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, Número 2, pp. 61−70.

Rosas, L. A. (2013). El teatro en Venezuela en tiempos de revolución (2000−2010). *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Número 17.

Theja&Teatro Patrimonio Cultural. (s.f.). *Hacia la celebración de nuestro 50 aniversario, Temporada 1992*. Obtenido de grupotheja.com.

Yepez Castillo, A, De Veracoechea, E. (1988). *Historia de Venezuela.* Caracas: Editorial Larense, C.A.

ANEXOS.
Transcripción de Entrevista con la dramaturga Xiomara Moreno. (Abril 2025)

Entrevistadora:

1. En la entrevista realizada por Juan Carlos Carrero Marrero (2003) en *Las islas artificiales en la dramaturgia de Xiomara Moreno* usted afirma sobre los espacios que crea: "Nunca pienso en ellos cuando escribo. Siempre me enfoco en las situaciones y los personajes; a partir de allí voy armando. Si los personajes necesitan avanzar, creo el espacio de lo contrario permanecen en el mismo. En *El caballero verde* necesitaba castillos, parajes mágicos y todo eso. Yo no me imaginaba los espacios con antelación, los creaba conforme los exigían los personajes." (pág. 71).
Con lo cual, si bien construye los espacios según la necesidad de los personajes, ¿diría usted que dichos elementos tienen algo en común? ¿Qué es lo que hace que estos espacios sirvan de refugio o no para los personajes que los habitan?

X. Moreno:

Bueno, vivimos en una dimensión cuyo espacio y tiempo nos determinan siempre. No es lo mismo estar parados aquí en una casa, que estar parados en una clase en la universidad, ni parados sobre un escenario, ni parados en una playa. Todo eso determina lo que va a pasar alrededor de allí. Que los espacios sean refugio… podría ser un punto de encuentro de todas esas obras. Pero por ejemplo en *Manivela* que es una escuela militar, que hay muchos personajes que no quieren estar allí o que están buscando la manera de salir de allí, no sé si la palabra refugio funcionaría. En *Arrecife* es la casa del pasado de los dos hermanos, en *Obituario* es la casa donde se reúnen a hacer sesiones espiritistas, *Último piso en Babilonia* es el edificio abandonado donde una gente sin casa, sin medios para estar en otra parte tienen que estar en ese momento allí. Podría sí decirse que son pequeños refugios, armados por los personajes. Pero es la situación de los personajes que los obliga a estar allí. No que el espacio crea a los personajes, no. Es que los personajes entran en la dimensión de ese espacio-tiempo a partir de las situaciones dramáticas en las que están inmersos.

Entrevistadora:

2. ¿Desde donde diría usted que se vinculan sus personajes con el entorno / espacio en el que se desenvuelven?

X. Moreno:

Quizás la segunda pregunta se resolvió en la primera, pero vamos a darle la vuelta de esta forma. ¿De qué depende la relación de los personajes con el espacio? Fundamentalmente de la situación dramática. La situación dramática es el contexto histórico, social, político sumado al conflicto o la posibilidad de conflicto, sumado a la posibilidad del encuentro o no de los personajes. Hay una obra mía que se llama *Gertrudis*… ahí es muy difícil saber dónde están ellas. En un momento parecieran que están en el baño, o en el tocador, en la habitación de Gertrudis. Pero después el espacio como que se abre… y podrían estar como en una terraza que da al mar o en el mar mismo. Entonces… ¿De qué depende esa conexión? Repito: de la situación y de lo que van elaborando los personajes en escena. En *Cofradía*, ellos van entrando a un teatro, ¿qué son ellos? Una compañía de actores, pero ese espacio no les pertenece. Ellos están llegando allí porque fueron contratados para hacer una función y ven que el espacio está en ruinas y tratan de acomodarlo para su función. La primera parte de la obra es afuera, la segunda parte de la obra es dentro sobre el escenario, la tercera es en los camerinos, la cuarta vuelve a ser fuera con la boca del telón cerrada. ¿Entonces qué? Son todos los caminos por donde ellos pasan en su situación de tratar de presentar la obra, de las dificultades que se les presentan y al final cuando salen de la ilusión del teatro pues. ¿De qué depende? De la situación, del argumento, de lo que están contando ellos.

Entrevistadora:

3. En las obras *Obituario* (1984) y *Último piso en Babilonia* (1992) se hace presente la realización del rezo, la repetición, la ceremonia y el ritual. Sin embargo, estos últimos no parecen determinados por la idea estereotípica del rito ancestral o chamánico. ¿Por qué esto es así? ¿Cuál es su acercamiento como dramaturga hacia lo ritual?

X. Moreno:

No, ni en *Último piso en Babilonia* ni en *Obituario* hay ritos chamánicos, para nada. El rito es la repetición de acciones con una trascendencia hacia una realidad de otra índole. Coinciden

en que en *Último piso en Babilonia* los personajes están como… como en un trance, un trance de fe… y ellos están construyendo su propia religión ahí. Su propia ceremonia, su propio ritual, no se están copiando de ninguno. Ellos lo que están es creando su forma de adorar a este ser que se les apareció y que a ellos les generó la empatía (por decirlo en términos contemporáneos) de ser un ser superior que los puede guiar. Ellos crean su propia religión… se dejan llevar. Entonces todos los ritos, todo lo que tú puedas considerar religioso es algo inventado, creado por los personajes incito en ese lugar. En *Obituario* es otro tipo de cosa, es como un misterio que hay en esa casa. No en esa casa. Un misterio que hay en esos personajes, que nos hacen saber al final que no son personas reales. Que son como seres trascendidos. Que existieron… o que son parte de una ceremonia que se repite infinitamente. Entonces sus rituales tampoco pueden pertenecer a una creencia o religión específica, para nada. Ellos están ascendidos por encima de cualquier normalidad temporal o espacial, lo que hacen es como una especie de bucle en el tiempo. Eternamente repitiendo lo mismo para tratar de expresar con señas que las almas buenas se van al cielo. Eso es todo.