

# ENSAYOS TEATRALES

Oscar Acosta

Arnaldo Pirela P.

Marialejandra Pérez M.

Gabriel Costanzo

Ronald Alegría

Guillermo Urdaneta

GANADORES Y MENCIONES  
DEL CONCURSO DE ENSAYOS  
SOBRE TEATRO  
2016 - 2019





# ENSAYOS TEATRALES

 Compañía Nacional  
ELPERRO   
yLARANA de Teatro

1.ª edición digital Fundación Editorial El perro y la rana, 2022

© Fundación Editorial El perro y la rana

© Compañía Nacional de Teatro

Edición y corrección

María López

Diagramación

Sonia Velásquez

Diseño y concepto de portada

Greisy Letelier

Hecho el Depósito de Ley

DC2022000667

ISBN 978-980-14-5038-2

# **ENSAYOS TEATRALES**

**Oscar Acosta**

**Arnaldo Pirela P.**

**Marialejandra Pérez M.**

**Gabriel Costanzo**

**Ronald Alegría**

**Guillermo Urdaneta**

**Ganadores y menciones  
del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2016 - 2019**



*A Oswaldo Antonio González.*

*En homenaje*



La Compañía Nacional de Teatro con esta publicación salda el compromiso adquirido con el resto de los trabajos ensayísticos, que hasta ahora habían permanecido inéditos, del Concurso de Ensayos sobre Teatro, creado en el año 2016 por la institución, y que tiene como objetivo fomentar la construcción de conocimientos y saberes vinculados al teatro.

Desde su primera edición hasta el año 2018, el concurso mantuvo dos categorías: larga trayectoria y emergente, con primer, segundo y tercer lugar en cada una de ellas. A partir del año 2019, y hasta el 2021, otorga un premio único con la posibilidad de mención especial.



## **OSCAR ACOSTA**

Profesor y director de teatro. Maestro honorario en Educación para las Artes —mención Teatro— de la Universidad Nacional Experimental para las Artes (Unearte). Egresado del Instituto para la Formación del Arte Dramático (IFAD) y de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. Profesor de la Escuela Superior de Artes Escénicas Juana Sujo, hasta el año 2019. Presidente de Fundarte (2000-2009). En el año 2015, se unió a la propuesta del maestro e investigador Carlos Edsel González para impulsar el cambio del Día Nacional de Teatro en Venezuela al 13 de noviembre, y desde entonces se ha dedicado a la investigación teatral. Mención de honor en el Concurso de Ensayos sobre Teatro (2016), por su trabajo intitulado: “La primera temporada en 1784 y otras noticias inéditas del primer Coliseo de Caracas” (publicado en la revista *Theatron*, n.º 27, Unearte, Caracas, 2018). Columnista teatral en publicaciones periódicas como *Vea*, *Todos Adentro* y el *Correo del Orinoco*, entre otras. Recibió el Premio Nacional Aquiles Nazoa 2019, otorgado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. En el año 2020 figuró como uno de los veinte directores-facilitadores de los Talleres de Dirección Teatral a Distancia Ugo Ulive, organizado por la Compañía Nacional de Teatro, habiendo formado parte de los investigadores de planta (2018-2019) de la Coordinación de Investigaciones de esta insigne institución, donde desarrolló el trabajo intitulado *El segundo Coliseo de Caracas (1819-1851)*, publicado en el año 2021; año en que le fue concedida la Orden Francisco de Miranda en su primera clase.



# **LA AUDACIA SEXODIVERSA DE HERACLIO MARTÍN DE LA GUARDIA:**

*Honra y crimen por amor\**

## **Introducción**

Heraclio Martín de la Guardia es uno de los principales exponentes de la literatura lírica y dramática en Venezuela. Su precoz irrupción en el arte de las letras, en 1848, se extendió por más de cinco décadas, aportando una copiosa producción literaria que hoy permanece ignorada, a no ser para el mundo académico especializado y, en menor medida, para los amantes de la poesía y el teatro.

Puede ser considerado como el autor que da el principal impulso al teatro nacional en sus inicios, durante el siglo XIX, no solo por la popularidad que cobraron algunas de sus piezas, sino por la influencia que tuvo en los escritores de su generación, al imponer el modelo romántico que se generalizó en las nacientes repúblicas latinoamericanas. Sin embargo, en la actualidad, su estudio se reduce a superficiales repasos o esporádicas lecturas de sus obras en las escuelas de teatro y facultades universitarias. Ocasionalmente se le reedita o menciona en alguna antología, pero ha quedado como una especie de referencia histórica intrascendente de quien se conoce solo el nombre, pasando a formar parte del panteón bibliográfico de la escena venezolana, debido a la ignorancia y desinterés por el pasado.

---

\* Ganador del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2017.

Pese a que existen publicaciones que nos remiten a Guardia, hay aspectos de su producción que permanecen desconocidos. Ello nos obliga a redoblar la búsqueda de datos a propósito, así como a profundizar en los ya conocidos, en el intento de lograr mayores luces que nos permitan una comprensión más detallada de su impronta como escritor y hombre de teatro. Valgan las palabras de Santiago Key Ayala, quien hace más de seis décadas llamó la atención sobre el caso:

... la tentativa de revaluación sería de lo más laudable aplicada a cierto aspecto de la compleja obra literaria de don Heraclio, porque implicaría, a la vez, una revaluación de nuestro teatro romántico, en el cual fue aplaudido y fecundo compositor. Guardia y los que junto con él se aventuraron por vía tan empinada y cargada de tropiezos, en medio tan impropio como era en su época el nuestro para el teatro, merecen un poco de atención y estudio de los que han venido después, mejor equipados y mejor guiados, por el camino de lograr un teatro propio nacional<sup>1</sup>.

De acuerdo a lo anterior, aunque no nos proponemos en estas líneas llenar el vacío anteriormente señalado, pretendemos abordar un capítulo absolutamente inédito del autor en cuestión, como es el estudio de *Honra y crimen por amor. Drama en tres actos* (1867)<sup>2</sup>, suscrito de manera anónima por “Un venezolano”, obra ausente en la bibliografía teatral y literaria venezolana hasta el presente, y cuya autoría, como comprobaremos más adelante, pertenece a Heraclio Martín de la Guardia.

<sup>1</sup> Santiago Key Ayala, “*Recuerdos frustrados* de Heraclio Martín de la Guardia”, *Obras selectas*, Madrid-Caracas, Edime, 1955, pp. 856.

<sup>2</sup> Un venezolano, *Honra y crimen por amor. Drama en tres actos* [facsímil en línea], Imprenta de los Estados Unidos de Venezuela, Caracas, 1867, p. 84. Disponible en: <<https://archive.org/details/honraycrimenpora00vene>> [Consulta: 20 de septiembre de 2016]. Como puede observarse en la página web referida, la copia digital de la obra fue publicada recientemente, el 11 de marzo de 2015. [N. del A.]

De la pieza mencionada, objeto central de este estudio, no pudimos conseguir ningún ejemplar en las bibliotecas, como tampoco referencia en los compendios bibliográficos nacionales. Fue hallada fortuitamente mientras indagábamos sobre la dramaturgia latinoamericana, en la biblioteca digital de la Universidad de Carolina del Norte, en Chappel Hill, lo que prueba las valiosas posibilidades que brinda la telemática en la actualidad como auxiliar de la investigación histórica, un campo a explorar que ya comienza a dar importantes resultados, dado el acelerado proceso de digitalización globalizada de numerosas bibliotecas en el planeta.

## **Semblanza literaria de Heraclio Martín de la Guardia**

Nacido en 1829, fue hijo de Tomás Martín de la Guardia y Ana Bolívar<sup>3</sup>. Formado en la ahora Universidad Central de Venezuela, es de suponer que fue espectador asiduo del Coliseo<sup>4</sup>, única sala teatral existente entonces en Caracas, en la que, salvo alguna que otra producción

---

<sup>3</sup> Algunos genealogistas atribuyen la paternidad de Ana Bolívar (o Ana María Bolívar Chacín) a Agustín Bolívar, hijo natural reconocido de Juan Vicente Bolívar y medio hermano de Simón Bolívar. Según esto, Heraclio Martín de la Guardia sería sobrino segundo por línea materna del Libertador. Pese a no contar con la comprobación documental de lo anterior, por lo cual es dudosa la afirmación, hacemos el comentario como advertencia de otro aspecto a aclarar sobre el dramaturgo.

<sup>4</sup> Nos referimos al segundo Coliseo de Caracas que le dio el nombre a la céntrica esquina, donde hoy queda situada la estación La Hoyada del Metro capitalino. Este Coliseo, según pudo comprobar quien suscribe estas líneas, fue puesto en marcha en, o muy poco después, diciembre de 1819, como consta en varios documentos de esa fecha, referidos a su inauguración en plena guerra de Independencia. Pese a su improvisada construcción, funcionó de manera casi continua durante, por lo menos, veintiocho años, siendo el edificio donde se estrenó la primera obra de Guardia, en 1848. Valga esta acotación para señalar que este espacio teatral permanece ignorado o apenas mencionado en nuestra historiografía teatral, circunstancia injustificada, puesto que fue allí donde se representaron los primeros dramas escritos por venezolanos, como en el caso de Virginia de Domingo Navas Spínola, en 1824.

de la precaria dramaturgia nacional que apenas surgía, se seguían representando los autores de moda en España, tales como Manuel Bretón de los Herreros, Leandro Fernández de Moratín y Francisco Martínez de la Rosa, entre otros, interpretados por compañías europeas de gira por el Caribe, así como por las incipientes compañías criollas que comenzaban a despuntar. También conocidas composiciones operísticas tuvieron representaciones regulares, quizá con más acierto escénico que el teatro, en tanto la tradición musical venezolana contaba con un mayor ejercicio profesional gracias a la iniciativa del padre Sojo, al crear la llamada Escuela de Chacao, a finales del siglo XVIII.

Guardia puede considerarse el primer dramaturgo venezolano exitoso. Apenas a los diecinueve años, fue súbitamente favorecido por el público con la obra *Cosme II de Médicis*, estrenada en Caracas, en diciembre de 1848. Hay que imaginarse la sensación pública de un talento escénico tan precoz para una ciudad acostumbrada a aplaudir las reposiciones de los autores europeos. La nación, apenas constituida menos de dos décadas atrás, luego de la debacle de la República de Colombia creada por Bolívar, oscilaba entre el omnipoderoso José Antonio Páez y el liberalismo, con Antonio Leocadio Guzmán como principal tribuno. El teatro, salvo algunas obras escasas escritas por Gerónimo Pompa, Pedro Pablo del Castillo, José Antonio Maitín y alguna que otra excepción, erraba sin un camino y unas letras propias —o al menos criollas, aun calcando los modelos europeos— que encendieran el entusiasmo del público.

Según el investigador Carlos Salas, *Cosme II de Médicis* constituyó un suceso que reimpulsó la escena teatral que vivía un estancamiento debido a su falta de novedad y, entre otras causas, a la escasa concurrencia de los espectadores. A su estreno se arriesgó la Compañía Dramática Venezolana.

La compañía venezolana trabajaba en el Coliseo los jueves y domingos; y, aunque muchas veces había que suspender las funciones

por falta de público, seguían en su misión de entretener a la escasa concurrencia que acudía a sus pobres espectáculos en un teatro desmantelado y sin luz, sin decoraciones apropiadas y abandonado por sus propietarios.

Una de aquellas noches de desesperanza, acudió al teatro por casualidad el poeta Martín de la Guardia; al ver el caos en que se encontraban aquellos pobres histriones, les ofreció, a requerimiento de Tellería<sup>5</sup>, escribirles una obra que despertara el entusiasmo del público. Así fue; y a los quince días justos, les llevó su drama *Cosme II de Médicis*, cuyo estreno se llevó a efecto la noche del 9 de diciembre de 1848. La obra causó sensación y llevó mucha gente a sus representaciones; esto despertó gran entusiasmo entre los literatos, quienes empezaron a escribir para el teatro<sup>6</sup>.

Siguieron a esta pieza *Un capricho real, ó venganza y fatalidad*, drama en prosa, en cuatro actos (1850); *Don Pedro de Portugal*, drama en verso (1851); *Policarpa Salavarrieta*, drama (1851); *Luisa Lavalliere*, drama en verso (1853); *Don Faldrique, gran maestro de Santiago*, drama en cuatro actos y en verso (1856); *Parisina*, drama en cuatro actos y en verso (1858); *Güelfos y gibelinos*, drama en cuatro actos y en prosa (1859); *Los alemanes en Italia*, zarzuela con música de José Ángel Montero, representada hacia 1866<sup>7</sup>; *Fabricar sobre arena*, comedia en verso (1873); *Luchas del progreso*, comedia

---

<sup>5</sup> Manuel Tellería, destacado actor caraqueño de mediados del siglo XIX.

<sup>6</sup> Carlos Salas, *Historia del teatro en Caracas*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, 1974, p. 26.

<sup>7</sup> Respecto a este título, en *La producción teatral de Heraclio Martín de la Guardia* (2007), tesis de grado de Derly Ramírez para optar a la Licenciatura de Artes en la Universidad Central de Venezuela, encontramos la siguiente información: “El manuscrito de *Los alemanes en Italia*, señala que la obra fue concluida el 13 de julio de 1866 y estrenada, ciertamente, el 22 de octubre del mismo año. La portada indica que se trata de una ópera cómica en cuatro actos y que el libreto fue arreglado por Heraclio Martín de la Guardia y música de José Ángel Montero. En la primera página del manuscrito, aparece

(1879), y *La línea recta*, comedia en verso, de la cual se desconoce la fecha de representación y sin referencias existentes que den cuenta de su edición.

Al grueso de su creación literaria, debemos agregar, además de lo anterior, numerosos artículos y breves ensayos para la prensa, así como centenares de poemas<sup>8</sup>.

Por la gran cantidad de elogios y comentarios laudatorios que recibió en vida, deducimos la gran estima e influencia que logró Guardia entre sus contemporáneos. José Martí, en una carta, le comentaría:

Quando cerca de mí habla alguien de oro, abro su libro, y para que sepan que no lo hay mejor, le enseño el de sus versos, macizo y bruñido. Por usted, Guardia, hemos vuelto, y cuente que peso lo que le digo, a la edad de las maravillas y de los titanes. Cohortes son esas

---

que el libreto de esta obra fue tomado por Heraclio Martín de la Guardia de un drama que tradujo del idioma francés don Ventura de la Vega y que la música es de José Ángel Montero. Esto revela que la pieza no pertenece al autor, sino que se trató de una adaptación que él mismo realizó” (p. 124). Con base en el argumento y los personajes, suministrados por la autora, podemos aseverar que se trata de una adaptación de *La expiación: drama en cuatro actos*, del conde de St. Aulaire, traducción del francés de Ventura de la Vega [D. M. de Burgos, Madrid, 1831, p. 120], pieza muy exitosa en España. Aparece reseñada en la primera página, de *El Federalista*, el 24 de septiembre de 1866: “La compañía que dirige el señor Blen puso anoche en escena por segunda vez, y en presencia de un numeroso concurso, la zarzuela nueva de grande aparato teatral titulada ‘*Los alemanes en Italia*’. Esta obra, traducida del francés por D. Ventura de la Vega, ha sido arreglada para zarzuela por el señor Heraclio de la Guardia y puesto en música por el profesor venezolano señor José Ángel Montero”. Debió representarse el 22 o 23 de septiembre, según esta nota, y no en octubre, como afirma Ramírez en su tesis.

<sup>8</sup> Sus obras completas, contenidas en ocho tomos, incluyen prosa, teatro y poesía. Fueron editadas entre 1903 y 1905, en la tipografía caraqueña de J. M. Herrera Irigoyen, y están dedicadas a Cipriano Castro, con quien compartió amistad. La poesía de la primera etapa de su vida está compilada en *Colección de poesías originales* (Rojas Hermanos Editores, Caracas, 1870, p. 255 y ss.).

estrofas; sus arrebatos, estandartes; sus versos, resplandecientes y sonantes como armaduras, son un ejército de héroes<sup>9</sup>.

El elogio anterior no es poca cosa, viniendo de uno de los mejores poetas que ha dado Nuestramérica. Dos años antes de que Guardia falleciera, Gonzalo Picón-Febres, en un ensayo valorativo de la literatura venezolana del siglo XIX, en el que hace un balance de la lírica nacional, escribiría:

La obra poética del fecundo Heraclio Guardia es uno así como río caudaloso, aunque no siempre cristalino, y con ella se llenarán volúmenes. El viejo y simpático poeta ha hecho en verso historia, filosofía, epopeya, sentimentalismo dulce y devaneos brillantísimos de imaginación. Bastante de lo que ha lanzado á los cuatro vastos vientos del espíritu en el idioma de las Musas, mejor habría cabido en los moldes de la prosa. Cuanto siente, cuanto inquiere, cuanto imagina y le sorprende en el espacio y en la tierra, todo lo versifica en diferentes metros con singular facilidad. (...) En la Grecia antigua hubiera sido, por la abundancia de su versificación y por la inmensa variedad de los asuntos que ella canta, no el poeta, sino el bardo, y al mismo tiempo, el rapsoda de sí propio, el rapsoda original<sup>10</sup>.

Alterna su trabajo como dramaturgo, en la década del cincuenta, ejerciendo el periodismo desde *El Diamante*, *Los Obreros del Porvenir* y *El Americano*, tomando partido contra los conservadores. “Ha sido director de varios periódicos importantes, donde su gallarda pluma ha abogado siempre por las ideas liberales que constituyen su credo político”, reseña, en 1892, el escritor Eugenio Méndez y Mendoza, en la síntesis de la labor literaria que acompañó la publicación de un

---

<sup>9</sup> José Martí, *Obras completas*, t. VII, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2011, p. 275.

<sup>10</sup> Gonzalo Picón-Febres, *La literatura venezolana en el siglo XIX*, Empresa El Cojo, Caracas, 1905, pp. 285-286.

retrato a plumilla del “egregio vate”, en *El Cojo Ilustrado*<sup>11</sup>. Acusado injustamente de escribir un soneto contra el presidente Páez, es llevado a la cárcel y luego debe marchar al destierro en Puerto Rico, en 1860. Al parecer eso interrumpió su carrera dramática, que prosigue al retornar luego del triunfo de los federales, en 1863, con el montaje de *Güelfos y gibelinos*<sup>12</sup>. También en 1864 edita *Parisina*, que fue estrenada justo antes de su destierro. Sobre el montaje, a su regreso, en 1863, encontramos la siguiente crónica periodística<sup>13</sup>:

... el drama en estudio es obra de nuestro compatriota, el popular y aventajado poeta señor Heraclio M. de la Guardia, y que su título es a *Güelfos y gibelinos*. No será esta la primera obra de este ingenio dramático que se pondrá en escena en nuestro teatro. Ya ántes ha tenido el público la ocasión de admirar y aplaudir otros dramas suyos, y desde entonces, y con justos y merecidos títulos, está nuestro amigo en posesión del renombre honroso de excelente autor dramático (...), no creemos que sea necesario entónces excitar al público a concurrir al teatro; pues, por más que se diga, nosotros somos siempre amantes de lo nuestro (...). ¿Cómo dudar pues que el nuevo drama del señor Guardia sea una nueva corona para sus sienas?<sup>14</sup>.

El estreno estaría a cargo de la afamada compañía cubana de los Robreño, que cobró gran notoriedad en el público y la intelectualidad venezolana, luego de concurridas temporadas dadas en Caracas, Maracaibo y La Guaira, durante varios viajes. Las dotes histriónicas de Adela Robreño, diva de inmenso éxito, fueron celebradas por varios poetas venezolanos incluyendo a Guardia, quien le dedicó

<sup>11</sup> Eugenio Méndez y Mendoza (1892), “Heraclio M. de la Guardia”, *El Cojo Ilustrado*, 2.ª ed. facsimilar, t. I, Fotociencia, Caracas, 1968, p.128.

<sup>12</sup> Heraclio Martín de la Guardia, *Parisina. Drama en cuatro actos y en verso*, Imprenta de T. Páez, Caracas, 1864, p. 71.

<sup>13</sup> Hemos optado por conservar la ortografía original en todos los textos citados. [N. del A.]

<sup>14</sup> “Drama nacional”, en: *El Federalista*, Caracas, 11 de diciembre de 1863, p. 1.

una composición<sup>15</sup>. Un juicio más contemporáneo del bardo lo da el merideño José Rojas Uzcátegui, quien concluye en su análisis de *Parisina*:

... se muestran todas las virtudes y defectos del poeta caraqueño como teatrero, como creador dramático hábil en el arte de provocar simpatías y rechazos en los espectadores y de atraer con su solo nombre a un público masivo a los estrenos de sus piezas nuevas; en este sentido, Guardia es nuestro primer autor de éxito en las tablas, el que disfrutó por primera vez del favor popular, cuyo gusto supo cautivar con sus obras llenas de acción, de intriga, de emoción, de pasiones románticas intensas y bien dosificadas. El amor es su tema preferido, el que motiva todas sus creaciones; el amor, pero siempre contaminado por celos, infortunios, imposibilidades, que lo truncan dejándonos un regusto de tragedia que don Heraclio sabía lograr como un maestro<sup>16</sup>.

Hemos subrayado parte de la cita anterior para resaltar una constante en la obra de Guardia y que, además, es el *leitmotiv* de la acción dramática de la obra *Honra y crimen por amor*, a la cual nos referiremos más adelante. Las tramas de sus obras, como en casi todo el teatro romántico hispanoamericano, van a recurrir al exotismo histórico debido a la influencia predominante de los autores europeos. A decir del estudioso Emilio Carilla:

... la abundancia de dramas históricos se explica porque ese es el género característico del momento. Algunas de las batallas fundamentales del romanticismo europeo se habían dado alrededor de estos dramas. (...) Esta modalidad —es decir, el drama histórico—

---

<sup>15</sup> H. M. de la Guardia, “¿Qué eres para mí? A la joven actriz Adela Robreño”, *Colección de poesías originales*, Rojas Hermanos Editores, Caracas, 1870, p. 184.

<sup>16</sup> José Rojas Uzcátegui, *Historia y crítica del teatro venezolano del siglo XIX*, Universidad de Los Andes-Talleres Gráficos Universitarios, Mérida (Ven.), 1986, p. 86.

pasa a América y determina la mayor parte de los dramas que se escriben entonces y que pertenecen a dos ciclos nítidos: el de la historia europea y el de asunto colonial<sup>17</sup>.

Contemporáneamente al autor de *Cosme II de Médicis*, en Venezuela va a existir otra tendencia de corte local, imbricada en la inmediatez de la cotidianidad parroquial, en la que identificamos a los dramaturgos Gerónimo Pompa y Manuel María Bermúdez, entre otras pocas excepciones, con obras de motivos venezolanos y un lenguaje que presagiaba la ola costumbrista y sainetera que se impondrá en las últimas décadas del siglo, pero fue la escena arrebatada de pasiones la que terminó por dominar el arranque del teatro venezolano, con Guardia como faro y guía.

Una vez en la madurez, influenciado por las nuevas tendencias literarias, en un intento por acomodarse a los aires realistas que llegaban al país, se distancia del estilo y los ambientes que caracterizaron sus dramas, apartándose de los personajes y la inspiración histórica presente en la mayoría de sus obras, pero conservando intactos los dilemas morales y motivos sentimentales del inicio. Así, sus dos últimas piezas, *Luchas del progreso* (1873) y *Fabricar sobre arena* (1879), se acercan a una temática de “carácter más social y nacional”<sup>18</sup>, dejando el “primitivo género histórico para abordar la comedia de costumbres criolla”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Emilio Carilla, “El teatro romántico en Hispanoamérica”, *Thesaurus*, t. XIII, n.ros 1, 2 y 3, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1958, p. 46. En el caso venezolano la temática colonial fue escasa, teniendo mayor presencia, en cambio, las obras relacionadas con la guerra de Independencia, como *El 19 de abril o un verdadero patriota*, de Juan Pablo del Castillo; *Lealtad y venganza o Cumaná en los días de Boves*, de Pedro Arismendi Brito, o *Policarpa Salavarrieta*, del mismo Guardia. La trama de esta última pieza, con base en el sacrificio de la heroína independentista colombiana, es una excepción en la producción del autor.

<sup>18</sup> Juan José Churión, *El teatro en Caracas*, Tipografía Vargas, Caracas, 1924, p. 201.

<sup>19</sup> *Idem*.

Individuo de número de la Academia de la Lengua y de la Historia, en su senectud, aunque marchita la celebridad a la cual contribuyeron sus dramas, fue muy considerado por la élite política e intelectual, no solo por la figuración literaria en la que pocos pueden comparársele, sino por su cercanía al poder desde los gobiernos de Juan Crisóstomo Falcón y Antonio Guzmán Blanco, cuando llegó a ocupar relevantes cargos oficiales. Su fallecimiento, en 1907, fue muy lamentado en la prensa nacional.

### ***Honra y crimen por amor: obra anónima*** **de Heraclio Martín de la Guardia**

*Honra y crimen por amor. Drama en tres actos* es una obra orientada según la estética romántica que se impuso en el continente americano, tal como indicamos en párrafos anteriores.

Ubicada temporalmente en 1661, trata de las intrigas cortesanas de la casa real, con el rey Luis XIV como personaje eje, en el palacio del Louvre. Este drama, desbordante en pasiones y arrebatos amorosos que traspasan los límites de lo socialmente tolerado, se enmarca en las características del teatro que predominó en los escenarios venezolanos (y casi exclusivamente en los caraqueños) luego del éxito que logró Guardia en 1848. Subsigue, a continuación, una síntesis de la estructura, los personajes y el argumento.

#### *Estructura*

La pieza está estructurada en tres actos y treinta y siete escenas distribuidas de la siguiente manera: Acto primero: trece escenas; Acto segundo: trece escenas, y Acto tercero: once escenas.

## *Personajes*

Luisa, joven doncella; María Henriqueta, princesa, esposa de Felipe; Felipe, duque de Orleans, hermano del rey Luis XIV; Ana de Austria, reina madre de Luis XIV; Carlos, duque de Angulema, prometido de Luisa; Conde de Lorena, conocido como “el Caballero”, favorito del príncipe Felipe; Guiche, duque de Granmont, pretendiente de Henriqueta; Herman, paje de Carlos; Antón, paje de Granmont, y el ujier, Capitán de guardias.

## *Argumento*

### ACTO PRIMERO

Luis XIV, rey de Francia, se queda prendado en una cacería de una hermosa joven que le es desconocida. Ordena al duque de Granmont localizarla y persuadirla de concederle sus favores amorosos. Carlos, duque de Angulema y enamorado pretendiente de Luisa, se encuentra con el duque de Lorena, también llamado “el Caballero”, anunciándole a este que la doncella a quien busca el rey es su amada, a la vez que le asegura que velará por ella, sin revelar al monarca su relación. Luisa es la hermana secreta del duque de Lorena. Felipe, duque de Orleans, hermano del rey, concede a Lorena el privilegio para que Luisa sea dama de honor de Henriqueta, su esposa, a cambio de que este permanezca a su lado en la corte acompañándole. Lorena, a sabiendas de la pretensión seductora del rey para con Luisa, desea el privilegio para tenerla cerca y protegerla. Henriqueta es amante de su cuñado, el rey. Inquieta a este para sostener un encuentro en su propia morada. El rey Luis entra en dudas, al suponer que alguien confió el secreto de su nuevo enamoramiento a Henriqueta. Granmont revela al rey su amor por Henriqueta, quien es “cedida” por este a cambio de que el duque dé con el paradero de la joven que conoció en la cacería. Granmont comienza a urdir una trampa para rendir a Luisa a favor del rey.

## ACTO SEGUNDO

Luisa se encuentra con Carlos. Ambos, en respeto al amor mutuo que se profesan, se comprometen a enfrentar las pretensiones del rey, de manera que su unión (o matrimonio) sea posible. Granmont logra urdir su conjura, consiguiendo con mentiras, y con la complicidad de Herman, paje de Carlos, concertar una falsa cita entre Luisa y el rey, a la vez que coloca en el aposento de esta un pañuelo del monarca, a fin de probar falsamente la infidelidad de la joven, propiciando a su vez la oportunidad de su rendición a la seducción del monarca. Granmont también intenta indisponer a Henriqueta contra Luisa, que padece celos por la supuesta cita concertada. Lorena expresa su agobio ante la impertinencia de Felipe, quien durante dos días lo ha retenido a su lado en lo que llama su edén, impidiéndole proteger y prevenir a Luisa y a Carlos de las maquinaciones de Granmont. Seguidamente, revela a Henriqueta que conoce de su relación adúltera con el rey Luis. También logra deshacer la calumniosa trampa de Granmont, previniendo a Henriqueta y a la pareja de enamorados. No obstante, Henriqueta encuentra el pañuelo del rey en el aposento de Luisa, lo que causa el desmayo de la desprevenida muchacha. Carlos es arrestado por orden del rey Luis.

## ACTO TERCERO

Lorena y Felipe convienen, ante lo infructuoso de sus esfuerzos, lograr la intervención de la reina madre Ana para liberar a Carlos. Lorena decide, si no resulta la gestión de la reina Ana, recurrir a un secreto para presionar al rey: está en conocimiento de su relación ilícita con Henriqueta, consorte de Felipe de Orleans. Lorena enfrenta con dureza al rey, pidiéndole que libere a Carlos, mientras lo aconseja en contra de los malos procederes e instigaciones de Granmont. Luis accede y ordena la liberación de Carlos, aunque insiste en sus pretensiones amorosas para con Luisa.

Por el incidente del pañuelo que es encontrado en la habitación de la joven, por la intriga maquinada por Granmont, persiste la duda contra la honra y sinceridad de Luisa por parte de Carlos. Luis continúa acosando a Luisa con sus ofrecimientos amorosos, ella desprecia sus deseos tenazmente. Lorena descubre la triquiñuela del pañuelo, enfrenta nuevamente al rey y revela el linaje de Luisa, quien es su hermana y ostenta por derecho el título de duquesa. Un dilema se presenta: el rey, obstinado en hacer valer su deseo, sostendrá que Luisa es su amada; Lorena mantendrá que es una mujer sin mancillar y, además, su hermana.

Entran en escena Felipe, Henriqueta, la reina Ana y Carlos, quienes han escuchado toda la conversación escondidos. La reina, invocando su autoridad, y Henriqueta, recordando al rey que Lorena está en conocimiento de su relación ilícita, persuaden al monarca de entrar en razón; Luis cambia radicalmente su actitud ante la trama descubierta y las razones que le son argüidas.

En la última escena, el rey Luis, en señal de reconocimiento y distinción, pide a Lorena que lo acompañe en su corte, pero este declina el ofrecimiento, decidiendo permanecer al lado del Felipe, pues, según revelación de Henriqueta, “Del duque está enamorado”. Granmont, a pesar de serle concedido el perdón del rey Luis, es expulsado de la corte y de París por la Reina madre.

Con el subrayado anterior indicamos el cierre y la confirmación de una subtrama secundaria en la pieza, deslizada por el dramaturgo sutilmente: la relación amorosa que, sugerida por la acción dramática en varias escenas, establecen Felipe de Orleans y Felipe de Lorena.

### *Un adelanto de la diversidad sexual en el escenario*

El entresijo de relaciones, sentimientos y conductas innobles de la obra es extrema, incluso para una época en la que era común

en los dramas el enfrentamiento entre el amor decoroso versus las pasiones y acciones contrarias a la moral. Se evidencia crudamente la inmoralidad e hipocresía que existió en la corte francesa, de un modo excepcional en la literatura de la época. Si bien, al final, queda la virtud incólume al salvaguardarse la lealtad y pureza del amor entre Carlos y Luisa; la infidelidad y las infracciones a lo socialmente aceptado de otros personajes en la trama, se expresan con una impunidad que llama la atención. La relación adúltera entre Luis XIV y su cuñada Henriqueta es presentada con una normalidad pasmosa. Los chantajes de Lorena para proteger a la pareja de novios transcurren justificados por el fin que se cometen. Los pajes, Herman y Antón, traicionan a sus amos por un puñado de monedas sin castigo alguno. El rey engaña a su amante Henriqueta, acosando sexualmente a una virtuosa joven, sin más contrariedad que las admoniciones de Lorena y la Reina madre. Felipe de Orleans solicita a su esposa, Henriqueta, cooperación para propiciar el acercamiento con Lorena, colocando a esta como alcahueta de la relación gay que pretende.

Obviamos en el relato argumental, para mayor fluidez y claridad de un entramado principal ya bastante complicado, la cercanía insistente del príncipe Felipe con el conde de Lorena, lo que indica, sin lugar a dudas, un interés homosexual, el cual es refrendado verbalmente en la escena final por la princesa Henriqueta, quien tiene conocimiento e, incluso, consiente la homosexualidad de su marido, preocupándose más por la posible ruptura de su adulterio. La relación se va dibujando con una detallada delicadeza que la deja entrever paulatinamente, hasta confirmarla al final de la obra de manera inesperada, justo en el desenlace, para llegar de inmediato a la conclusión de la pieza.

El caso constituye, según nuestro criterio, luego de haber investigado acuciosamente el tema, el primer ejemplo de inclusión de una relación homosexual como conducta normal en la literatura castellana. Hay menciones o alusiones a tal práctica en otras publicaciones de la época, pero siempre en un tono desaprobatorio, condenando

o mencionando tales casos como la práctica del “pecado nefando” o un comportamiento “contra natura”. La homosexualidad, si bien ha existido desde siempre y hoy es considerada una variante natural de las relaciones amorosas o eróticas, fue socialmente condenada durante siglos, hasta el punto de ser objeto de castigo penal quien la practicara.

### *Interpretación subtextual de la relación entre Lorena y Felipe*

Un sencillo análisis subtextual de las escenas que se refieren a Felipe de Lorena y Felipe de Orleans, nos permiten determinar y comprender la naturaleza del acercamiento entre ambos. (El lector encontrará nuestros comentarios entre corchetes). Veamos a continuación.

#### ACTO PRIMERO, ESCENA VI

[La sugerencia de Felipe a su esposa Henriqueta es clara. Quiere verlo en su casa, si ella lo acepta así].

*Felipe y Henriqueta, entrando por las puertas del fondo, se encuentran con Lorena.*

FELIPE. Hola, ¿acabáis de venir?

LORENA. Como de costumbre tengo,

Ya sabéis que siempre vengo

Ordenes á recibir.

FELIPE Á HENR. A Lorena, amiga, di

Que en nuestra casa es amigo,

Y quiero verlo conmigo

Y tú lo quieres así.

[Henriqueta comunica la indisposición de Felipe por la ausencia de Lorena, ratificando el deseo de su esposo].

HENR. Ya lo escucháis, señor Conde:

A todas horas mi esposo

Me dice que no es dichoso

Cuando Lorena se esconde.

[Nos queda claro que es un deseo expresado anteriormente por el príncipe Felipe, que se repite en ese momento].

LORENA. No comprendo, no, señora,

Del príncipe tal capricho.

HENR. Ya lo sabéis: él lo ha dicho.

FELIPE. Lo repetimos ahora.

[Lorena accede a complacer a Felipe, si es concedida su petición para que Luisa obtenga el nombramiento de dama de compañía].

LORENA. Señora, os complaceré

Si concedéis al momento

*(Presentándola un pliego doblado que ella lee.)*

Este nuevo nombramiento

Como gracia, grande á fé.

[Felipe concede la gracia del nombramiento, a cambio de la compañía de Lorena].

FELIPE. Por mi parte

LORENA. (*Ap.*) Vamos bien.

FELIPE. La declaro concedida,

Y os exijo, por mi vida,

Que la concedáis también.

[El intercambio de intereses es refrendado por Henriqueta].

HENR. Con tal que estéis en unión

De mi esposo que lo ordena,

Hablad, señor de Lorena,

Haced vuestra petición.

[Lorena parte a buscar a Luisa. Una vez presentada, le brindará compañía al príncipe para mitigar su fastidio].

FELIPE. Andad pronto, andad, amigo,

Que hoi el fastidio me acosa.

LORENA. Que os divierta vuestra esposa,

En breve contad conmigo.

ACTO SEGUNDO, ESCENA IX

[Lorena manifiesta su desagrado por la impertinencia del duque. Deducimos la complacencia de este por su compañía, al punto de que se siente en un edén].

*La escena sola por algunos segundos en cuyo tiempo se ve á LORENA que sale con marcadas muestras de disgusto...*

LORENA. Al fin el duque me deja

Libre de su impertinencia,

Me mataba la impaciencia

En lo que él llama su edén.

Completo ha corrido un día

Sin ver ni á Carlos ni á Luisa.

ACTO TERCERO, ESCENA III

[Felipe, inquieto porque Lorena enfrenta un mal momento, decide acompañarlo, en vez de a su esposa y su madre].

FEL. Á LOR. ¿Os quedáis?

LORENA. Sí.

FELIPE. (*Ap.*). Me inquieta

Su posición, (*Alto.*) Conde, ven.

LORENA. No puedo, señor, no puedo:

Aquí por fuerza he de estar.

Marchad si queréis, yo quedo

Para con el Rei hablar,

FELIPE. Entonces, madre, idos vos;  
Idos también, Henriqueta:  
Nos quedaremos los dos.

ACTO TERCERO, ESCENA IV. EL REY LUIS, LORENA Y FELIPE

[La intercesión y defensa de Felipe por Lorena ante el Rey es muy evidente, dejando traslucir su afecto. Esta escena pudiera entenderse como la demostración de una estrecha amistad entre dos personajes, pero a nuestro juicio, precedida de las anteriores, es una evidencia de la relación homosexual que ambos mantienen].

FELIPE. Viene Su Majestad.

LORENA. ¡Que venga!

REI. Qué hacéis aquí.

Decid, señor caballero.

FELIPE. Me esperaba, Sire, á mí.

LORENA. Y también á vos, señor

FELIPE. Para que...

LORENA. Si no os humilla,

Para que me hagáis honor

De mandarme á la bastilla

Donde tenéis encerrado

Al más noble corazón,

Que hoi por vos es desgraciado.

REI. Haced vuestra dimisión.

FELIPE. ¡Señor! es mi favorito.

REI. Que no lo sea he ordenado.

Vos le nombráis; yo le quito

ACTO TERCERO (Y ÚLTIMA DEL DRAMA), ESCENA XI

[Hasta la última escena, la relación homosexual pudiera darse por supuesta o, incluso, producto de una interpretación tendenciosa o especulativa del lector o espectador, pero este breve diálogo deja la intención del autor bien explícita y sin lugar a ninguna duda posible. La acotación “El rey vuelve la vista”, podemos entenderla como la conclusión de la línea temática que involucra a los dos condes en una relación íntima, ante la cual, el monarca omnipotente y que no permite ninguna negativa ante sus órdenes cede, rendido por el vínculo amoroso existente, luego de haber retirado taxativamente el nombramiento de favorito a Lorena, otorgado por Felipe].

REY. Á LOR. Venid Conde atolondrado

Os voi á dar un destino

En mi Corte á nuestro lado.

LOR. Perdonad Sire, no puedo.

HENR. AL REY. Del Duque está enamorado.

LOR. Á LOS DOS. Y con el Duque me quedo.

*(El Rey vuelve la vista y ve á Granmout.)*

Lo que sorprende del acercamiento homosexual entre Felipe y Lorena, es que se desarrolla con total naturalidad, como una conducta impropia más, sin que el autor haya tomado partido moral ante ella, tal como se presentan las demás acciones reprobables de los personajes, que en esos años se tenían como excesos pasionales o derivaciones

pecaminosas motivadas por las debilidades del espíritu, pero no hasta el punto de ser considerados como desviaciones anormales de la naturaleza humana, tal como se entendía socialmente la homosexualidad. El comportamiento sexual regido por férreos principios cristianos y una fundamentación pseudocientífica que establecía lo que se consideraba “sano”, se relajaba con más frecuencia y abundancia de lo que admitía, burlando la reglamentación moral que imperaba, pero no de manera abierta ni mucho menos en publicaciones impresas destinadas a la escenificación.

### *Referencias literarias e históricas*

La inspiración en la historia europea fue una característica común en el teatro hispanoamericano romántico del siglo XIX. *Honra y crimen por amor* no escapa a esta condición. La casi totalidad de sus personajes y el argumento se inspiraron en la corte francesa del siglo XVII. El autor, como era común entonces, partió de referentes históricos y literarios preexistentes para componer el cuadro dramático, como también el atrevido enredo de infidelidades amorosas y/o sexuales que desarrolla.

La relación entre Felipe, conde de Lorena, el Caballero, y Felipe I, duque de Orleans, también llamado Monsieur, aparece referida en infinidad de relatos históricos. Al segundo Felipe de los mencionados, se le recuerda en la posteridad como un connotado afeminado, de amores masculinos públicos y comprobados, aunque tal como lo apunta una historiadora, “A pesar de ser uno de los sodomitas más famosos de la historia, Monsieur tuvo dos esposas, una amante y once hijos legítimos...”<sup>20</sup>. Lorena (o Lorraine, en francés) tuvo una gran ascendencia en los asuntos cortesanos, gracias a su relación

<sup>20</sup> Nancy Mitford, *El Rey Sol*, Noguer, Barcelona, 1966, pp. 54-55.

amorosa con Monsieur. Henriqueta o Enriqueta de Inglaterra (1644-1670), hermana del rey Carlos de Inglaterra, en efecto, fue la primera esposa de Felipe de Orleans, con quien procreó tres hijos antes de morir a los veintiséis años. Los rumores le atribuyen amoríos con Luis XIV y el duque Armand de Gramont (Granmont en la obra que estudiamos), conde de Guiche, quien fue exiliado —como sucede al final del drama— por una intriga amorosa contra Luis XIV. El rol de Luisa se inspira en Luisa de La Baume Le Blanc, duquesa de La Vallière (1644-1710), quien fuera amante de Luis XIV, del cual se enamoró, luego de ser escogida de “tapadera” para desviar la atención de la relación adúltera de este con su cuñada Enriqueta, de quien era dama acompañante en la corte.

El autor posiblemente tomó los personajes de *El vizconde de Bragelonne*<sup>21</sup>, última de la trilogía, que junto a *Los tres mosqueteros* y *Veinte años después*, componen *Las novelas de D'Artagnan*, colosal obra de Alejandro Dumas (padre). Los personajes, el ambiente y el soporte argumental están presentes en la novela del francés, cuyas creaciones teatrales y narrativas fueron un manantial permanente para los escritores románticos americanos.

La búsqueda de una estética que se acomodara a las nuevas repúblicas americanas, dependió de manera preponderante del canon que heredamos de los imperios que colonizaron nuestras tierras, por lo cual, como lo indica la colombiana Lamus Obregón: “Los jóvenes románticos no tuvieron ningún reparo en inspirarse o seguir muy de cerca las obras de poetas dramáticos calificados de genios (...). Motivo por el cual, los americanos establecieron redes textuales de distinto orden con obras europeas históricas y literarias...”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Alejandro Dumas, *El vizconde de Bragelonne*, Librería de San Martín, Madrid, 1859, p. 398.

<sup>22</sup> Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina*, Luna Libros, Bogotá, 2010, p. 174.

En Caracas, el gusto del público se impregnó del espíritu romántico, en buena medida, gracias a los espectáculos teatrales, óperas o zarzuelas que se representaban, y que en su gran mayoría obedecían a la estética en boga, así como por la literatura novelesca que se divulgaba por capítulos semanales en la prensa<sup>23</sup>.

### *Un anónimo al descubierto*

Un estudio comparado de la obra *Honra y crimen por amor* con piezas de otros autores contemporáneos a su edición, arrojó como resultado la autoría indudable de Heraclio Martín de la Guardia. El trabajo analítico lo desarrollamos en dos fases, que detallaremos a continuación.

#### I. BÚSQUEDA DE COINCIDENCIAS TEMÁTICAS Y ESTRUCTURALES

Lo primero a señalar es el conocimiento del tema por parte del autor que ya, en 1853, había publicado *Luisa de Lavalliere*<sup>24</sup>, pieza trágica en verso, que relata los amores de Luis XIV con Luisa de Lavalliere (o La Vallière), quien abandona a su novio Raoul, enamorada del monarca, para arrepentirse luego del suicidio de su exprometido. El argumento de esta obra, que nos sirve de comparación, es una recreación de la anécdota histórica con base real que registra la historia, a la que Guardia dio un final aleccionador, según lo que preconizaba la moral cristiana y las costumbres conservadoras.

<sup>23</sup> “Folletín. Miguel Ángel, de Alejandro Dumas”, en: *El Federalista*, Caracas, 23 de marzo de 1970, p. 4. Citamos este ejemplo, de una lista que incluye a Joaquín Pérez Escrich, Teóphile Gautier, Víctor Hugo, Gustave Armand y Manuel Fernández y González, entre otros afamados literatos europeos que alcanzaron gran popularidad en la Venezuela decimonónica por su publicación en los diarios nacionales.

<sup>24</sup> Heraclio Martín de la Guardia, *Obras literarias. Dramática*, Tipografía J. M. Irigoyen, Caracas, 1903, pp. 115-204, s/t.

Además de los personajes y la fuentes históricas y literarias, *Luisa de Lavalliere* y *Honra y crimen por amor*, coinciden especialmente en algunos recursos argumentales, típicos de los dramas heraclianos. Mencionaremos dos ejemplos.

- a. Uso de una carta para facilitar la complicación o el desenlace de la obra. Veamos:

EJEMPLO A.1. Acto Tercero, Escena VI, de *Honra y crimen por amor*:

CARLOS. Aprovecharé el instante

Para esta carta concluir.

*(Escribe en la cartera, arranca la hoja y la coloca en la consola.)*

EJEMPLO A.2. Acto Tercero, Escena V, de *Luisa de Lavalliere*:

NINA. (...) Ved esta carta

de su dolor y su inocencia prenda.

Ella perdón os pide y franca os abre

sin doblez, ni reserva el alma entera

Ved en ella, Raoul, no una disculpa:

de su sinceridad es una prueba.

Tomad (*Le da una carta.*)

- b. La espada que se entrega, como signo de honor que se rinde ante la autoridad injusta del rey.

EJEMPLO B.1. Acto Tercero, Escena IV, de *Honra y crimen por amor*:

REI. Señor conde, vuestra espada

(*Lorena saca la espada y la coloca en la mesa.*)

LORENA. Aquí la tenéis, señor,

De aquí, á la prisión iré...

EJEMPLO B.2. Acto Segundo, Escena IX, de *Luisa de Lavalliere*:

RAOUL. Es verdad; es verdad. (*Con nobleza.*)

De mis mayores

Es legado esta espada, que en defensa

(...)

(*La rompe y la arroja a los pies del Rey.*)

Tomadla. Nada os debo, y si os ofendo

Al verdugo mandad por mi cabeza.

c. Los tres personajes implicados de manera principal en la intriga amorosa, coinciden en su carácter y sentimientos. En dos de ellos, los nombres son los mismos: Luisa (Lavalliere y de Lorena) y Luis XV.

Uno de ellos es el mismo personaje, caracterizado por un idéntico comportamiento y semejantes objetivos íntimos en ambas piezas.

*Luisa de Lavalliere*

*Honra y crimen por amor*

Rey Luis XV

Rey Luis XV

Luisa de Lavalliere

Luisa de Lorena

Raoul de Bragelone

Carlos de Angulema

d. Las obras, si bien tienen desenvolvimientos morales diferentes en el desarrollo de la acción, concluyen reivindicando el honor de Luisa. Pareciera que, insatisfecho, en *Honra y crimen por amor*, con personajes más y mejor desarrollados en sus características particulares, Guardia quiso presentarnos un cuadro de total corrupción de la corte francesa, a la que no se atrevió en *Luisa de Lavalliere*, aunque el desenlace en lo esencial sea similar.

## II. ANÁLISIS DEL ESTILO LITERARIO

Una vez establecidas las analogías de estructura y contenido, sometimos la obra *Honra y crimen por amor* a un análisis de estilometría<sup>25</sup> comparada, lo que arrojó resultados irrefutables según los cuales podemos afirmar que fue escrita por Heraclio Martín de la Guardia. Para llegar a la anterior conclusión, nos guiamos por los indicios que, como vimos anteriormente, apuntaban a este escritor como autor de la pieza. El exotismo del tema, la fluidez del verso, la existencia de una obra previa con argumento y personajes parecidos y la autodedicatoria compartida con Gerónimo E. Blanco<sup>26</sup>, llevaron a orientar la indagación directa y prioritariamente hacia la obra de Guardia. Veremos seguidamente tres aspectos estilísticos estudiados, cuyos resultados no son producto de la especulación subjetiva, sino de una observación objetiva: a) coincidencias de rima; b) longitud de las palabras; c) registro idiomático.

<sup>25</sup> La estilometría es una disciplina de los estudios humanísticos, relativamente reciente, que consiste en el análisis estadístico y comparativo de un texto, a fin de determinar su autoría, analizando la frecuencia y combinación de las palabras. Su punto de partida es que el estilo de cada autor posee rasgos de léxico y composición literaria que le son únicos y característicos. De poca aplicación aún en los países de habla castellana, nos permitimos la inmodestia de señalar que, hasta donde pudimos indagar, el presente caso es el primer intento de estudio estilométrico en Venezuela, realizado con el fin de despejar el anonimato de una obra literaria.

<sup>26</sup> Gerónimo Eusebio Blanco (1819-1887). Médico y escritor. Fue miembro de la Academia de la Lengua Venezolana. Autor de la comedia *Lo que cuenta un triquitraque*.

CUADRO 1

Coincidencias de rima en tres obras dramáticas de Heraclio Martín de la Guardia

<i>Honra y crimen por amor</i>	<i>Parisina</i>	<i>Luisa de Lavalliere</i>
Un venezolano	Guardia	Guardia
(ACTO TERCERO, ESCENA VII)	(ACTO CUARTO, ESCENA VII)	(PRIMER ACTO, ESCENA IV)
HENR. (...) Que hay otra, Sire, en el <u>[mundo]</u> Que os infunde amor <u>profundo</u>	PARISINA. (...) almas desunió en el <u>[mundo]</u> Hoi recompensa nuestro amor <u>[profundo]</u>	REY. (...) Un amor grande, <u>[profundo]</u> A cuyo poder todo calla, El Rey, la gloria y el <u>mundo</u>
(ACTO TERCERO, ESCENA VII)	(ACTO TERCERO, ESCENA III)	(ACTO SEGUNDO, ESCENA V)
HENR. (...) Que hay otra, Sire, en el <u>[mundo]</u> Que os infunde amor <u>profundo</u>	Siendo nuestro amor <u>profundo</u> ? La mezquindad de este <u>mundo</u> ,	LUISA. (...) Ha de ver escrito el <u>[mundo]</u> Mi amor fatal y <u>profundo</u> ,
(ACTO PRIMERO, ESCENA VII)	(ACTO PRIMERO, ESCENA III)	(ACTO PRIMERO, ESCENA V)
HENR. (...) <i>Si, que leo en vuestros ojos</i> Que hay otra, Sire, en el mundo Que os infunde amor profundo Cuando yo os inspiro <u>enjos</u> .	PARIS. ¿Que cruzaba de tus <u>ojos</u> , la luz mi norte y guia fue? ¿Cuándo en tu amor encontré Solo alivio a mis <u>enjos</u> ?	REY. (...) Para este asunto los <u>ojos</u> He puesto en ti, y me daría Hoy tu resistencia, <u>enjos</u>
	( <i>Idem.</i> )	(ACTO SEGUNDO, ESCENA IV)
	HUGO. (...) le encuentres no habrá <u>enjos</u> Que á los rayos de tus <u>ojos</u>	LUISA. (...) Fijáis sin pudor los <u>ojos</u> , Temed así mis <u>enjos</u> ;
		(ACTO SEGUNDO, ESCENA V)
		LUISA. (...) He de arrostrar los <u>enjos</u> : Y veré en todos los <u>ojos</u>

(ACTO SEGUNDO, ESCENA II)	(ACTO CUARTO, ESCENA II)	(ACTO PRIMERO, ESCENA VII)
CARLOS. (...) Por Dios y por [mi padre yo te <u>juro</u> Que mientras plegue á Dios tenerme [en vida Nadie mancillará tu nombre <u>puro</u>	RAOUL. (...) la última... <u>Lo juro</u> , Por nuestro propio amor [cumplirá al cabo Con mi padre y con vos os lo [aseguro.	Yo volveré muy pronto, te <u>lo juro</u> ; y hallaré de mi afán en [recompensa. Los mil encantos de tu afecto <u>puro</u> !

(ACTO PRIMERO, ESCENA VII)

HENR. (...) Me jurasteis amor puro.  
REY. Y nuevamente os lo juro  
(ACTO PRIMERO, ESCENA XIII)  
GRAN. (Ap. Al Rey.) Lo juro.  
REY. (Alta.) Perdonad, Henriqueta,  
[no sabía,  
Por quien soy lo aseguro

(ACTO TERCERO, ESCENA II)	(ACTO SEGUNDO, ESCENA V)	(ACTO SEGUNDO, ESCENA V)
HENR. (...) Fue inflexible á nuestros [ <u>ruegos</u> Y callar nos ordenó. Sus ojos brotaban <u>fuego</u>	PARIS. (...) ¡Huye! Por Dios, [te <u>ruego</u> . Que me dejes tranquila. No me [mires. De ese modo... ¡Piedad! Rayos [de <u>fuego</u>	LUISA. ¿Por qué me diste ese <u>fuego</u> ? ¿Qué ha devorado mi calma? En tus manos puse mi alma ¿Por qué no oíste mi <u>ruego</u> ?

(ACTO TERCERO, ESCENA XI)	(ACTO PRIMERO, ESCENA V)	(ACTO PRIMERO, ESCENA VI)
REYNA. (...) Recordad que sois un [ <u>niño</u> . Que os habla quien en el alma Conserva puro el <u>cariño</u>	AZZO. (...) Escucha, desde mí [ <u>niño</u> Cuando el alma despertaba, Con una vision soñaba Que arrebató mi <u>cariño</u> .	Yo la adoro desde <u>niño</u> . Que nació para adorarla; Y es tan grande mi <u>cariño</u>

(ACTO TERCERO, ESCENA III)	(ACTO SEGUNDO, ESCENA VI)
AZZO. De tu stirpe el recuerdo; [mi <u>cariño</u> ; El honor de tu nombre en ti [repriman Fatales pensamientos desde <u>niño</u>	LUISA. (...) No, fue ese amor Un loco juego de <u>niño</u> , Falso, fugaz resplandor Que me engañó. Fue un <u>cariño</u>

- a) En primer lugar, luego de dedicarnos a la lectura y comparación de las obras *Honra y crimen por amor* (anónima de Un Venezolano), *Parisina* y *Luisa de Lavalliere* (de Guardia), pudimos hallar decenas de coincidencias en la rima de los versos entre las tres piezas dramáticas. En algunos casos, como veremos en el cuadro que sigue a continuación, la coincidencia se repite más de una vez. Es prácticamente imposible que tan notables semejanzas sean producto de la casualidad o, incluso, de la imitación deliberada por parte de otro escritor que no sea Guardia. No transcribiremos todas las similitudes halladas, lo cual dejaremos para un estudio posterior más extenso y riguroso. Creemos que es significativa, y nos basta, la muestra del cuadro que presentamos a continuación.
- b) El segundo aspecto a observar respecto al estilo es el estudio realizado con el software Signature<sup>27</sup>, en el cual se aplica la estadística al promedio de extensión de las palabras, es decir, cuántas letras componen las palabras de la obra y cuál es el porcentaje promedio en comparación con otras obras dramáticas del posible autor. A la vez, tomamos la obra *Nicolás Rienzi*<sup>28</sup>, de Eloy Escobar, para tener una referencia distinta y darle un carácter más objetivo a la búsqueda. Esta pieza de Escobar, que fue contemporáneo de Guardia, nos servirá de modelo comparativo. También podemos considerarla de la corriente dramática; como los otros dramas estudiados, está ambientada en Europa, está ambientada en Europa y basada en un episodio con personajes históricos. Veamos los resultados.

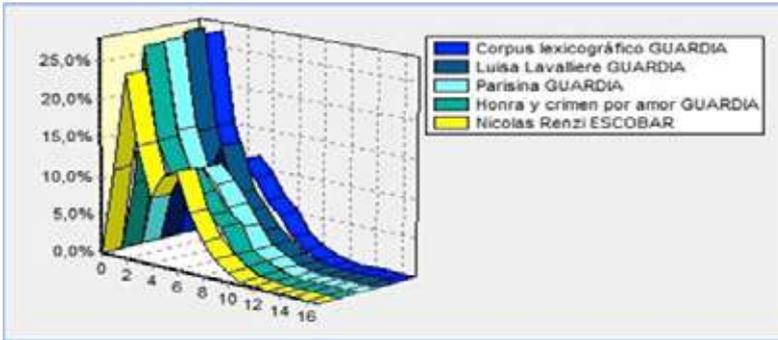
---

<sup>27</sup> Signature es un software ideado por el inglés Peter Millican para determinar de manera automática la autoría de un texto. Millican cobró notoriedad en el 2013 cuando logró, con el uso de Signature, develar la autoría de la novela policial *The Cuckoo's Calling*, escrita por Joanne Rowling, autora de la saga de *Harry Potter*, quien encubrió su autoría con un seudónimo.

<sup>28</sup> Eloy Escobar, *Nicolás Rienzi*, Imprenta de Heraclio Martín de la Guardia, Caracas, 1862, p. 68. Hasta ahora nada se ha escrito sobre la actividad como impresor desarrollada por Guardia, a la que se dedicó inmediatamente al regresar de su exilio en Puerto Rico.

## Gráfico 1

Análisis comparativo de la longitud de palabras



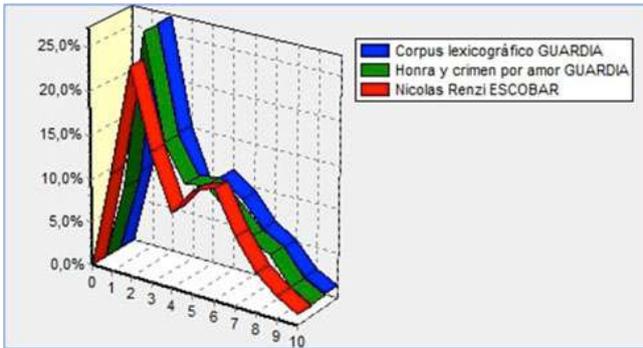
Podemos notar la variación porcentual de un 2 %, aproximadamente, de *Nicolás Renzi* (en amarillo) en relación a las otras obras de Guardia y la obra *Honra y crimen por amor* (en variaciones de azul). Con el objeto de afinar la comparación hicimos un corpus de léxico, tomando como base la poética contenida en el libro *Poesías originales*<sup>29</sup>, de Guardia.

Observemos, para una comprobación al detalle, las relaciones porcentuales de *Honra y crimen por amor* y *Nicolás Renzi* con el corpus lexicográfico de la poesía heracliana (Gráficos 2 y 3).

<sup>29</sup> Escogimos esta antología de las poesías del autor por considerar que, debido a su extensión y riqueza de vocabulario, recoge las posibilidades más amplias de su léxico mientras se dedicó a la dramaturgia.

**Gráfico 2**

Comparación de la longitud de palabras



**Gráfico 3**

Porcentajes de la longitud de palabras de las obras, en relación con el corpus lexicográfico

Text Name	Total	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Corpus lexicográfico	41661	9,8%	27%	15%	9,3%	12%	9,6%	6,9%	5,3%	2,8%
Honra y crimen por	5798	8,9%	27%	15%	11%	12%	9,2%	6,8%	5,7%	2,5%
Nicolas Renzi ESCC	8889	11%	24%	15%	8,7%	12%	13%	7,9%	4,5%	2,5%

Notemos las cifras de palabras de 1, 2 y 6 letras, lo que es suficiente para diferenciar el estilo de Eloy Escobar, así como la semejanza de la obra objeto con el estilo de Guardia.

- c. En la tercera y última comprobación, empleamos el programa WordCruncher<sup>30</sup>, con el cual determinamos la amplitud de léxico o registro idiomático (la cantidad diferente de palabras usadas) empleadas para componer cada obra. Sometimos a este análisis

<sup>30</sup> Programa de análisis estilográfico de la Universidad Brigham Young, de Utah, Estados Unidos.

las obras *Honra y crimen por amor*, *Luisa de Lavalliere* y *Nicolás Rienzi*, con un resultado sorprendente y conclusivo. Veamos:

### Cuadro 2

#### 1. Datos del listado de palabras:

*Honra y crimen por amor*, obra anónima de Un venezolano

NOMBRE	PALABRAS	PROM. FRECUENCIA	DES. EST. FREC.	PROM. LONG.	ÚNICOS	PROM. LONG. ÚNL.
Neutral	15 092	5,3	33,0	3,8	2863	6,4

Suma de palabras: 15 092

**Suma del registro de palabras diferentes: 2863**

#### 2. Datos del listado de palabras:

*Luisa de Lavalliere*, de Heraclio M. de la Guardia

NOMBRE	PALABRAS	PROM. FRECUENCIA	DES. EST. FREC.	PROM. LONG.	ÚNICOS	PROM. LONG. ÚNL.
Neutral	15 407	5,4	32,5	3,3	2840	6,5

Suma de palabras: 15 407

**Suma del registro de palabras diferentes: 2840**

#### 3. Datos del listado de palabras:

*Nicolás Rienzi*, de Eloy Escobar

NOMBRE	PALABRAS	PROM. FRECUENCIA	DES. EST. FREC.	PROM. LONG.	ÚNICOS	PROM. LONG. ÚNL.
Neutral	20 618	5,4	42,2	3,6	3799	6,5

Suma de palabras: 20 618

**Suma del registro de palabras diferentes: 3799**

Los registros de amplitud lexicográfica de *Honra y crimen por amor* y *Luisa de Lavalliere*, fueron de 2863 y 2840 palabras diferentes, con una diferencia ínfima entre ambos de 0,99 %, mientras que el de *Nicolás Rienzi*, con 3799 palabras diferentes, supera las cifras anteriores en un 25 %.

Como hemos visto, los registros de ambos dramas son casi los mismos, no solo por ser del mismo autor, sino también porque se trata de variaciones del mismo argumento y una extensión casi similar (15 407 y 16 662) en cantidad de palabras (con una diferencia de alrededor de un 4 %), a pesar de las estructuras dramáticas distintas (número de actos y escenas).

## Conclusión

Podemos afirmar, sin ninguna duda, que el autor de *Honra y crimen por amor* es Heraclio Martín de la Guardia. La obra es de singular importancia en el teatro y la literatura castellana, puesto que incluyó por vez primera en su argumento el tema de la homosexualidad, tratada sin ningún tipo de prejuicio o condena. Bien es cierto que los personajes que entablan la relación homosexual existieron históricamente con la condición sexodiversa que los caracteriza en los roles, pero el haberlos incluido en una obra dramaturgica publicada constituyó un atrevimiento sin precedentes, no solo por abordar el tema de manera desprejuiciada y novedosa para aquellos años, sino por la audacia de desafiar la moral predominante, lo que pudo traerle al autor consecuencias punitivas, pues fue suficientemente célebre como para que sus contemporáneos le identificaran el estilo a pesar del anonimato.

El reencuentro con este drama después de tanto tiempo, indica la importancia de dar a conocer a Heraclio Martín de la Guardia

a las nuevas generaciones, despertando el interés por nuestro pasado teatral, mucho más rico e importante de lo que hasta ahora nos han enseñado nuestros maestros, así como todos los que se han ocupado de investigarlo.

Quedan pendientes para una investigación más exhaustiva otros aspectos desconocidos de la trayectoria y obra del autor, así como del drama *Honra y crimen por amor*, como caso único en la literatura castellana. ¿Fue representada la pieza? ¿Provocó reacciones su publicación? ¿Existen otras obras anónimas de Heraclio Martín de la Guardia? Estas interrogantes invitan a continuar rebuscando las huellas del olvidado bardo, que hace ciento cincuenta años se atrevió a dar un salto sobre las férreas convenciones de su tiempo.

## Bibliografía

- BOTERO CAMACHO, Manuel José (2016). *El viaje a América: el romanticismo británico y el romanticismo americano*, tesis doctoral no publicada, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.
- CARILLA, Emilio (1958). “El teatro romántico en Hispanoamérica”, *Thesaurus*, t. XIII, n.<sup>ros</sup> 1, 2 y 3, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- CHURIÓN, Juan José (1924). *El teatro en Caracas*, Caracas, Tipografía Vargas.
- ESCOBAR, Eloy (1862). *Nicolas Rienzi*, Caracas, Imprenta de Heraclio Martín de la Guardia.
- DUMAS, Alejandro (1859). *El vizconde de Bragelonne*, Madrid, Librería de San Martín.

- KEY AYALA, Santiago (1955). *Obras selectas*, Madrid-Caracas, Edime.
- GUARDIA, Heraclio Martín de la (1870). *Colección de poesías originales*, Caracas, Rojas Hermanos Editores.
- \_\_\_\_\_ (1904-1905). *Obras literarias*, tt. 3, 4, 5 y 8, Caracas, Tipografía J. M. Herrera Irigoyen.
- \_\_\_\_\_ (1864). *Parisina. Drama en cuatro actos y en verso*, Caracas, Imprenta de Páez.
- MARTÍ, José (2011). *Obras completas*, t. VII, La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- MÉNDEZ Y MENDOZA, Eugenio (1892/1968). “Heraclio M. de la Guardia”, *El Cojo Ilustrado*, 2.ª ed. facsimilar, t. I, Caracas, Fotociencia.
- MITFORD, Nancy (1966). *El Rey Sol*, Barcelona, Noguer.
- PICÓN-FEBRES, Gonzalo (1905). *La literatura venezolana en el siglo XIX*, Caracas, Empresa El Cojo.
- RAMÍREZ, Derly (2012). *La producción teatral de Heraclio Martín de la Guardia*, tesis de licenciatura no publicada, Caracas, Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela.
- ROJAS UZCÁTEGUI, José (1986). *Historia y crítica del teatro venezolano del siglo XIX*, Mérida (Ven.), Universidad de Los Andes-Talleres Gráficos Universitarios.
- S. A. (1863, 11 de diciembre). “Drama nacional”, en: *El Federalista*, Caracas.
- S. A. (1870). “Folletín. Miguel Ángel, de Alejandro Dumas”, en: *El Federalista*, Caracas.
- SALAS, Carlos (1974). *Historia del teatro en Caracas*, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.

UN VENEZOLANO (1867). *Honra y crimen por amor. Drama en tres actos* [facsimil en línea], Caracas, Imprenta de los Estados Unidos de Venezuela. Disponible en: <<https://archive.org/details/honraycrimenpora00vene>> [Consulta: 20 de septiembre de 2016].



## **ARNALDO PIRELA PAREDES**

Actor, director, docente y productor en el área teatral. Es licenciado en Letras Hispánicas con formación docente, por la Universidad del Zulia (1994); realizó estudios en Fonética y Fonología del Castellano (1994); es locutor profesional (2000), y Magíster Scientiarum en Ciencias de la Comunicación, mención Socio-semiótica de la Comunicación y la Cultura (LUZ, 2016). Se ha desempeñado como docente e investigador en Artes Escénicas y jefe del Departamento de Teatro y Títeres, en la Dirección de Cultura de la LUZ (1994-2017), y como docente en la Facultad Experimental de Artes de la misma universidad (2017-2019). Ha sido facilitador en el área de expresión corpo-vocal, técnicas de actuación, comunicación efectiva, tanto en el ámbito universitario como fuera de él.

Entre los años 2007 y 2011 fue director general del Teatro Baralt, de Maracaibo; miembro principal del Consejo Directivo de Fundabaralt (2012-2015), y gerente de Espacio y Administración de Patrimonio, en el mismo teatro (2015-2016).

En la actualidad es director general de Teorema Producciones, dedicándose a la producción de eventos artísticos y de formación para las artes escénicas, dentro y fuera de la ciudad de Maracaibo.



# **EL DEVENIR EN LA ACCIÓN ESCÉNICA\***

*(El oficio y la puesta en escena)*

## **Introducción**

El hecho teatral ha tenido en Venezuela momentos de plenitud y fechas estimables para su desarrollo. En el caso de Maracaibo, se presentan momentos importantes que, al igual que en otras ciudades de Venezuela, van dando cuenta de cómo actores, dramaturgos y directores han ido llenando la impronta de nuestro acontecer cultural. En la mirada englobada de nuestros creadores hemos tenido altos y bajos, en cuanto al surgimiento de agrupaciones y sus respectivas puestas en escena. No podemos dejar la realidad social que circunda el trabajo creador. Dificultades de todo tipo han tenido que sortear para garantizar el futuro de una temporada, presentación o función. La falta de espacios para ensayar y presentarse; la falta de presupuesto para cubrir la producción; la falta de políticas culturales; la falta de trabajos con oferta de contenido, todo ello han podido ser causantes para no hacer teatro. Pero más allá de esos factores debemos reflexionar sobre el empeño del oficiante teatral, del teatrista. ¿Qué hago? ¿Cómo lo hago?, en cuanto a la estética, al contenido que oferto al público que pretendo vaya a ver mi espectáculo. A esto debemos agregar el tema de la formación: un teatrista digno no puede perder su entrenamiento habitual como parte de su ritual de trabajo y la

---

\* Ganador del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2019.

preparación intelectual no puede verse disminuida. Por ello revisamos conceptos fundamentales del arte escénico, como el caso de la teatralidad como medio y forma de alcanzar pleno abastecimiento en el trabajo creador. De esta manera, se entrelaza la reflexión y el discernimiento del trabajo creador para llegar a la puesta en escena. Valoramos así el devenir en la acción escénica, deliberando espacios para la conceptualización de nuestro milenario arte, el teatro.

El teatro que inventamos, el teatro que merecemos, el teatro que el espectador merece ver y las circunstancias que nos permiten seguir haciendo teatro con premisas, edificando la acción escénica como talante de nuestro ser societario.

Comenzaré aseverando lo que no es una entelequia: el teatro como hecho artístico, como manifestación de acción y reflejo de nuestras sociedades, ha estado siempre en la palestra del qué y cómo decir.

Nos encontramos con un arte milenario, sí, pero en el que quienes lo hacemos (actores, directores, dramaturgos, productores) sorteamos permanentemente dificultades; viendo la dificultad como una situación o circunstancia difícil de resolver o superar.

El proceso teatral lleva consigo un cúmulo de disertaciones que quienes lo forjan pueden pensar en utilizarlo como instrumento para la réplica, la denuncia, la reflexión, el impacto o eso que los griegos nos cultivaron en el término de *poiesis*, entendido como todo proceso creativo que, en la particularidad de lo escénico, tiene asientos fundamentales para la espiritualidad de lo que hacemos. No es fortuito que Platón se planteara la *poiesis* “como la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”<sup>1</sup>. Desde esta perspectiva filosófica griega, la *poiesis* ocurre en el alma mediante el cultivo de la virtud y el conocimiento. En la filosofía de

---

<sup>1</sup> Platón, *Diálogos*, vol. III, Gredos, Madrid, 1988, p. 252.

Martin Heidegger, se identifica como el momento de éxtasis en el que algo se aleja de su posición como una cosa para convertirse en otra<sup>2</sup>.

Refiriendo estos conceptos, nos damos cuenta que el germen y el florecimiento del teatro como hecho es y será siempre un asunto de “¿cómo lo hago?”. Es decir, que entre las acciones que equilibramos en un escenario, para crear una puesta en escena, conviene preguntarse también, ¿qué pretendo exponer a la confrontación con el público?, ¿de qué está hecha la historia que cuento? Y lo más importante, ¿para qué o quiénes la hago? ¿Pretendo complacer conciencias?; ¿impactar en la confrontación de mi realidad?; ¿o simplemente complazco a una minoría? Dichas preguntas encuentran respuesta en si verdaderamente sentimos el teatro como un compromiso desde la creación o para el mero entretenimiento.

¿Qué dificultad enfrentamos? ¿La de comer? ¿Vivir? ¿Morir? ¿Hacer? ¿La política? ¿La religiosa? ¿La de ser o no ser?

Dificultad es todo el devenir humano que encontramos en nuestro ser societario. Cada cultura enfrenta a diario sus dificultades y crisis. A veces más o menos globalizada, pero siempre es parte de nuestra lucha como seres de este planeta donde la visión de mundo de unos es la catástrofe de otros. El arte está para oxigenar toda dificultad. El teatro es y tiene que ser una herramienta sustentable para renacer permanentemente.

En contraste, los tiempos difíciles implican circunstancias sui géneris que descolocan toda agenda, pero seguro estoy que la magia del “hacer teatro” nos permitirá, como en toda circunstancia adversa, seguir en el empeño creador. Por supuesto que no es fácil,

---

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Arte y poesía*, trad. S. Ramos, FCE, Buenos Aires, 1992, p. 111.

pero tampoco utópico ni imposible; el aplauso lo llevamos dentro, señoras y señores.

La lucha por sobrellevar distintas dificultades sociales, no puede distanciar al teatro como hecho creador comprometido. Creo firmemente en la relación de actor santo que nos esboza Grotowski<sup>3</sup> cuando señala que ese actor santo es el que se revela a sí mismo y traspasa las acciones y actitudes de la vida cotidiana, ante los conflictos internos del cuerpo y el alma, abriendo una perspectiva para el espectador, invitándolo a hacer lo mismo. Es el acto de autorevelarse desde su ser íntegro.

En ese mismo tenor, el médico y científico colombiano Jorge Carvajal<sup>4</sup> nos refiere que no tenemos que ser perfectos, que viniéramos a este mundo a ser felices y debemos restaurar nuestra identidad; reconocernos en nuestros seres queridos y recuperar nuestra dignidad; que valemos por nuestro corazón, que somos analfabetos emocionales, y nos invita a poner el fuego del amor en la vida para recuperar nuestra cultura. Latinoamérica tiene un potencial cultural favorable para la diversificación, y si ponemos al corazón junto al intelecto, según Carvajal, vamos a generar una cultura de amor con discernimiento, y esto nos lleva a apostar por alcanzar ser seres humanos íntegros y, a mi entender, el teatro sigue siendo una vía.

En nuestro contexto inmediato, en esta situación de crisis generalizada, observamos que el teatro que hacemos nos vuelve a convertir en víctimas de todos los males que creíamos haber superado, entendiendo con esto que la crisis en el teatro es también una crisis ética y de laxitud en la formación. Nuestro arte, en el puerto de Maracaibo,

---

<sup>3</sup> Véase Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México D. F., 1968.

<sup>4</sup> Vealía Televisión Sana [vealiatv], *Sintergética y medicina. Dr. Jorge Carvajal* [archivo de video], 21 de agosto de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0nrJo0CqKy8>>.

sigue manifestando altibajos, algunos incluso celebrados como si estos fueran una reputación de la cual hacer comparsa. Hay, ciertamente, dosis de arrogancia en todo esto, como en cualquier nulidad engreída, que a razón del desmedro hacia el otro, intenta prolongar vaporosos reconocimientos. Es aquí donde debemos detenernos y revisar qué tipo de teatro le debemos a esta ciudad. ¿Cuál es la deuda escénica que tenemos, quienes nos hemos forjado un trabajo dentro de este mundo de las artes, hacia esta Maracaibo tan compleja y a la vez tan cautivadora?

Es aquí donde la formación juega un papel cardinal, donde los dogmas deberían derribarse y permitir la total libertad creadora que el teatro exige para sorprender, para conmover, para sacudir en el escenario y en las butacas. No somos nada sin los espectadores, pero tampoco lo somos sin los teatros; son estos espacios, ideados y forjados desde hace miles de años, los que deben cobijar al primogénito de todas las artes que en ellos hace vida.

Teatro para los teatros, porque es la única forma de poner en movimiento la máquina creativa de actores, dramaturgos, directores, técnicos, vestuaristas, escenógrafos, músicos. Teatros con cartelera teatral, porque es la única forma de aceptar una cultura entre un público que valorará con su presencia y aplauso meses de esfuerzos, de ensayo, de preparación.

Quien diga que en Maracaibo, por ejemplo, no se está haciendo nada o poco teatro, solo está mirando la poca oferta de los centros culturales, que no es directamente proporcional a la realidad. Ignora que existen montajes listos pero sin espacios; que existen artistas ensayando en porches, en casas; que existen dramaturgos escribiendo a la espera de que se les escuche, y, en consecuencia, quien vocifere tal criterio comete una gran injusticia con quienes continúan su oficio —casi incomprendido— desde el silencio de quien solo espera una oportunidad y quizás sin otra más para presentarse.

Nuestro teatro, que es nuestra propia visión del mundo, debe ser honrado en la bitácora de nuestros centros culturales, que además son poquísimos y por eso mismo son tan notorios sus mutis, porque cuando ofrecemos esa libertad para que los artistas se expresen en el escenario se les está dejando a generaciones futuras sus referencias más inmediatas. ¿O acaso imaginan que, en sus tiempos, se les hubiera postergado, negado, censurado, reducido o menospreciado a Sófocles, a Eurípides, a Molière, a Shakespeare o a Lorca?

Y claro que vivieron duros avatares, pero su genialidad pasó por la oportunidad de mostrarse en un teatro y recibieron sus primeros aplausos; aplausos que todavía hoy damos de pie a todos ellos.

Pensemos... ¿qué se dirá dentro de cien años, cuando se hable del teatro que se hacía en Maracaibo y en Venezuela? ¿Quiénes lo hacían? ¿Qué historias contaban? ¿Cuánto le dieron a este oficio quienes tuvieron que emigrar? ¿Quiénes se quedaron? ¿Cómo continuaron en medio de tantas dificultades?

Mirando la historia, no aspiramos a otra cosa que a instar a que se respeten las leyes del hecho teatral, a entender toda la complejidad que implica un montaje, las reglas emocionales que debe estudiar un actor para soltar una palabra en escena, un movimiento; la responsabilidad de un dramaturgo para dar cuerpo a una historia, a una reflexión sobre la vida; entender que estrenar es, literalmente, una hazaña. Porque hay que aprenderse los textos, hay que trasladarse a los ensayos, hay que armar una producción, todas las veces sin recursos y, sin embargo, se logra el milagro de la función.

Los hacedores de teatro no somos una agencia de festejos que hoy ofrecemos tequeños y mañana podemos servir pasteles. No creo en el teatro instantáneo porque sencillamente no es teatro. Carecerá del maravilloso y complejo proceso que implica ensayar, ejercitar y montar. Y esto, sin menosprecio de las modalidades o géneros existentes.

El teatro es un cúmulo de procesos complejos y profesionales que marchan alternamente y se encuentran en la maravillosa oportunidad de una función, que será única e irrepetible. La condición del teatro es ser efímero, pero hoy más que nunca, y literalmente, se hace tanto mucho más efímero, porque parece confiscado el derecho a la repetición. Y el teatro es repetición. Allí, en la repetición, ocurren los luminosos momentos actorales, la madurez de una puesta, la afinación progresiva de esa sinfonía que el director ha preparado para el público. Una obra que no cumple el ritual de la repetición corre el riesgo de sufrir el destino de un ave que muere antes de desplegar sus alas al viento.

Y este vuelo debe darse, sin menosprecio de otras poéticas o géneros, como el teatro de calle. Aquí me refiero a la cavidad escénica que fue creada para habitar el trabajo teatral. Grecia, el Medioevo, el teatro isabelino, el Renacimiento, el Siglo de Oro español y todos los movimientos artísticos de carácter histórico, han sido testigos de que el teatro se hizo para tener un espacio acondicionado para la representación, tal como lo demuestra su etimología (*théatron* significa “lugar para contemplar”).

Con toda propiedad podemos decir, desde la experiencia de quien escribe este ensayo, que no es utópico trazarse una agenda programática. La utopía sería esperar que un mecenazgo salga de la nada, o que el dinero para una producción surja de una quimera. Sí es posible agendar, programar, permitir el encuentro y la convocatoria tanto de propuestas escénicas como de espectadores, en una compleja pero franca alianza de sobrevivencia del arte escénico.

Presentado el criterio honroso de disponer de espacios, que reitero: en modo alguno se pretende menospreciar géneros y poéticas que existen en la práctica del teatro, hechos además para su confrontación en plazas, calles, centros comerciales y comunidades.

Retomemos el asunto de la oferta, lo que hacemos o montamos y el compromiso de la creación haciendo un poco de historia, refiriéndonos al proceso histórico vivido en Venezuela y Maracaibo. La vida cultural venezolana fue evolucionando a medida que iba apareciendo la necesidad de incorporar eventos de otra naturaleza. La Plaza Mayor (hoy Plaza Bolívar) era el centro de las diversiones públicas, como lo describe Arístides Rojas<sup>5</sup>. Desde 1567 se venían realizando juegos de toros y cañas, y se celebraban acontecimientos como las coronaciones de los monarcas españoles, celebraciones religiosas y ajusticiamientos. Ante la poca alternativa que había de entretenimiento, la gente solía asistir a la plaza. Rojas señala que la primera licencia concedida para representar una comedia fue fechada el 28 de junio de 1600. Sin embargo, José Antonio Calcaño<sup>6</sup> apunta que la más antigua representación teatral de que se tiene noticia en Caracas fue la efectuada el 21 de agosto de 1595 y agrega que tal vez la hubo antes, porque en los viejos papeles se dice que esta representación se hacía “según costumbre”. El primer teatro de Caracas que merezca ese nombre data de 1784. El gobernador Manuel González Torres de Navarra, lo fabricó de su propio peculio. A este teatro se le llamó Coliseo, y años más tarde se denominaría Teatro Público.

Anecdóticamente, Rojas<sup>7</sup> refiere que en las grandes funciones se gastaban ciento setenta velas y dos botijuelas de manteca, que estaban destinadas a las candilejas. El reglamento del teatro, dictado por el Ayuntamiento en 1798, dice, entre otras cosas, que ni hombres ni

---

<sup>5</sup> Arístides Rojas, “Orígenes del teatro en Caracas”, *Orígenes venezolanos (Historia, tradiciones, crónicas y leyendas)*, Clásica, n.º 244, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2008, p. 201.

<sup>6</sup> José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música (Crónica musical de Caracas)* [libro en línea], ed. H. J. Quintana, Eds. de la Biblioteca (EBUC)-UCV, Caracas, 2019, pp. 123 y 406. Disponible en: <[https://www.academia.edu/42738820/Libro\\_La\\_Ciudad\\_y\\_su\\_m%C3%BAsica\\_por\\_Jos%C3%A9\\_Antonio\\_Calca%C3%B1o](https://www.academia.edu/42738820/Libro_La_Ciudad_y_su_m%C3%BAsica_por_Jos%C3%A9_Antonio_Calca%C3%B1o)>. El editor señala que Calcaño toma el dato de Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos* (1949).

<sup>7</sup> A. Rojas, *loc. cit.*

mujeres podrán ponerse el sombrero durante la representación; que no se podrá gritar a nadie y menos a un cómico, aunque se equivoque; que se prohíbe todo bullicio y falta de compostura hasta en los entreactos, so pena de expulsión. En los palcos de los mantuanos las cosas eran diferentes, y allí podían estar hombres y mujeres juntos o ponerse el sombrero si querían. En sus veintiocho años de vida, este teatro presentó comedias, veladas patrióticas y literarias, acróbatas, autos y ópera francesa. Después del 19 de abril de 1810, los patriotas se ocuparon de las actividades teatrales; y el 23 de noviembre de 1811, el Ejecutivo aprobó ciertas solicitudes, que en bien del teatro había presentado José Gabriel García. El terremoto del 26 de marzo de 1812 produjo daños considerables en su estructura, razón por la cual solo se efectuaron pocas representaciones. El teatro sirvió ocasionalmente como cuartel, y Caracas no tuvo un verdadero teatro hasta mucho más tarde, cuando se construyó el nuevo Coliseo. Para finales de 1854 se construye el Teatro Caracas.

En 1883, con la llegada de la luz eléctrica a Maracaibo, se inauguraba el Teatro Baralt. Durante las primeras décadas del siglo XX comienzan a surgir dramaturgos, especialmente en Caracas y Maracaibo, que van aportando recursos dramáticos para las nuevas generaciones de creadores y que junto a sus maestros van llenando la escena cultural venezolana, al tiempo que Venezuela se va desarrollando en medio de confrontaciones sociales y políticas, y cuya modernización incide en el crecimiento de sus ciudades. Llegan a nuestros teatros óperas y zarzuelas provenientes de Europa que influyeron en nuestra cultura. Así va transcurriendo la vida intelectual y artística hasta los años cuarenta, época en la que, tanto en Caracas como en Maracaibo, se destacan los movimientos teatrales de la Universidad Central de Venezuela y la Universidad del Zulia, respectivamente. También en los años siguientes fueron conformándose nuevas compañías de teatro que llenaron la escena nacional, contribuyendo al desarrollo de un movimiento teatral que abarcaba la mayoría de los principales estados y ciudades de Venezuela. Surgen

también las escuelas de arte dramático e institutos superiores de arte que posibilitan el estudio y el crecimiento en el ámbito teatral.

La historia teatral zuliana, al igual que Caracas y otras ciudades del país, se fortalece a partir del surgimiento o fundación de diversas agrupaciones teatrales; su presencia escénica fue marcando pautas en cada región. La llegada de maestros de otros países fue también llenando la escena teatral, en donde se destacan personalidades como Jesús Gómez Obregón, Juana Sujo, Horacio Peterson, Albero de Paz y Mateos, Romeo Costea, entre otros. Con ellos se prepara una generación de jóvenes que más adelante serán figuras emblemáticas para el desarrollo del hecho escénico local y nacional.

En el caso de Maracaibo, Inés Laredo (maestra normalista que llega a esta ciudad desde Valparaíso, Chile, en 1940, con una importante experiencia en el teatro universitario de su país de origen), se inicia en el drama radial, en la emisora Ecos del Zulia. Posteriormente, crea el grupo Sábado, en la Universidad del Zulia, el cual se mantuvo activo por más de dieciocho años, lo que significó —según el *Diccionario General del Zulia*<sup>8</sup>— el auténtico punto de partida del teatro contemporáneo en este estado del país. Por vez primera se puso en práctica técnicas y estéticas teatrales ya renovadas en Europa. Aunque sería una discusión aparte si estas técnicas fueron asimiladas o no con propiedad, es innegable la significación que tuvieron las puestas de autores extranjeros para la realidad sociocultural de la Maracaibo de los años cincuenta y sesenta.

Más tarde, en el espacio universitario, se creó la cátedra de Arte Escénico, en 1952. Su labor continuó a través del montaje de autores como Pirandello, Lorca, Strindberg, Ibsen, Wilder, Calderón de la Barca, Chéjov, Tennessee Williams, entre otros. Clemente Izaguirre,

---

<sup>8</sup> Luis G. Hernández y Jesús A. Semprún, *Diccionario general del Zulia*, Banco Occidental de Descuento, Maracaibo, 2 tt., 1999, s/p.

nacido en Caracas, trajo a Maracaibo sus experiencias con las líneas de trabajo de teóricos importantes en el mundo, como Seki Sano (discípulo de Stanislavski) y Grotowski. Sus experiencias le llevaron a compartir trabajo escénico con los maestros César Rengifo, Rodolfo Santana, Humberto Orsini, etcétera. En su andar por otros países fue acumulando experiencias, como su estadía en el Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht. Experiencias que también sirvieron para escribir la historia del teatro en el Zulia y en Venezuela durante la etapa en la que dirigió el teatro universitario (1979-1981). Así siguió estableciendo el hecho escénico en Maracaibo. Enrique León también contribuyó a la formación y la dinámica escénica desde el teatro universitario zuliano en los años setenta. Fundó, posteriormente, la Dramática de Maracaibo con la que intentó la profesionalización de actores. El teatro universitario tuvo una etapa de adormecimiento para reactivarse, en la que sería su cuarta etapa, como el Teatro Estable de Luz (Teluz), en los años noventa. Otras agrupaciones que fueron destacándose en la escena teatral del Zulia son el grupo Tablón —fundado en 1979 por integrantes de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo y dirigido por su epónima— y el grupo Mampara, fundado y dirigido por Yasmina Jiménez, en 1984. También contamos con el grupo D'Or, de la actriz Hilba de Ortega; Mambrú Teatro y Títeres; TEA; Titlilar; Comedia del Lago; Tentempié Danza Teatro, y Fundrama. Muchas agrupaciones han surgido y desaparecido en el tránsito de nuestra escena marabina. Muchas otras se han mantenido, aunque en los últimos años se aprecia una disminución en el surgimiento de nuevas agrupaciones o nuevos directores y actores, verificable en Maracaibo. Solo llama la atención la creación de Esencial, CiudadPuertoTeatro, Barikai, Generación Teatro Sur, Azularte, entre otras agrupaciones, conformadas sobre todo por jóvenes, que se han mantenido con grandes esfuerzos, pero sin apoyo económico de algún ente nacional, estatal o municipal, tal como ha pasado con muchos de los grupos que han brindado su talento desde el oficio creador consecuente y disciplinado, pese a la falta de sede y de apoyo económico o mecenazgo.

Es importante señalar que posiblemente la falta de una clara política cultural ha impedido la gestación de nuevos proyectos en materia de agrupaciones teatrales. Las escuelas formativas, ateneos, casas culturales o comunales, al parecer, no han dado resultados palpables, en cuanto a la permanencia en el tiempo de algunas agrupaciones. Hoy en día, complementan los estudios formales en el ámbito escénico la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), ambas en Caracas; la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes (Mérida), y la recién creada Escuela de Artes Escénicas en la Facultad Experimental de Arte (FEDA) de la Universidad del Zulia.

En ese recorrido histórico verificamos que el movimiento teatral ha tenido que sortear no pocas adversidades, como toda disciplina artística. Ahora bien, el teatro no ha sucumbido, se mantiene en la palestra como un arte guerrero y portentoso. ¿De qué adolece hoy en día entonces? Claramente, se ha perdido la mística, la disciplina del oficio. Nos cuesta ver una pieza con calidad en todo su proceso de trabajo, en la que se logre percibir, durante su representación, el estigma de la poética creadora. Me refiero al trabajo de formación. El entrenamiento teatral es un importante trabajo que nunca debe perder el oficiante teatral. Un teatrista que se considere digno de su oficio, no puede dejar este aspecto rezagado. Me atrevo a decir que representa un fracaso. El entrenamiento es parte fundamental de todo actor, hállese de entrenamiento físico o mental, que de manera importante contribuyen a mantener viva la llama creadora. Otro aspecto trascendental es lo referido a dos conceptos que forman parte de este entramado teórico, me refiero a drama y teatro. A partir del siglo XIX, y ya avanzado el siglo XX, el teatro era definido a partir del texto dramático, desdibujándose así las fronteras entre el drama y el teatro. Esto es así debido a que en el siglo XIX, el teatro fue comprendido mayoritariamente como instancia e institución destinada a promover las obras literarias, por lo tanto, a la puesta en escena se

le atribuye el estatus de una obra de arte, en tanto que esta cumplía dicha función. Sin embargo, se debe aclarar que drama y teatro son conceptos que, aunque puedan relacionarse, hacen referencia a categorías de análisis distintas. En este sentido, estamos de acuerdo con Marx Herrmann cuando señala que “el drama es la palabra como creación artística del individuo y el teatro es el mérito del público y de sus servidores”<sup>9</sup>. A través de esta distinción se marca un nuevo espectro para el ámbito teatral, ya que se deja de definir al teatro a partir del texto dramático, y adquiere un cuerpo auténtico como es “la puesta en escena”.

Esta definición del teatro, a partir de la puesta en escena, se opone a la concepción dominante del teatro como institución destinada a promover textos literarios y, por ende, como objeto natural de la ciencia literaria. De esta forma, se marca la necesidad del surgimiento de una nueva disciplina, como es la ciencia teatral. Puesto que los objetos de las ciencias humanas se reducían a textos y monumentos, no se habían desarrollado métodos mediante los cuales fuera posible analizar las puestas en escena.

Es precisamente Herrmann quien marca el punto de partida del estudio del teatro a partir de la puesta en escena, y dentro de esta le otorga un carácter protagónico a la actuación, es decir, “se concentra exclusivamente en los procesos performativos, en los cuerpos de los actores que se mueven en y a través del espacio”<sup>10</sup>. Sin embargo, esta

---

<sup>9</sup> Citado en Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt, “La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”, trad. A. Grumann, en: *Apuntes de Teatro*, n.º 130, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, p. 116.

<sup>10</sup> Erika Fischer-Lichte, “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura” [documento en línea], trad. A. Lutter y A. Camacho, ponencia presentada en el simposio [...] *El teatro como modelo de entendimiento intercultural*, organizado por la Universidad Libre de Berlín en México D. E., Claustro de Sor Juana, noviembre de 1999, s/p. Disponible en: <<https://fddocuments.ec/document/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html>>.

definición deja de lado elementos materiales presentes en la puesta en escena, susceptibles de ser fijados y transmitidos como son los decorados, el vestuario, los accesorios, incluso, el mismo texto. Aunque el mismo autor reconoce la presencia de un segundo elemento esencial en la puesta en escena: el público, el espectador. Al respecto, refiere que el sentido original del teatro consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, participantes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. Por lo tanto, en la puesta en escena, el público y la actuación de los actores constituyen la dialéctica a partir de la cual emerge el teatro. Así pues, Herrmann define el teatro como el arte performativo por excelencia:

No son únicamente los cuerpos de los actores, quienes se mueven en y a través del espacio, los que constituyen la puesta en escena, sino que esta última se va constituyendo mediante la interacción con los cuerpos de los espectadores. Los espectadores, a su vez, perciben las dimensiones del espacio que comparten con los actores, al igual que su atmósfera singular, reaccionando ante su presencia corporal<sup>11</sup>.

Una vez establecida la puesta en escena como objeto de estudio del teatro, como ciencia, o dicho de otra forma, de la ciencia teatral, se plantea la interrogante metodológica sobre cómo se puede analizar científicamente la escena. A este respecto, Fischer-Lichte plantea que se deben considerar cuatro elementos clave para analizar el carácter singular de la puesta en escena: su materialidad, medialidad, semioticidad y esteticidad.

---

<sup>11</sup> *Idem.*

En el caso de la materialidad, la autora señala que estas son efímeras y transitorias; se trata de productos que se consumen durante el proceso de su elaboración. En este sentido, cada puesta en escena es singular e irrepetible. Aunque en la puesta en escena se utilizan artefactos de otras artes (textos, partituras, objetos, figuras arquitectónicas) estos solo cumplen la función de ser elementos del proceso performativo, además que no son los únicos que constituyen la materialidad específica de la puesta en escena, su espacialidad, corporalidad o sonoridad. Esta surge más bien de la interacción con los actores que se mueven en el espacio, hablan y cantan, de otros movimientos y sonidos, así como también a través de los espectadores que contemplan, escuchan y perciben. Esto quiere decir que solo mediante la performativización de los materiales usados se puede constituir y hacer perceptible la espacialidad, corporalidad o sonoridad.

En relación a la medialidad, esta hace referencia al elemento comunicativo de interacción y de percepción que se establece en la puesta en escena. De esta forma, para que pueda tener lugar una representación, los actores y los espectadores deben reunirse en un determinado lugar por un período de tiempo. La producción y la recepción transcurren simultáneamente y se condicionan mutuamente. Mientras los actores físicamente presentes se mueven en y a través del espacio, los espectadores, corporalmente presentes, lo perciben, captando la dimensión espacial de su entorno, sintiendo, además, la fuerza y la energía que irradia de ellos y percibiendo su propio cuerpo de un modo específico. Debido a que la puesta en escena es una forma particular de interacción cara a cara, los procesos de comunicación y percepción se implican mutuamente. Por su parte, la semioticidad de la puesta en escena alude a la producción de significados. La autora señala que el teatro siempre cumple con una función referencial (remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones) y performativa (remite a la realización de acciones —ejecutadas por los actores y espectadores—, así

como también a su efecto inmediato) a la vez, de forma simultánea. De manera que solo a partir de la interacción entre ambas funciones es posible producir significados. En este sentido, un significado solo tiene lugar en el contexto de los procesos performativos en el que es utilizado. De este modo, una mesa en el escenario no tiene por qué ser interpretada necesariamente como una mesa, sino que puede ser recodificada en un bote, en una cueva, en una montaña, etcétera. Es así como a través de la función performativa se llega a la función referencial. Los significados producidos por los espectadores, mientras juegan el juego de la representación, se constituyen como resultados de jugadas determinadas y son utilizadas como instrumento de juego para las jugadas siguientes. Por último, señala Fischer-Lichte, en relación a la esteticidad de la puesta en escena, que esta destaca el carácter del teatro como productor de acontecimientos, un acontecimiento único y singular, es decir, en la puesta en escena surge algo que solo puede acontecer esa única vez, y es producto nuevamente de la interacción entre la actuación y los espectadores:

El acontecimiento representa una constelación determinada, surgida al azar, como es el caso de la confrontación de un grupo de actores con un número determinado de espectadores, que proviniendo de diversos contextos culturales, sociales, biográficos, situacionales, acuden acompañados o solos a un determinado lugar, a una hora determinada, con una expectativa, con un estado anímico y humor determinados. Durante este transcurrir se intercambian energías, se desencadenan fuerzas, se ponen en marcha actividades y tienen lugar formaciones<sup>12</sup>.

Finalmente, abordaremos el concepto de teatralidad como aspecto científico que pone en evidencia la trascendencia que el teatro tiene como arte que ve su esplendor en el latido presente del actor y el espectador; viéndose, sintiéndose, oliéndose, fluyendo en franca

---

<sup>12</sup> *Id.*

atmósfera de espiritualidad reinante conforme a leyes de espacio, tiempo, lugar y representatividad.

El término teatralidad ha sido ampliamente desarrollado en la literatura científica teatral, y cuenta con diferentes acepciones que pueden ser vistas y entendidas de modo distinto, al tiempo que se encuentran articuladas, pues cada una constituye una dimensión de lo que representa la teatralidad. De hecho, los estudios sobre teatralidad se pueden dividir entre aquellos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno y quienes lo piensan como algo exclusivo del medio teatral, esto es así porque “la idea de teatralidad salta con facilidad, de manera legítima o no, a otros campos no específicamente teatrales, y de ahí su dificultad para llegar a un consenso en cuanto a su delimitación”<sup>13</sup>. En el ámbito específico de esta investigación, se realizará una exploración del término teatralidad recorriendo las diferentes visiones que ha contemplado su uso, haciendo énfasis en las lecturas que ha tenido desde la mirada teatral. En primer lugar, según Roland Barthes, la teatralidad hace referencia a la especificidad de lo teatral; esta es una de las acepciones más comunes y recurrentes del término que parte del formalismo ruso y el estructuralismo. Barthes señala que la teatralidad:

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos que se edifica en la escena a partir del argumento escrito; esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Óscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad?”, en: *Agenda Cultural* [revista en línea], n.º 158, Universidad de Antioquia, septiembre, 2009, s/p. Disponible en: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2216/1788>>.

<sup>14</sup> Citado en Thamer Arana Grajales, “El concepto de teatralidad”, en: *Artes. La Revista*, n.º 13, vol. 7, Universidad de Antioquia-Facultad de Artes, enero-junio, 2007, p. 80.

Esta definición manifiesta un rechazo al logocentrismo del texto dramático y ubica la teatralidad, esencialmente, en el acto performativo, a lo preexistente en el sistema dramaturgico. El autor sitúa la teatralidad en lo que está fuera del texto dramático, al tiempo que otorga sentido y significación al texto a través de la espectacularidad. De esta forma, queda claro que el autor deja de lado los rasgos de dramaticidad y teatralidad que se encuentran en gran parte de la narrativa. Por otro lado, Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, se refiere a la teatralidad como “aquello que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral (o escénico)”<sup>15</sup>, y hace referencia a Artaud para explicar este concepto: “... es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere, todo lo que no está contenido en el diálogo”<sup>16</sup>. En otras palabras, de acuerdo a Pavis, la teatralidad se encuentra reflejada en los aspectos no lingüísticos de la representación teatral. Sin embargo, aunque esta definición plantea elementos comunes a lo señalado por Barthes, por su parte, Pavis aporta algunas asociaciones de ideas desencadenadas por el término teatralidad.

En este sentido, Pavis plantea: I) la teatralidad como espesor de signos; II) el teatro como lugar de la teatralidad, en un caso como lo espacial, lo visual y expresivo de una escena espectacular e impresionante, y, en otro caso, la manera específica de enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación; III) la teatralidad como ilusión perfecta o como marca de artificio; IV) la teatralidad como especificidad, interferencia y redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona (Esp.), 1998, p. 80.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Id.*

Otras acepciones que se acercan y se distancian de las anteriores son las aportaciones de Keir Elam y Anne Ubersfeld. En este sentido, para Elam “la teatralidad es la producción de significados en la escena”<sup>18</sup>. Esta definición es bastante general y por lo tanto ambigua, ya que solo remite a la puesta en escena sin mayores especificaciones. Por su parte, Ubersfeld va más allá y propone una definición más precisa cuando se refiere a “la teatralidad como el conjunto de signos textuales, corporales, audiovisuales, presentes en un espacio textual o escénico que interactúan entre sí ante un lector o espectador”<sup>19</sup>. Se observa en este planteamiento la inclusión del texto que estaba ausente en las definiciones anteriores, además que se incluye explícitamente el elemento del lector o espectador como factor significativo. Otra definición es la aportada por Javier del Prado, quien señala que la teatralidad tiene su origen en el teatro, el cual tiene su origen en el verbo mirar, acción ligada al acto de la mirada, a la contemplación. En palabras del mismo autor:

Frente a la poeticidad, narratividad y discursividad que pertenecen, en el mismo nivel, a modalidades naturales de la enunciación, la teatralidad situaría la enunciación en el espacio artificial de la mimesis; espacio en el que, necesariamente tendrían que aparecer, si se quiere obtener un duplicado de la realidad (un duplicado lo más exacto posible) todas las modalidades enunciativas naturales de esta; según las exigencias del momento que se quiera duplicar (...) la teatralidad sería una totalidad mimética enunciante<sup>20</sup>.

A partir de esta definición, el autor plantea una morfología de lo teatral en la cual realiza una clasificación de la naturaleza artificial, mimética, redundante, espectacular, presencial y ritual de la teatralidad.

---

<sup>18</sup> Citado en T. A. Grajales, *op. cit.*, p. 85.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 83.

Asimismo, Gustavo Geirola (también citado por Thamer A. Grajales) establece dos niveles de la teatralidad: uno estático, en el cual sitúa cuatro elementos básicos —cuerpo, mirada, tiempo y luz— y otro dinámico, que es el lugar de la energía. Alguien mira un cuerpo en movimiento. La teatralidad, según este autor, “se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y visible: el poder, el deseo del poder”<sup>21</sup>. De esta forma, se plantea la teatralidad como una estrategia de dominación. Por su parte, Ana Goutman profundiza la presencia del espectador en la teatralidad cuando señala:

La teatralidad como resultado de una dinámica perceptiva, de la mirada que une un mirante sujeto con el objeto mirado y forma una unidad: sujeto-objeto, y supone que el objeto —o lo mirado— es concebido como ficción por el sujeto mirante, el espectador, como representación; la teatralidad es la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un mirante y a un mirado<sup>22</sup>.

Esta definición hace énfasis en que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, y supone que el objeto —lo mirado— es concebido como ficción por el sujeto mirante, que no es otro que el espectador. Sin embargo, la teatralidad no solo requiere de un sujeto espectador, sino que este sujeto entienda el objeto mirado como ficción, es decir, como representación.

En consonancia con lo planteado por Goutman, se encuentra Óscar Cornago, quien propone tres elementos básicos de la teatralidad. Para este autor, el elemento inicial, para empezar a entender la teatralidad, es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 83-85.

<sup>22</sup> *Ib.*, p. 81.

y señala que todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando:

Es cierto que todo fenómeno estético, y por tanto cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero en el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe una realidad fuera del momento en que alguien está mirando; cuando deja de mirar, dejará de haber teatralidad<sup>23</sup>.

Esta afirmación es clave para entender la teatralidad centrada en el rol del “otro”, quien le otorga no solo sentido, sino que constituye el punto de partida de su existencia. Asimismo, Cornago menciona, como segunda clave del hecho teatral, que se trata de algo procesal, que solo tiene realidad mientras está funcionando e introduce el tercer elemento, que es el acto de la representación, es decir, la dinámica del engaño o fingimiento que se va a desarrollar: “La mirada del otro es el punto de partida desde el que se construye la teatralidad (...), se debe exponer al espacio público para que la dinámica de fingimiento comience a funcionar”<sup>24</sup>. De esta forma, uniendo estos tres elementos, el autor propone una definición de teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe conscientemente, de ser mirando mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento; “lo fundamental, en el efecto de la teatralidad, es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible” mediante la representación.

El autor continúa señalando que en la dinámica procesual de la teatralidad se produce un sistema de tensiones generado entre

---

<sup>23</sup> Óscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, en: *Agenda Cultural Alma Máter* [revista en línea], n.º 158, Universidad de Antioquia, septiembre, 2009, s/p. Disponible en: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2216/1788>>.

<sup>24</sup> *Idem*.

lo que uno ve, por un lado, y por el otro, lo que uno percibe como escondido de lo que está viendo. Se delimitan así dos campos: “el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, que no se ve, pero se intuye”<sup>25</sup>. Es precisamente en esta tensión que tiene lugar la teatralidad, la cual solo puede ser construida —descubierta— por la mirada del otro, manifestándose en la medida en que está teniendo lugar la representación que lo hace visible.

El mecanismo semiótico de la representación se desarrolla precisamente en el espacio de lo visible; es en este lugar donde se sitúan los significantes y los significados. La verdad semiótica de la primera representación queda desvelada como un engaño al lado de la verdad performativa de la teatralidad. Cuando hablamos de representaciones pensamos en los productos representados, en las imágenes o escenas construidas, pero cuando aplicamos un enfoque teatral lo que se pone de manifiesto es el carácter procesual de este mecanismo, su funcionamiento interno, y es ahí donde hay que encontrar su sentido.

Tal como lo expresa Óscar Cornago:

Un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de la representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la atención sobre sí mismo, haciéndose más visible. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro, que hace que todo esto adquiera sentido, a saber: el ser visto<sup>26</sup>.

Por otra parte, el término teatralidad ha sido trasladado a otras áreas, especialmente en el campo de las ciencias sociales y humanas,

---

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> *Idem.*

para explicar los modos de conducta o el comportamiento social. En este sentido, Juan Villegas se refiere a la teatralidad en la vida cotidiana:

... utilizado en el sentido de nombrar un comportamiento que se realiza como si se estuviese en un escenario y cuando, en determinados acontecimientos públicos, los participantes adquieren la categoría de actores y actrices en cuanto actúan, es decir, no se comportan naturalmente sino que asumen personajes, en función de la existencia de unos espectadores<sup>27</sup>.

Esta definición guarda relación con los estudios de la vida social como teatralidad. Otros autores se han plegado a esta concepción de la teatralidad como recurso para explicar los comportamientos de grupos sociales. En este grupo destaca Elizabeth Burns, quien propuso la utilización de la frase “el mundo es un escenario”; así como Erving Goffman, quien ha recurrido a los enunciados teatrales en gran parte del desarrollo de su obra. Otros autores, como Emilio Orozco Díaz y Néstor García Canclini, señalan la existencia de una teatralidad social que lleva a analizar su funcionalidad y modos de representación en los productos culturales, ya sea el teatro, la danza, el rito, el cine, la fotografía, entre otros<sup>28</sup>.

En términos generales, para Juan Villegas:

La teatralidad social está constituida por un sistema de códigos, en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo que condiciona el comportarse gestual de los individuos dentro del sistema social. La teatralidad social constituiría una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorepresentarse en el escenario social. Los receptores —otros participantes en

---

<sup>27</sup> Citado en T. A. Grajales, *op. cit.*, p. 80.

<sup>28</sup> Véase *ib.*, p. 82.

la vida social— requieren la competencia para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan<sup>29</sup>.

En resumen, Fischer-Lichte distingue dos versiones acuñadas al término teatralidad. La primera versión hace referencia a criterios precisos, a partir de los cuales se puede delimitar el teatro como una forma particular de arte. Aquí la teatralidad significa la totalidad de todos los materiales y sistemas de signos que se aplican en una representación teatral y que constituyen la singularidad de la puesta en escena, esto es, la organización específica del movimiento corporal, de la voz, los sonidos, tonos, luz, color, ritmo, etcétera<sup>30</sup>. Por su parte, la segunda versión concibe la teatralidad fuera del margen y alcance del teatro como arte autónomo o institución social. En este sentido, el teórico ruso del teatro, Nikolái Evreinov, la define como “ley de carácter obligatorio y general de la transformación creativa del mundo percibido, entendiéndola como ‘instinto preestético’”<sup>31</sup> del hombre, instinto que, como principio fundador de cultura y promotor de la historia de la cultura, crea las bases no solo del arte, sino también de la religión, derecho, moral y política, como condición de su posibilidad. La teatralidad se concibe entonces como categoría antropológica.

De estas visiones derivan las teorías actuales sobre la teatralidad, las cuales versan sobre una u otra visión. El desarrollo de estas teorías siguen dos premisas: I) el carácter singular de los procesos teatrales que tienen lugar dentro o fuera del teatro radica en que en ellos el producto se consume y desaparece en el proceso de su producción; y II) el concepto de teatro está condicionado y determinado histórica

---

<sup>29</sup> Juan Villegas, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, en: *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, n.º 21, Universidad de California, Irvine (EE. UU.), abril, 1996, pp. 12-13.

<sup>30</sup> E. Fischer-Lichte, *op. cit.*

<sup>31</sup> S/d.

y culturalmente. Esto significa que determinados modos de comportamiento y de expresión no se pueden definir de por sí como teatrales. Asimismo, de estas premisas se desprende la idea de que la teatralidad es determinada por un particular punto de vista, lo que significa entonces definirla como un modo de percepción. Según esta teoría, la perspectiva de que una situación sea concebida como teatral depende pues de la perspectiva en que una situación sea concebida como tal o no. Por otro lado, se desprende que la teatralidad es determinada como un modo específico del uso del cuerpo en los procesos comunicativos, condicionado histórica y culturalmente, y por consiguiente usada como categoría de la teoría de la acción o también de la estética de la representación.

En el contexto de las teorías semióticas, el concepto de teatralidad fue definido como un modo determinado de uso de los signos a través de productores y receptores, que utiliza el cuerpo humano y los objetos de su entorno como signos de signos, convirtiéndolos en signos teatrales, de acuerdo a los principios de la movilidad y polifuncionalidad. Esto significa que la teatralidad se desarrolla como categoría de la estética de la producción, de la recepción y de la representación como categoría semiótica. La relación entre el teatro y los procesos teatrales fuera del teatro, así como también entre puestas en escena de todo tipo, se establece en estas teorías mediante los factores de la percepción, de la utilización del cuerpo y de la producción de significado.

## **Conclusión**

El entramado difícil y placentero de una puesta en escena, ha sido, a lo largo y ancho de nuestra historia, un trabajo que requiere la sinergia de sus hacedores: autores, directores, actores y público, aunque este último es quien recibe la propuesta en una confrontación

irrepetible; es a quien el resto de los hacedores deben soslayar cualquier intento de mediocridad o desencuentro por la falta de compromiso. Eso que Fischer-Lichte denomina la esteticidad de la puesta en escena<sup>32</sup>.

Lo que se ve y lo que se percibe en el acto teatral nos lleva a lo que está escondido en lo que se está viendo, delimitan el campo de la representación. El teatro es representación y repetición. Para ello, la puesta en escena conlleva unos procesos que solo el teatrista sabe disponer para su expectación. La teatralidad es determinada como un modo específico del uso del cuerpo en los procesos comunicativos, condicionado histórica y culturalmente y, por consiguiente, usada como categoría de la teoría de la acción o también de la estética de la representación.

Se puede afirmar que el análisis de la puesta en escena, propuesta por Fischer-Lichte, está determinado todo el tiempo por la interacción entre la actuación y los espectadores. De esta forma, la materialidad está condicionada por el proceso performativo, en función de esta relación, la cual hace perceptible la espacialidad, corporalidad y sonoridad de la puesta en escena. La medialidad de la puesta en escena, por su parte, remite al elemento comunicativo y perceptivo resultante de la relación actor-espectador. La semioticidad se refiere a la producción de significados durante la puesta en escena; y la esteticidad remite a la producción de acontecimientos únicos. Menester es seguir en revisión permanente de nuestro evolutivo trabajo de la escena teatral.

La acción escénica tiene campo abierto para su exploración. Debe ser la búsqueda de la excelencia a través de un trabajo responsable, con contenido para reflexionar, entretener y entender nuestro devenir societario. En este orden de aspectos, ya referidos en este trabajo, nos sirve poder medir la viabilidad de procesos creadores, alcanzados

---

<sup>32</sup> *Idem.*

con disciplina y constancia. Lo que vivimos diariamente quienes, con mucha dificultad, logramos llevar a estreno un montaje, en Maracaibo o en cualquier ciudad de Venezuela, ahora y siempre, *in saecula saeculorum*, nos obliga a seguir siendo tercos, perseverantes y decididos a defender, con nuestra alma creativa, el derecho a expresar y ser otro siendo nosotros mismos.

## Bibliografía

- CALCAÑO, José Antonio (2019). *La ciudad y su música (Crónica musical de Caracas)* [libro en línea], Caracas, Eds. de la Biblioteca (EBUC)-UCV. Disponible en: <[https://www.academia.edu/42738820/Libro\\_La\\_Ciudad\\_y\\_su\\_m%C3%BAsica\\_por\\_Jos%C3%A9\\_Antonio\\_Calca%C3%B1o](https://www.academia.edu/42738820/Libro_La_Ciudad_y_su_m%C3%BAsica_por_Jos%C3%A9_Antonio_Calca%C3%B1o)>.
- CORNAGO, Óscar (2009, septiembre). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, en: *Agenda Cultural Alma Máter* [revista en línea], n.º 158, Universidad de Antioquia. Disponible en: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2216/1788>>.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999, noviembre). “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura” [documento en línea], trad. A. Lutter y A. Camacho, ponencia presentada en el simposio [...] *El teatro como modelo de entendimiento intercultural*, organizado por la Universidad Libre de Berlín, México D. F., Claustro de Sor Juana, 15 pp. Disponible en: <<https://fdocuments.ec/document/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html>>.

- \_\_\_\_\_ y ROSELT, Jens (2008). “La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”, trad. A. Grumann, en: *Apuntes de Teatro*, n.º 130, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 115-125.
- GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*, Historia del Teatro 4, Ediciones de Gestos, Universidad de California, Irvine (EE. UU.).
- GRAJALES, Thamer Arana (2007, enero-junio). “El concepto de teatralidad”, en: *Artes. La Revista*, n.º 13, vol. 7, Universidad de Antioquia-Facultad de Artes, pp. 79-85.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*, México D. F., Siglo XXI.
- HEIDEGGER, Martin (1992). *Arte y poesía*, trad. S. Ramos, Buenos Aires, FCE
- HERNÁNDEZ, Luis G. y SEMPRÚN, Jesús A. (1999). *Diccionario general del Zulia*, Maracaibo, Banco Occidental de Descuento, 2 tt.
- SAIS MARTÍNEZ, Pere (2015). *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski* [documento en línea], tesis doctoral, Barcelona (Esp.), Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=AuXzLpZlAmw%3D>>.
- OLIVA, César y TORRE, Francisco (2000). *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona (Esp.), Paidós.
- PIGNARRE, Robert (1962). *Historia del teatro*, Buenos Aires, Eudeba (Ed. Universitaria de Buenos Aires).
- PLATÓN (1988). “Fedón”; “El banquete”; “Fedro”, *Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos.

- ROJAS, José de la Cruz (1995). *Ensayos sobre teatro*, trabajo de ascenso, Mérida (Ven.), Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón-Febres, Universidad de Los Andes.
- ROJAS, Arístides (2008). “Orígenes del teatro en Caracas”, en *Orígenes venezolanos (Historia, tradiciones, crónicas y leyendas)*, Clásica, n.º 244, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_ (1997). *La escuela del espectador*, Madrid, ADE.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- VEALIA TELEVISIÓN SANA [vealiatv] (2015, 21 de agosto). *Sintergética y medicina*. Dr. Jorge Carvajal [archivo de video]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0nrJo0CqKy8>>
- VILLEGAS, Juan (1996, abril). “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, en: *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, n.º 21, Universidad de California, Irvine (EE. UU.), pp. 7-15.



## **GUILLERMO URDANETA**

Actor, dramaturgo y director de teatro. Inició su carrera en la escena, en el año 1973, en el Teatro Infantil Arlequinito. Miembro del Teatro Universitario de la Universidad de Carabobo (TUC, 1974-1979). Abogado egresado de la Universidad de Carabobo y magíster en Gerencia Fiscal. Formado por profesores e instituciones de trayectoria internacional en los Seminarios de Especialización del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), entre 1978-1979. Premio de Dramaturgia 2008 del II Concurso Nacional de Creación Contemporánea y Dramaturgia Innovadora (IAEM). Director general del Ensamble Teatral José Ignacio Cabrujas (Valencia, estado Carabobo). En el año 2020, formó parte de los veinticuatro dramaturgos-facilitadores de los Talleres de Dramaturgia a Distancia Rodolfo Santana, organizado por la Compañía Nacional de Teatro.



## **DRAMATURGIA Y TEATRALIDAD\***

*(Indagaciones sobre la preceptiva dramática)*

### **Introducción**

Este ensayo tiene un solo destino que va dirigido a los que hacen del teatro una forma de vida, a los que de alguna manera se vinculan al fascinante mundo de la creación teatral.

Si bien es cierto que el presente escrito se aborda desde la perspectiva del texto literario teatral y su significación, es más cierto aún que se hace para justificar la teatralidad como un sistema complejo de creación artística, donde el concepto de totalidad se hace imprescindible para reafirmar al teatro como la síntesis de todas las artes.

Se confronta desde la palabra escrita que configura la obra teatral con los sistemas de signos complejos de la no-verbalidad, expresada en la puesta en escena, en el hecho teatral, con la intención de tratar de explicar los diversos niveles de significación que se hacen perfectamente visibles en estas instancias creadoras, tales como la dramaturgia, en una indagación a la diversidad de la preceptiva dramática; a la dirección teatral como una forma de interpretación de totalidad, y a la actuación como manifestación directa a la naturaleza social del teatro, que se completa con el espectador.

---

\* Ensayo acreedor del segundo lugar, en la categoría amplia trayectoria, del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2016.

La semiología teatral guarda una especial atención en este trabajo para intentar definir todo lo que conlleva la elaboración del texto dramático como un proyecto de investigación científica, guardando la sana inspiración al análisis de la estructura dramática y los diferentes discursos, partiendo de la revisión necesaria del teatro griego y el estudio comparando de obras con calidad universal, como ejemplos de especial significación didáctica.

No es propósito de este ensayo hacerse prenda de un manual para escribir teatro, pero sí de una visualización general de la importancia de la lectura teatral como vehículo irrefutable para la escritura, la condición de prelatura que tiene la teatralidad a los efectos de la creación dramática.

Se hace una especial referencia a la estructura del relato, la fábula, la paradoja, como punto de partida de la obra teatral y su compleja adecuación al lenguaje teatral y a la valoración creativa del tiempo-espacio ficcional con el tiempo-espacio real.

Este texto tiene una sola motivación: intentar cerrar las distancias entre el creador y el investigador, asumiendo el compromiso, como artista del arte teatral, de hacer reflexiones teóricas de lo que ha sido una manera de vivir en creación: el teatro.

\*

Cuando emprendemos el proceso de creación del texto dramático, el “pretexto”, como algo que lo antecede, es solo una expresión subjetiva que debe desarrollarse a través del estudio, la investigación exhaustiva y, a veces, obsesiva, hasta que sea factible llevarla a lo visiblemente teatral. En palabras del artista Paul Klee, “el arte no debe dibujar lo visible, pero debe transformar la expresión

subjetiva en algo visible”<sup>1</sup>, entendiendo que, específicamente en la literatura dramática, la elaboración del texto teatral debe tomar en consideración la confrontación del tiempo y el espacio ficcional, es decir, dónde y cuándo se desarrolla la obra, con el tiempo y espacio real o convencional. Ese espacio integra esa dimensión que existe cuando el actor la recorre; esa complejidad del espacio que se crea y el espacio real teatral. En tal sentido, el texto dramático es el reducto de la interpretación y un medio para su verificación. Este medio no es otro, sin dudas, que el “hecho teatral”.

La investigación sobre el texto teatral, llevada a cabo desde una perspectiva semiótica, ha experimentado avances considerables en los últimos años, los cuales han tenido especial incidencia en los intentos de mitigar el enfrentamiento entre texto y representación, entendiendo al teatro como una expresión con verdadero sentido de la totalidad. Mediante las consideraciones de ambos conceptos en el seno de un análisis más exhaustivo, estas dos expresiones, literatura dramática y teatralidad, parecieran antagonizar. La primera, por la fidelidad a las palabras de un texto o al sentido exacto y propio de ellas, y la teatralidad como concepto que abraza todo lo relativo al teatro y, más pulcramente, a la representación. Todo texto dramático tiene la condición inequívoca y potencial de una puesta en escena, que siendo obra literaria no es para ser leída, sino para ser llevada artísticamente a la expresión-síntesis de todos los sentidos: el teatro.

El teatro guarda siempre, desde sus remotos orígenes, una relación con el rito, lo sagrado, lo litúrgico. Cuando hablamos de teatralidad, en principio, nos remontamos a los orígenes el teatro, que entendemos surge de la oralidad, y cuyo primer documento testimonial no es otro que la máscara, la cual permitió reconocer el gesto característico

---

<sup>1</sup> Paul Klee, “Schöpferische Konfession” [Confesión creativa], *Tribüne Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, ed. Kasimir Edschmid, vol. XIII, Erich Reiss Verlag, Berlín, 1920. (Traducciones disponibles en internet).

y humano de lo trágico y lo cómico. Sin embargo, el concepto de teatralidad es parte de un amplio debate dentro de los estudios teatrales, por lo que resulta difícil dar una definición general de la teatralidad; empero, Juan Villegas define la teatralidad como "... un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo"<sup>2</sup>. Esta percepción es el sentido ecuménico del teatro y, más allá de lo visual, es de todos los sentidos; es una liturgia; es ese momento sagrado donde convergen todas las instancias de creaciones que le dan naturaleza al teatro; es una especie de eucaristía donde el texto, recreado por el director y escenificado por los actores y las actrices, se representa ante los espectadores, consagrando en una misma unidad de tiempo y espacio convencional esa presencia colectiva del teatro. Esa antonomasia social es la que lo distingue de otras expresiones artísticas.

En la liturgia de la representación, se ofrece un juego de signos verbales y no verbales (proxémicos, prosódicos, kinésicos, visuales, acústicos, emocionales, psicológicos, entre otros), perteneciendo unos a lo expresado en lo escrito (literalidad): en el discurso y en la estructura dramática (lo didascálico, lo dialógico, lo prefigurativo), y otros —signos más complejos—, a la representación (teatralidad). La teatralidad, entonces, tiene una naturaleza de signo y su complejidad un sistema de signos, más allá del propio texto, que se superponen y se modifican en sí mismos. En ese sentido, la idea de que el espectáculo está en la mente del espectador se corresponde con las reflexiones del teórico, crítico y director de teatro polaco Jerzy Grotowski, aduciendo al criterio multivalente del teatro, en el que se conjugan una óptica particular desde el texto, una apreciación previa para el montaje, una dirección como recreación o replanteamiento escénico de la palabra, una visión desde el actor en indagación creadora, y otra fundamental: la elaboración final que genera el

---

<sup>2</sup> Juan Villegas, *La historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*, 1.ª ed., Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 18.

espectador en su mente durante la expectación y en la posrecepción del espectáculo.

La palabra como estigma y el paradigma de la acción se reflejan cuando partimos de la prescindencia, es decir, puede el teatro existir sin la palabra y puede existir la palabra sin el teatro, pero el teatro no podría existir sin la acción y el hecho teatral, o lo que es lo mismo, en ausencia de lo verdaderamente existencial: actor y espectador; aunque, paradójicamente, sea el texto escrito el que es capaz de hacerlo trascender histórica y universalmente. Este contraste permite señalar que lo efímero de la representación (presencia del elenco en acción y el público como elementos esenciales del teatro) no es lo que hace que la palabra perviva, sino el texto escrito, editado o inédito, como testimonio de la trama vertida a la literalidad. Otra sentencia de la semióloga Anne Ubersfeld que ayuda a aclarar la diatriba literalidad-representación es la siguiente:

El teatro es un arte paradójico, (...) a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno e instantáneo (...). Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto<sup>3</sup>.

La palabra escrita puede considerarse un signo lingüístico, pero al ser pronunciada y tamizada por el actor se modifica en otros sistemas de signos complejos, en la no-verbalidad, tales como la intención, el gesto, la inflexión emocional, los sentimientos, las sensaciones, la energía vital; acompañados del maquillaje, la luz, la música, el vestuario, la escenografía, los accesorios, la atmósfera. Y, por citar otro ejemplo, más allá de estos, también los objetos, que pueden guardar un significado y un significante, que de igual forma en el teatro tienen un particular excepción. Los objetos en sí pueden referir

---

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 11.

situaciones y acontecimientos, pueden tener un valor dramático *in situ*, tanto en la estructura literaria como en la escenificación, y, al ser interpretado por el director y manipulado por el actor, guardan esa compleja relación de intercambios de signos que se da en el teatro, tal como sucede en muchas obras teatrales. Es lo que se conoce como objeto simbólico. Para citar un ejemplo clásico, en la trama de *Otelo: el moro de Venecia*, de William Shakespeare, el pañuelo es un objeto que desarrolla el desenlace fatal de la obra. Un pañuelo en un contexto dramático, al cual se le da una extraordinaria significación sentimental, en este caso, por cuanto había sido regalado por su madre y era un tótem especial de suerte en los tiempos de guerra. El moro, en señal de amor a Desdémona, se lo obsequia. Motivado por sus insondables y oscuros sentimientos, el conductor de la trama, el inefable Yago, coloca el pañuelo en la habitación del lugarteniente Cassio. Este hecho es el indicio grave que lleva a Otelo a los límites del paroxismo criminal, quien en forma decidida estrangula a su amada Desdémona, acción que se acompaña con aquel célebre monólogo “He ahí la causa... Permítanme que no la nombre ante vosotras, castas estrellas...”. Al actor que le corresponda representar a Otelo, tendrá que manipular ese pañuelo (objeto-símbolo) con una energía diferente, un interés distinto con el que maneje cualquier otro elemento de la utilería general o del personaje.

Con diversos niveles de significación, la obra teatral es una estructura de signos que plantea una diferencia entre el texto del autor y el tratamiento dramatúrgico que hace el director de una puesta escénica, haciendo perfectamente visibles dos instancias creadoras. Habida cuenta de la suma complejidad sistémica que es abordar el tema de la teatralidad, es de importancia tener distintas y significativas ópticas de tres importantes personajes del teatro contemporáneo: Peter Brook (director y teórico británico), Heiner Müller (director y dramaturgo alemán) y Darío Fo (actor y dramaturgo italiano). El reconocido director teatral Peter Brook nos dice: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llenarlo. En el escenario desnudo, un

hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”<sup>4</sup>.

Claro, es la visión del director, del gran puestista de, entre muchas otras obras, *Sueños de una noche de verano* y *La tempestad*, de Shakespeare, y del *Ubú rey*, de Alfred Jarry. Pero para llenar ese “espacio desnudo”, como él señala, no solo se requiere de la presencia indefectible del actor; también se requiere del texto dramático. De no ser así, sus puestas más emblemáticas no hubiesen contado con el valor agregado de ser propuestas escénicas provenientes de obras teatrales de dramaturgos con peso específico y de dimensiones universales como los ya señalados. Peter Brook menciona, textualmente, lo siguiente: “Si el buen teatro depende de un buen público, entonces todo público tiene el teatro que se merece. No obstante, debe ser duro para los espectadores que les hablen de la responsabilidad de un público”<sup>5</sup>.

Cada vez buscamos acercarnos más a la verdad, por eso, cuando vemos un texto serio o rebuscado, nos cuesta trabajo representarlo orgánicamente y terminamos por imitar la forma, sin darle vida, intención ni sentimiento. Esta visión de Brook es desde la óptica de la teatralidad hacia el texto teatral y la expectativa que guarda sobre la magia de la creación escénica. En un espectáculo, si la gente no se lleva nada es, como dice Brook, “mortal”; empieza a aburrirse, a toser, a atender a necesidades externas y ajenas a la presentación y la perdemos. Quienes mejor nos muestran esto son los niños, pues, a veces, entre nosotros también cuesta trabajo ver dónde deja de ser inmortal para hacerse mortal, ya que no dejamos de tomar en cuenta la chispa, la magia del teatro y lo suplimos por una técnica muy bien ejecutada, por ejemplo. Quienes nos pueden dar la respuesta, con respecto a lo vivo que es el espectáculo, son los niños.

---

<sup>4</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, 1.ª ed., Península, Barcelona (Esp.), 1968, p. 21.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

Con ellos no hay concesión posible, salvo un lenguaje escénico bien llevado, coherente, divertido (más no distractivo), de ritmo cambiante y ascendente. La sinceridad de esas edades quedó plasmada en el cuento *El traje nuevo del emperador*, de Andersen. Solo un niño se atrevió a decir la verdad al ver al monarca desnudo. Así es la teatralidad: ni el mejor de los diletantes puede engañar al más sencillo y espontáneo de los públicos.

Otra visión a señalar, como ejemplo insoslayable, es la del dramaturgo y exdirector artístico del Berliner Ensemble (compañía creada por Brecht) Heiner Müller. El investigador mexicano J. Jorge Prado Zavala, apunta:

En 1977, presentó como director artístico del Berliner Ensemble una versión dramaturgica muy personal de *Hamlet*, de Shakespeare. El evento, tal vez, no hubiera trascendido (aunque, al parecer, tampoco era la intención de Müller) como tantas otras de sus versiones personales sobre textos clásicos, a no ser porque la dramaturgia, efectivamente, era bastante novedosa: un Shakespeare casi irreconocible, un “no-Hamlet”, una “no-Ofelia”, una “no-anécdota”. Además de todo, la propuesta buscaba ser algún dispositivo detonador en el ámbito cultural colectivo, algo así como una máquina. La propuesta escénica y dramaturgica había sido nombrada “máquina”: *La máquina-Hamlet (Die Hamletmaschine)*<sup>6</sup>.

Asimismo, Prado Zavala agrega:

La obra *La máquina-Hamlet* es, tal vez, el trabajo más avanzado de desarticulación, o como dirían los posmodernos, de deconstrucción de un texto clásico. Usando como pretexto a Shakespeare, Müller

---

<sup>6</sup> J. Jorge Prado Zavala, “La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia”, en: *Acta Poética*, vol. 24, n.º 1, UNAM, México D. F., 2003, p. 185.

escribió sobre sus circunstancias sociales, históricas, políticas y hasta personales, como el suicidio de su esposa reflejado en Ofelia<sup>7</sup>.

OFELIA (CORO/HAMLET).

Soy Ofelia. La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada. La mujer con las venas de las muñecas abiertas. La mujer de la sobredosis. En los labios nieve. La mujer con la cabeza metida en el horno de gas. Ayer paré de matarme.

[Heiner Müller, *La máquina-Hamlet*]

En cuanto a la visión del histrión y dramaturgo, un enfoque del texto como vivencia del actor, nada más propicio que citar al gran Dario Fo (Premio Nobel de literatura 1997). Por su parte, Fo señala algo que nos presenta otra perspectiva: la del actor y dramaturgo. Al respecto, expresa:

La grossa fortuna mi é offerta dalla condizione de autore-attore in cui sono costretto, condizione che mi consente de far progredire e sviluppare il testo grazie alle repliche dello spettacolo. Il pubblico mi sollecita sempre a nuove invenzioni piú efficaci, piú chiare, piú stringate. Da questa preziosa esperenza ho saputo maturare un linguaggio teatrale di straordinaria efficacia e funzionalità<sup>8</sup>.

[La inmensa fortuna me ha ofrecido la condición del autor-actor, condición que me obliga siempre a avanzar y desarrollar el texto, gracias a las réplicas de espectáculo. El público siempre me insta a nuevas invenciones más eficaces, más claras y funcionales. He aprendido de esta valiosa experiencia más madura una eficacia lenguaje teatral única y funcional.]

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>8</sup> Citado en Marisa Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma, 1996, s/p.

Para Darío Fo, la experiencia de ser actor y dramaturgo le ha permitido desarrollar un lenguaje teatral, un texto más eficaz y más funcional, gracias a la réplica del espectáculo y a la exigencia del público que le solicita nuevas invenciones. La funcionalidad de la cual nos habla Fo es la trascendencia de la literalidad al espectáculo teatral y que, como tal, rebasa los límites de la palabra escrita. Su naturaleza es literaria (texto), lo cual es perdurable, frente a la teatralidad (representación), paradójicamente efímera porque muere en cada telón que se cierra o cada luz que se apaga. A diferencia de la obra textual, plenamente lingüística, la teatralidad es esencialmente orgánica, vivificante, humanamente presencial. Puesto que el director, como responsable de la escenificación, debe traducir los discursos: dialógicos y didascálicos, formulando cuánto y qué no aclaran estos elementos. Su cualidad mediadora entre la obra y los receptores (reparto y público) subraya la potencia de sentido del texto escrito en función de su puesta en escena.

Cuando en 1969, Tadeusz Kowzan, en *Literatura y espectáculo*<sup>9</sup>, detalló los trece sistemas de signos que operan en la representación, quedó de manifiesto que el primero de ellos es la palabra, correspondiente al texto dramático. Su decodificación se concreta en el ejercicio interpretativo de los actores y protagonistas, de un conjunto también caracterizado por lo visual, lo plástico y lo dinámico. Plantearse el diseño creativo del texto teatral, obliga, ante todo, a diseñar el proyecto dramático; en una primera fase de indagación y estudio temático orientado al problema de la acción, esbozando el esquema diacrónico y secuencial o esqueleto imprescindible de la historia, estableciendo las unidades mínimas de acontecimiento de una manera articulada, así como los diseños característicos o caracterológicos de los personajes y de la estructura. Esto precisa, de alguna manera, la transformación de la expresión subjetiva a lo visiblemente teatral.

---

<sup>9</sup> Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992, s/p.

En la mente del escritor está la mejor obra del mundo. Solo basta escribirla. Cuando hay coincidencias entre lo que se piensa y lo que se llega a escribir, hay proximidad. Por esta razón, se llega a ser capaz de hacer visible lo subjetivo. La primera mortificación que puede tener quien emprenda esta empresa de escribir teatro es: ¿cómo transformar esa idea que solo pulula en mi mente, en un prototipo, en un dechado literario para la representación? Pues, respetando la instancia literaria y no tratando de dirigir una obra mientras se escribe. Hay dos excesos en esto, por los cuales puede correr riesgo un dramaturgo: abundar con la palabra (el estigma) o escribir una puesta en escena. Esto sería una condena a nuestro propio acto creador. La obra debe escribirse sobre el contexto ecuménico de la representación y no de la aspiración universalista que desdeña lo local, de tal modo que, por ejemplo, el grupo Tekún, en las islas Fiyi del Pacífico Sur, la lea y entienda claramente de qué se trata y, por ende, encuentre la forma de montarla mediante la interpretación de su contenido literario. Un autor que ve por primera vez la puesta de su obra comprende muchas cosas. Aprende que allí donde él necesitaba gran cantidad de palabras para llegar a plasmar una idea, una intención, al actor le basta con el silencio para expresarlo todo.

Cuando se escribe para el teatro, siempre se tiene presente la imagen del escenario (teatralidad). Con respecto a ella, se establece la relación de los personajes; los parlamentos, uno a uno, el dramaturgo se los imagina pronunciados por los actores, y visualiza al público en cada momento. Ocurre, sin embargo, que no es lo mismo escribir sabiendo que se va a estrenar, pensando, incluso, en los actores de una compañía o agrupación propia, que hacerlo sin esa posibilidad, sin la expectativa de la práctica cotidiana de la escena, con la fundada sospecha de que esa obra irá derecho a la gaveta. Esto no significa que se piense como director. Son dos cosas muy distintas tener conciencia de que se escribe para la escena (lo pertinente) y escribir la obra pensando o diseñando, paralelamente, su puesta en escena (lo no pertinente o riesgoso). Desde siempre, el autor dramático ha estado vinculado a esa práctica y, por ende, tentado por este peligro.

El hecho que la obra solo adquiriera plena validez en su liturgia, determina, además, el carácter distintivo de la escritura dramática respecto a otros géneros literarios. La mayoría de los grandes dramaturgos de todos los tiempos, desde los clásicos griegos, Sófocles, Esquilo, Eurípides, Aristófanes; pasando por los ingleses, William Shakespeare, Ben Johnson, Christopher Marlowe; el francés Molière; los españoles del Siglo de Oro, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina; hasta el alemán Bertolt Brecht, entre muchos otros, basaron sus creaciones en un conocimiento directo y profundo de los recursos escénicos e interpretativos y en una sabia utilización de sus posibilidades y potencialidades<sup>10</sup>.

En este sentido, vale la pena hacer una incidencia en Bertolt Brecht y concordar con el mexicano Luis de Tavira cuando apunta:

... se ve más claro el carácter transitorio de la postura antiaristotélica de Brecht. En realidad, el *Vervrendungeffect* (extrañamiento, distanciamiento, efecto V) más que destruir la tradición de los textos teatrales clásicos, permitió recuperar el sentido original de la anagnórisis [secreto escondido, solo revelado al final de la trama] del realismo aristotélico, a cuya luz se renueva el significado de la catarsis<sup>11</sup>.

Brecht es un caso de extrema complejidad científica, por las referencias históricas a las cuales uno echa mano. Se dice que diseñaba sus obras antes de escribirlas; planificaba paso a paso sus piezas, como un proyecto, y así es como Brecht formuló su estilo, como bien afirma Tavira:

---

<sup>10</sup> JuanTheatre, “Elementos básicos del teatro”, *JuanTheatre* [blog], 1.º de diciembre de 2015. Disponible en: <<https://juancarlos865.wordpress.com/2015/12/01/elementos-basicos-del-teatro/>>.

<sup>11</sup> Luis de Tavira, “El teatro de Bertolt Brecht, una reinención del drama”, en: *Discurso Visual. Revista Arbitrada de Artes Visuales*, n.º 33, enero-junio, 2014, p. 38.

Lo que Brecht formuló como epicidad teatral, en oposición a la dramaticidad literaria de su tiempo, fue mucho más que un desafío para fundar otra actitud frente al realismo, que partía de una crítica severa a la mimesis de los realismos [entre ellos, la distorsión del realismo socialista] y naturalismos [del drama burgués de Ibsen, por ejemplo], obsesionados por la unicidad de la acción; Brecht propuso un cambio, otra representación de la realidad, a través de una ficción fracturada deliberadamente para descubrir así otra unicidad, tramada en la dialéctica de situaciones múltiples. Se trató, en suma, de una reinención del drama, más allá de los paradigmas de la Ilustración. En estricto sentido, fue una relectura científica de las poéticas vitales de las heterodoxias doradas como las de Shakespeare, Lope o Molière<sup>12</sup>.

El investigador mexicano Luis de Tavira agrega, además, que “en el diálogo teórico-práctico de Brecht, lo didáctico parece hallarse con una resignificación del teatro”<sup>13</sup>, y con esto la creación de una verdadera episteme, en la cual el dramaturgo y poeta alemán invierte los procesos: del esquema causa-efecto, propio del teatro aristotélico, en el que la secuencia describe solo el qué y cómo transcurren los sucesos de la trama de principio a fin con el secreto del desenlace, Brecht va a la inversa: parte del hecho consumado o de la historia ocurrida para buscar y ventilar las razones y las causas (el por qué) de este o aquel acontecimiento. O lo que es lo mismo, recurre a la aplicación de la dialéctica marxista en el teatro. Así lo entendieron muchos de los grandes renovadores de este arte.

Tras los deslumbrantes hallazgos del teatro brechtiano, de la resistencia y el exilio, Jean Vilar formulaba el dilema del teatro francés de la

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Luis de Tavira, “El siglo de Brecht”, *La Jornada Semanal* [página en línea], 9 de julio de 2006, n.º 592. Disponible en: <<https://www.jornada.com.mx/2006/07/09/sem-tavira.html>>.

posguerra: “El teatro ha recuperado su ambición de restituir al arte dramático su verdadera dimensión, olvidada desde hace tres siglos: la de una expresión ideal de la vida de un pueblo y no solo la de un simple divertimento para hacer la digestión una tarde”<sup>14</sup>.

He ahí con esto el verdadero carácter social que ha acompañado, desde sus orígenes y en todos los tiempos, al pensamiento crítico del hombre.

En la Venezuela de principios del siglo XXI, una obra teatral susceptible de ser representada pasa por el tamiz de la contingencia y sus creadores están en constante resistencia y rebeldía. Cuando el dramaturgo confronta el producto de su creación, cuando se sienta frente a la máquina, a la computadora o a la hoja en blanco (el borde del abismo) y modela lo que será su obra de teatro, debe resolver en esa instancia lo que será el futuro de su obra. Al respecto, se infiere la recomendación del maestro venezolano Isaac Chocrón cuando predicaba que no nos iría mal escribiendo obras como los isabelinos, pues los dramaturgos latinoamericanos deben transformar las desventajas en ventajas, sobre todo cuando, en la realidad, no contamos con edificios teatrales, con aparatajes escénicos<sup>15</sup>; y esto para hurgar en lo que algún teórico llama las teatralidades de Latinoamérica.

Con relación a esto, puede señalarse que el papel del dramaturgo venezolano es complejo. Se tiene que valer de ciertas habilidades creativas para escribir sus obras y las tiene que hacer para que puedan ser montadas en cualquier espacio, con pocos personajes, con casi nada de aparataje escenográfico. Es lo que merece llamarse una “dramaturgia de contingencia”, paliativo que surge por lo escaso de edificios teatrales y lo costoso de los pocos que hay. Mal, entonces, le iría al dramaturgo

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Véase Isaac Chocrón, “Shakespeare, autor para un teatro venezolano”, en: *Revista Nacional de Cultura*, año XXIV, n.º 153-154, Caracas, septiembre-octubre, 1962, s/p.

venezolano y, por extensión, al latinoamericano (con sus excepciones) si escribiera obras que puedan resolverse solo en los grandes teatros, con exigencias técnica y aparatos escenográficos complicados. Estos son factores que deben ser considerados de forma determinante a la hora de escribir obra alguna. Pero más que preguntarse, ¿dónde la voy a representar o dónde y quiénes la van a representar?, está el problema de ¿cómo la voy a escribir? Es decir, ¿cómo transformo esa expresión subjetiva en algo visible o en algo visiblemente teatral? Este es un cuestionamiento que lleva a pensar que el proceso creativo de la elaboración de la obra teatral va más allá de la “simple inspiración” y del “sublime frenesí”. Debemos afrontarlo con la noción de proyecto dramático, como una serie de fases de un fenómeno. Esta noción de proyecto quiere decir que ningún aspecto de la composición del drama puede relacionarse con el azar o con la intuición y menos aún con “la idea genial”, esa que tiene en sí un poder destructivo, que nos somete y nos hace cambiar el plan maestro de escritura. Antes de comenzar a escribirse la obra teatral, esta debe elaborarse paso a paso hasta su fin, con precisión y consecución rigurosas, cuya construcción de la trama soporte el análisis serio de la estructura del relato.

Podemos referir nociones sobre el proceso de la composición dramática, y si algo pudiera definir ese proceso es la afirmación expresada por el dramaturgo venezolano Edilio Peña, en ocasión del I Congreso Nacional de Dramaturgia:

El dramaturgo comienza a construir una imagen teatral sobre la base de una acción dramática concentrada en el diálogo, una explotación de la anécdota; pero no solamente sobre lo que hacen los personajes en el instante inmediato, sino en la condensación de lo que han hecho, harán y que en el presente se disponen a hacer definitivamente<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> I Congreso Nacional de Dramaturgia, en el marco del VIII Festival Internacional de Teatro (1990), Caracas. (Nota personal).

Efectivamente, Peña nos revela en síntesis la noción del proceso de la composición dramática: la construcción de una imagen teatral sobre la base de la acción dramática. Pero ¿cómo llegamos a esa imagen desde la acción? ¿Qué es lo específico de la obra teatral?

Lo propio de una obra de teatro conjuga un momento creador único y autónomo que condensa la textualidad y la teatralidad, esa diatriba entre el texto literario y la práctica dramática. La base de todo método de composición dramática se une a una serie de elementos fundamentales: la historia, el conflicto, la acción, y los personajes. En este orden, el conflicto supone la acción y el desarrollo de sus personajes, que se entrelazan en sus definiciones y forman la base de la estructura dramática. Luego, en el trabajo de análisis puro, debe revisarse cada uno de estos elementos por separado, en primera instancia, y revisarlos después en el estricto sentido de la totalidad, tal como lo concibe Hegel, “totalidad de movimiento”<sup>17</sup>, propia del drama. La verdadera unidad de la acción dramática no puede derivarse sino del movimiento total. El punto de partida para la realización de la obra de teatro es el pretexto o la premisa. Esta es la parte de lo que podríamos denominar la propuesta ideológica del texto que el escritor construye, formulada de manera muy particular. Es la premisa y es lo que el autor quiere decir con su obra, y debe ser formulada como una proposición (en el sentido lógico del término). Debe estar enunciada de tal manera que contenga en sí misma al personaje principal (el héroe o protagonista), al conflicto principal y al desenlace de la obra. Un ejemplo basta para aclarar el mecanismo de su formulación: una proposición como “la drogadicción conduce a la destrucción” es una premisa, en el sentido de Lajos Egri<sup>18</sup>, ya que su sujeto presupone la existencia de un personaje adicto a alguna droga, inmerso en un conflicto con relación

---

<sup>17</sup> Véase Friedrich Hegel, *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Península, Barcelona (Esp.), 1997.

<sup>18</sup> Egri Lajos, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, Maryland, Wildside Press, 2007, s/p.

a esta condición dominante y actor de un drama cuyo desenlace es inevitablemente la autodestrucción. Y así nos paseamos de la premisa a la estructura del relato. Esa motivación inicial que nos presentan los elementos primarios, los patrones o recursos preexistentes, que de alguna manera define la naturaleza de la historia, son y sirven como herramientas básicas para la construcción del argumento. Algunos autores la definen como la estructura del relato.

Al parecer, la primera regla para escribir teatro es no escribir nada; es decir, no se comienza a trabajar sobre el texto hasta que se concrete la idea, ni una letra, ni un diálogo, hasta que todo esté perfectamente articulado. Esta concreción nos debe ubicar en la propuesta temática y conducir al argumento dramático. Debemos elaborar la estructura del relato con rigurosidad. El relato refiere un orden cronológico de ideas, de acontecimientos y esta manera de ordenar las ideas es un procedimiento. Cuando alguien diga: “Estoy escribiendo una obra de teatro” y le pregunten, “¿De qué se trata?”, sin divagar, tiene que describir los acontecimientos de principio a fin. Ese nivel de concreción le dirá qué tan cerca o qué tan lejos está de la obra que escribe.

Esta noción del relato corresponde a una exposición pragmática de lo sucedido y su razón de ser es conservar el orden cronológico y concatenado de los hechos. Por ejemplo, cuando ocurre un incidente de tránsito, un choque o colisión, en el cual el chofer es la parte involucrada, le dan a este un formato donde debe describir cómo sucedieron los hechos. La persona se esfuerza y expone los hechos lo más claramente posible, siguiendo de forma precisa esta convención. Así, esta sucesión de lo acaecido, mediante la acción de narrar, genera tanto la diégesis o “narración en primer grado”—según Yuri Lotman, de la Escuela Semiótica Tartu-Moscú—, como la metadiégesis o “narración en segundo grado”. La diégesis, a su vez, incluye niveles de narración: extradiegético (narrador que no es personaje), intradieético (personaje de la propia historia) y autodieético

(personaje-héroe que narra su propia historia)<sup>19</sup>. Y esta escalada de niveles del relato, por su juego de relaciones, ha sido denominada como *construcción en abismo* o *estructura abisal*. Por esta razón, se señala, siempre de manera metafórica, que para escribir drama hay que superar el miedo a dar el salto al *abismo de la hoja en blanco*.

Por otra parte, el relato debe distinguir la paradoja, la cual es la reflexión que nos lleva a determinar las situaciones contradictorias que permiten llegar al punto de inicio del conflicto o de cómo los opuestos se complementan entre sí. A manera de ejemplo, es paradójico en el drama shakesperiano de *Romeo y Julieta* que dos seres que se aman profundamente sean de familias que entre sí se odian: los Montesco y los Capuleto. Pero el conflicto se da no porque ellos no puedan materializar el amor que se profesan, debido a esa misma condición de enemigos de familia, sino por el destierro de Romeo. Aquí comienza el verdadero conflicto: la separación física. Es lógico que dos personas que se amen quieran estar juntas; y es paradójico que no lo estén. Por lo tanto, esta circunstancia que lo impide es el conflicto. Por esta razón, la paradoja es un elemento propiciador del conflicto.

¿Echando mano de la dramaturgia venezolana, en la obra *Mirando al tendido*, de Rodolfo Santana, un toro conversa con un torero y aquel le da a este clases de tauromaquia. En profundidad, el conflicto que propicia este encuentro es la vida y la muerte. Modela, en “boca del toro”, una estética para morir: hay que hacer sufrir con estilo y sufrir con bravura, sin rasgar la arena, sin que el miedo se sienta en las zapatillas, para morir dignamente y vivir el triunfo de la faena.

---

<sup>19</sup> Véase Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, s/p.

Esta es parte de una escena, en la cual Santana demuestra su poesía en cada lance de su creación verbal (momento por demás hermoso de su pieza):

EL NIÑO. ... toreando al toro o el toro toreándome a mí, la vida en un lance, sin miedo, la muerte callada aunque me llame...

EL TORO. Me presentas el engaño, para que yo juegue y sienta tormentas cerca de tus tetillas. Deja que te respire agonía cerca del corazón.

EL NIÑO. ... mientras miro el tendido buscando una risa.

Este parlamento del personaje del Niño (el torero) contextualiza la paradoja de la obra y la del torero en la suerte, tanto más difícil como efímera: buscar una risa en el tendido mientras la muerte, encarnada en el toro, pasa rozándole el pecho, en ese espacio donde solo cabe el valor.

A manera de sugerencia: si una determinada situación le lleva al creador a plantearse la idea de escribir una obra de teatro, como ha sucedido, en lo primero que debería pensar es en la paradoja. Luego de gastarse un buen tiempo pensando, este articula el relato, definiría el argumento, haría el esfuerzo de escribirlo en tan solo diez líneas, lo tramaría en acontecimientos, valoraría el número de escenas y calcularía el número de páginas y el tiempo estimado de la representación. Pensar en la paradoja es, por ejemplo, ir en búsqueda de ideas: los amores de una mujer policía y un malandro honesto, la puta literata, la madre castradora, el macho delicado, el cura priápico, la usurpadora de sí misma, el redentor perverso, etcétera.

Igualmente, es importante la formulación de hipótesis a manera de cuestionamiento. Pudiera ser un punto de inicio, a través de la formulación de los cinco elementos que dan vida al personaje, eso que se conoció en las enseñanzas del maestro Stanislavski como

el mágico sí o supuesto de hecho. ¿Si yo fuera quién, qué haría? (También se reconoce como el estímulo del inconsciente creador) y las circunstancias dadas: ¿dónde? y ¿cuándo? Por ejemplo, ¿qué sucedería si me ganara un premio de lotería?, haciendo, de este modo, una abstracción de todo lo que ocurriría si de la noche a la mañana contara con una magnitud económica. ¿Me compraría un carro último modelo?, ¿me transformaría en otro hombre?, ¿qué tanto cambiaría mi vida de relación? Esto no es más que un ejercicio mental que busca y relaciona las causas y sus consecuencias de cualquier acontecimiento. Son hipótesis que cambiarían la vida de cualquiera de manera radical. Son patrones y recursos narrativos preexistentes que definen la naturaleza de una historia y son la herramienta básica para la construcción del argumento dramático.

Pareciera que en el teatro todo está hecho, y me refiero a las enseñanzas que podemos recibir al leer las tragedias griegas, por decir algo que no en vano señala una coincidencia temática y estructural en el famoso dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill con el gran Esquilo. El tema y la estructura de la trilogía *A Electra le sientan bien al luto*, de O'Neill, está inspirada en la trilogía de Esquilo, específicamente en *La Orestíada*. De este modo, el retorno a casa se manifiesta en la primera de las tres obras (*Homecoming, The Hunted, The Haunted*) que componen la trilogía de O'Neill y tiene su contraparte en *Agamenón*, una de las obras de la trilogía de Esquilo.

En la tragedia de Esquilo, Agamenón regresa al hogar desde Troya, orgulloso, después de haber ganado la guerra y exhibiendo a su concubina, Casandra, profetisa de Apolo en Troya y ahora esclava del vencedor. La esposa de Agamenón, Clitemnestra, que lo detesta desde que este ha sacrificado a su hija Ifigenia por su propia gloria, le ha sido infiel en su ausencia con Egisto, primo del vencedor. Ambos deciden asesinar a Agamenón y gobernar juntos en Argos. La obra de O'Neill, se desarrolla durante la guerra de Secesión, y el personaje de Erza Marmon también regresa victorioso a casa después de la

guerra, aunque profundamente transformado por la experiencia de la muerte y la destrucción. Después de haber sido bastante orgulloso y despótico, Erza se ha vuelto un individuo humilde y mejor. Christine, su esposa, quien lo detesta desde su primera noche nupcial y no le perdona haber enviado a Orin, su hijo, al frente, por la gloria personal y familiar de los Marmon, le ha sido infiel con Adam Brant, primo de Ezra, quien intenta vengarse de la familia Marmon por las humillaciones y el sufrimiento que le han causado a su madre, Marie Brantome.

En este punto, es pertinente destacar a esos autores que se han dado a la tarea de diseñar premisas generales o las tramas maestras, como el caso oportuno de Ronald B. Tobias<sup>20</sup>, quien nos habla de tramas maestras en la estructura del relato. Identifica, de igual manera, a la paradoja como herramienta de los conflictos, las hipótesis y los símbolos. Tobias, incluso, hace una clasificación de las tramas maestras en: BÚSQUEDA, AVENTURA, PERSECUCIÓN, RESCATE, HUIDA, VENGANZA, ENIGMA, RIVALIDAD, DESVÍO, TENTACIÓN, METAMORFOSIS, MADURACIÓN, AMOR PROHIBIDO, SACRIFICIO, DESCUBRIMIENTO, EL PRECIO DEL EXCESO, ASCENSO, CAÍDA, EL AMOR DE ULTRATUMBA, LA VIDA COMO UN SUEÑO, CASAS ENCANTADAS, EL ETERNO RETORNO, LA INVASIÓN ALIENÍGENA, HECATOMBE, EL JUEGO, EL VIAJE DEL HÉROE.

Las tramas maestras se pueden adaptar para el análisis del texto teatral y, buscando ahondar en ejemplos, destacamos una pieza de un reconocido dramaturgo venezolano.

La obra *Profundo*, de José Ignacio Cabrujas, es un ejemplo de la búsqueda como trama maestra. Aquí, los personajes (Manganzón, el Buey, Magra, Lucrecia y la Franciscana) buscan el entierro que dejó el padre Olegario; todos van de manera unidimensional a esa premisa, hasta conseguir no un tesoro, sino la cloaca.

---

<sup>20</sup> Ronald B. Tobias, *El guion y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, 2.<sup>a</sup> ed., Ediciones Internacionales Universitarias (Eiunsa), Madrid, 2004, s/p.

MANGANZÓN. Huele mal. Huele muy mal.

*(Manganzón sale del hueco. Diversas expresiones de asco.)*

MAGRA. Sí. Es un olor muy feo.

LUCRECIA. ¿A qué huele?

BUEY. Es hediondo.

MAGRA. Muy hediondo.

MANGANZÓN. Es la cloaca, es la cloaca, dimos con la cloaca.

*(Manganzón sale y se tapa la nariz.)*

Podemos partir también por la premisa temática, más vinculada a la reflexión que a la acción, la cual simboliza oposición de ideas. En sentido general, valgan estos ejemplos: el genio y el mediocre, la fe y la razón, pragmatismo y sacrificio, personajes célebres, animales, refranes, objetos, etcétera.

Estas reflexiones y ejemplos ya nos conducen a lo que conocemos como el argumento y este, como tal, debe elaborarse hasta su desenlace antes de saltar al abismo de la hoja en blanco.

Es imprescindible precisar el desenlace y mantenerlo a la vista, como un tablero de avión. Esto le da al argumento su aspecto esencial de continencia de causa, su vínculo causal, haciendo que los elementos e incidencias del discurso general del drama sirvan para el desarrollo de la intención, poniéndose de manifiesto la acción.

El maestro y dramaturgo venezolano de origen español, Julio Jáuregui, señaló en una ocasión que la esencia del teatro es la acción dramática. El texto es complementario.

Y en ese sentido, se presenta como ejemplo el poema *El desayuno*, del escritor francés Jacques Prévert, que no es cabalmente una pieza de teatro, pero se presta a ser utilizada frecuentemente como ejercicio teatral.

#### EL DESAYUNO

Eché el café en la taza  
Eché la leche en el café  
Eché el azúcar en el café con leche  
Con una cucharilla lo revolvió.  
Sin mirarme  
Encendió un cigarrillo  
Hizo anillos de humo  
Puso el cigarrillo en el cenicero.  
Sin hablarme  
Se puso el impermeable porque llovía  
Se puso su sombrero  
Y se marchó bajo la lluvia  
Sin mirarme, sin hablarme.  
Y yo, puse mis manos en mi cabeza y lloré.

En estas breves líneas, Prévert nos plasma una obra de teatro con un discurso dramático perfecto, una historia con recursos escénicos infinitos, donde subyacen mil historias de desencuentros, que genera una acción impecable y auténtica, que progresa perfectamente hasta su desenlace. El personaje toma su sombrero y su impermeable y se

va; el otro lo ve marcharse y llora. En tal laconismo, progresan las circunstancias, progresan las emociones, progresan los personajes. Esto es una obra de teatro, sin diálogos, sin palabras; y con una teatralidad absoluta. Si este texto fuese llevado a escena por dos personas, solo faltarían las motivaciones y razones que cada una le da a sus respectivos caracteres para que la historia cobre vida, entendiendo que, en el marco de estos estímulos, debe prevalecer la construcción y el acuerdo de los antecedentes que dan lugar al momento actual del desencuentro: lo que el público verá representado en la teatralidad. Y, para esto, no es necesaria la palabra manifiesta en el habla.

El anterior ejemplo nos acerca “a lo probable y lo necesario en el drama”, que refiere John Howard Lawson<sup>21</sup>, al indicar que los acontecimientos en la estructura deben ser probables, que de verdad puedan ocurrir en el mundo ficcional; ser probados en su relación causa-efecto y necesarios a la estructura dramática; que no sobren o estén por estar.

La propuesta de este ensayo es la de asimilar los hallazgos de Lawson y de otros a la idea del diagrama de flujo del drama. Es decir, cada acontecimiento en el drama es una unidad de acción. La historia se somete a una valoración que debe encadenar lógicamente cada acontecimiento, desde la más mínima información de sucesos. Si lo que constituye la historia no está perfectamente articulado, bajo lo probable y lo necesario, en la más estricta lógica, no discurrirá el discurso dramático. Si no está diseñado perfectamente, en un lenguaje teatral claro, la obra no puede ser interpretada.

Para tales efectos, es necesario que la composición de las acciones deban crearse en forma de ciclos y con una exposición de ascenso

---

<sup>21</sup> John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, 1.ª ed. (digital), trad. revisada de Alejandro Alonso, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2013, p. 36.

hacia el momento de choque y clímax que articulen a niveles mínimos para reproducir la misma estructura en términos de totalidad y orientando al dramaturgo con relación a su ritmo, a su cualidad compleja y a las tensiones que regulan su intensidad. Todo esto es necesario para que se dé el discurso dramático como tal, entendiéndose que el discurso no es otra cosa que el modo en que cada texto organiza los acontecimientos de una historia para la representación. Puede ser muy diverso, según las intenciones del autor. Es el modo como el escritor transmite una fábula a través de hechos, jerarquizando, comentando los hechos, alternando la cadena cronológica de los acontecimientos. Por esta razón, a los fines de cumplir con los preceptos de la dramaturgia, se debe distinguir entre fábula y acción dramática. La inquietud no está dada por la elaboración del argumento en sí, el problema de oficio es ¿cómo se transforma el argumento en lenguaje teatral?

En toda obra teatral, los personajes son movidos por el tema, por el argumento, experimentan emociones que se traducen a través de relaciones, las que crean un conflicto. Todo esto genera la acción, la que, a su vez, determina el carácter de los personajes. Se observa así que la acción dramática puede ser externa, cuando los personajes la muestran, o interna, cuando la viven en su interioridad. La acción se vuelve compleja por golpes de efecto, como son los factores excitantes y los factores que retrasan. Son los llamados recursos dramáticos.

Dentro de la obra dramática existen distintos tipos de lenguaje. En ella, las palabras se utilizan con objetivos diferentes. En una escena de una de las obras más emblemáticas del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, se distingue lo siguiente:

## ACTO PRIMERO

### *Habitación pintada de amarillo.*

[Esta es la sugerencia del cuadro que hace el autor. El amarillo es el símbolo de la luna y la nocturnidad, pero es la cábala de la muerte en la tauromaquia].

NOVIO. (*Entrando.*) Madre.

MADRE. ¿Qué?

NOVIO. Me voy.

MADRE. ¿A dónde?

NOVIO. A la viña. (*Va a salir.*)

Hay una historia que va en el discurso y otras subyacentes que no aparecen en la obra, pero en el discurso dialógico, a través de los personajes, se justifican en la teatralidad y además son imprescindibles para su comprensión. En esto hay una clara razón para justificar eso que llaman “el vampirismo dramático”, es decir, no es la idea original, sino lo que haces de ella. Por su parte, es importante ordenar los tiempos de los acontecimientos en la obra teatral. Esto es, al menos, una reflexión que pudiera ser de ayuda para tomar decisiones creativas e ingeniosas en tan compleja empresa. En la indagación sobre los tiempos, el tiempo cronológico es el de nuestro reloj. Lo que dura la representación. El tiempo que el espectador permanece sentado en su butaca. Aquí vale tener en cuenta una consideración: la proyección, desde lo escrito, que el dramaturgo debe hacer del tiempo de representación. Esto puede condenar a una obra al tedio o a que no pueda representarse nunca. Por mucha inspiración y talento que tenga el escritor, su producción debe tener una limitación. En el drama, lo que abunda daña, incluso, el exceso de imaginación. Esta es una experiencia que debe vivir el dramaturgo, a través de una inexorable vía: horas y horas escribiendo frente a la

mesa de trabajo. Ahora bien, el tiempo escénico es el que transcurre dentro de la acción; el tiempo necesario para que, en la trama, se desarrollen los acontecimientos. Pueden ser horas, días, meses o años. Ejemplo de esto es la comedia *Un paraguas bajo la lluvia*, del dramaturgo español Víctor Ruiz Iriarte, obra escrita en dos actos y ocho cuadros que se desarrolla en distintas épocas: va del tiempo actual al año 1885, luego a los años 1905 y 1936. Finalmente, vuelve al tiempo actual de la representación. En este sentido, es válido traer a colación el orden cronológico más probable para la tragedia de Sófocles, de cómo hay una valoración estrictamente lógica de los acontecimientos al momento de vaciar el argumento en el lenguaje teatral, haciendo que en el centro de este orden aparezca *Edipo rey*:

Tomamos esto como símbolo que en esta obra hemos de ver el núcleo de la creación trágica de Sófocles. (...) Los hechos decisivos, la muerte de Layo en manos de Edipo, el casamiento de este con su propia madre, han transcurrido ya hace algunos años cuando empieza la obra<sup>22</sup>.

También hay un tiempo interior y es el que transcurre en los personajes. Es decir, cómo influyen los acontecimientos en un personaje. En un tiempo escénico de un par de horas, un personaje puede haber “vivido” varios años.

Otro aspecto insustituible es la espacialidad, dónde se desarrollan las acciones que se diseñaron para la obra. Para esto es necesaria una noción de lo visible. Lo visible es el espacio en el que se desarrolla la acción, el espacio tridimensional que llamamos escenario y que completamos o no con la escenografía. Asimismo, lo no visible o abstracto es aquel que imaginamos, el que “vemos” a través de la intervención de los personajes, pero que no se materializa en el escenario. Véase este ejemplo:

---

<sup>22</sup> Albin Lesky, *La tragedia griega*, 4.ª ed., Labor, Barcelona (Esp.), 1973, s/p.

*(Se escucha una voz en off, de bajo profundo, que dice: “El bosque de Birnam se acerca”. Aparece un actor, en lo alto de un balcón, con una corona: es Macbeth. Dirige su mirada con temor y desafío hacia el balcón de la galería y, señalando, dice.):*

MACBETH. Ahí vienen, pero la fuerza de nuestro castillo se reirá con desprecio de su asedio.

Shakespeare resuelve esa necesidad espacial de modo referencial, en boca de sus personajes y justificada por las circunstancias. Eso se reconoce como el sitio donde suceden los acontecimientos. Aquí es donde hay que tener cuidado, porque el derroche de imaginación es un atentado en contra de la obra, ya que lo que se resuelve de manera literaria puede ser un gran problema a la hora de la puesta en escena. Aun cuando eso solo sea un problema del director y no del dramaturgo, hay muchísimas obras de teatro condenadas a la gaveta o al estante por inmontables. Por eso, el autor debe contar con habilidad creativa a la hora de escribir y mantener presente esa relación entre el espacio creado y el espacio convencional. Ejemplo de ello se observa en la obra *Animales feroces*, del maestro Isaac Chocrón, en la primera descripción espacial que hace en la Primera Parte, Escena I:

*(Toda la escena inundada de una luz matinal brillante y limpia. Por la izquierda entran a paso de cortejo, Benleví, apoyado en los brazos de Asdrúbal, y después de un instante, Daniel y Rodolfo. Mientras hablan, recorren la escena en forma diagonal hasta el extremo posterior derecho, cual si el espacio fuese el terreno accidentado de un cementerio, del cual ellos van saliendo. Ritmo lento.)*

Aquí el dramaturgo cuida en detalle la teatralidad del espacio. Incluso, cuando describe “cual si el espacio fuese el terreno accidentado de un cementerio”, descubre, deja ver la convención del espacio teatral. “Luz matinal brillante y limpia” guarda una especial

distinción en cuanto a los cuadros que reflejan la teatralidad, con una apreciación plástica de atmósfera. El recurso formal de la iluminación juega un papel preponderante, como si sugiriera un juego pictórico de sombras y contrastes, de influencia marcada por el simbolismo. Un cuadro, compuesto para reflejar cierta actitud temática o estética, se diferencia del cuadro precedente por un cambio escénico, realizado ocasionalmente a la vista de los espectadores. Si se analiza la acotación transcrita de la obra de Chocrón, se nota que la trayectoria de los personajes está en la óptica del director: entran por el extremo inferior izquierdo, para poder hacer un desplazamiento en diagonal, hasta el extremo posterior derecho. Es obvio que en la mente del dramaturgo está la referencia clara del espacio escénico. Siempre es interesante tener referencias de autores dramáticos sobre la manera de cómo definen los espacios en sus obras.

En la emblemática obra de Román Chalbaud, *La quema de Judas*, se acota:

*La acción toma lugar en un barrio de Caracas, en la sala de la señora Santísima, alrededor del féretro de su hijo. El escenario está vacío al comenzar la obra; lo llenan o lo desocupan los mismos actores, según los requerimientos de sus diálogos.*

Cabe preguntarse, ¿en qué lugar o lugares pragmáticos de la fábula se dan los hechos? Aquí se nota que lo territorial tiene una marcada significación; que el dramaturgo señala la ciudad de Caracas, específicamente en un barrio, en la sala de una casa o rancho. La relevancia dramática de esta historia estriba en que su trama ocurre en un suburbio caraqueño, dado su contexto violento, de miseria extrema, de marginalidad, y no en la provincia o en otro país; y más si se trata de Chalbaud, cuya referencia biográfica lo ata a la ciudad donde llegó cuando se vino de Mérida, su ciudad natal. Referencia que se refleja en la premisa dramática de *Cain adolescente*:

*La gran ciudad termina destruyendo al hijo y a la madre, que son personajes que vienen de la provincia con una esperanza y terminan en la miseria.*

Lo que puede y tiene que pasar en el tiempo real de la escena es lo inminente y lo que se supone que pasó, es lo concurrente. Por tal razón, la acción dramática debe justificar la historia que subyace en la obra. A manera de ejemplo, viene bien recurrir a *El día que me quieras*, de José Ignacio Cabrujas. Mal le hubiera quedado para el autor mostrar directamente en escena la presentación de Gardel en el Teatro Principal, acontecimiento importante dentro de esta obra y que sucede en forma subyacente, porque, además, era reproducir un acontecimiento histórico y todo lo que esto lleva consigo: el valor moral de un hecho emblemático, por haber sido la última presentación del Zorzal Criollo, como se le conocía, y su último canto, antes de morir en un siniestro aéreo en la ciudad de Medellín. Cabrujas pone en boca de los personajes la descripción de ese momento, el cual, según ellos, fue sencillamente inenarrable por apoteósico:

MATILDE. (*Grita desde la entrada y antes de encenderse la luz.*)  
¡Es que no lo pueden contar! ¡Reúnes a los escribas y a los famosos fariseos de Jerusalén, al doctor Fortoul, al Vallenilla y pides el cuento de esta noche... y no te lo pueden contar! (*En el patio.*) ¡País, qué grandeza!

Haber resuelto Cabrujas esta escena mediante la narración de los hechos, redundó en que cada receptor (lector/público) lo reconstruyan mentalmente produciéndose tantas imágenes como gente reciba el mensaje. Es otra de las grandes ventajas de precisar qué se mostrará en la trama (inminencia) y qué se referirá (conurrencia).

A diferencia del diálogo, el monólogo es cuando una persona habla para y desde sí misma, siendo distinto el aparte o monólogo interior,

en el cual un personaje habla como revelando un pensamiento que los demás personajes no deben oír, aunque sí debe hacerlo el público. En este monólogo de *Macbeth*, el personaje expone el gran conflicto de la obra: la lucha consigo mismo, revelando la alevosía, reprochándose a sí mismo su potencialidad delictiva, poniéndose también de manifiesto la ambición que lo conduce a su propio fin, el cual ha estado trajinando sobre un destino trazado:

*(El mismo lugar. Salón en el castillo. Oboes y antorchas. Entran y cruzan la escena un oficial trinchante y diversos criados con platos y servicio de mesa. Enseguida, Macbeth.)*

¡Si con hacerlo quedara hecho! Lo mejor, entonces, sería hacerlo sin tardanza...

[PRIMER ACTO, ESCENA VII]

De igual forma, hay una estructura sintáctica que se conoce como las acotaciones o las didascálicas, las cuales son las explicaciones, descripciones e indicaciones que introduce el autor. Muchos dramaturgos extreman en explicar cada detalle de la escena y otros, por el contrario, privan de referencias al lector. Estas explicaciones van destinadas al director o al intérprete para aclarar detalles de la escenografía, vestuario, fijar la ubicación o movimiento de los personajes, señalar la conveniencia de un silencio, etcétera. Pueden ser, entre otras, de:

- Desplazamiento
- Lugar y tiempo
- Descripción física y psíquica del personaje
- Tensión dramática
- Gesticulación

Las didascalias suelen ser muy sintéticamente expresadas, escritas entre paréntesis y, por lo general, en mayúsculas o letras en estilo distinto a las de los parlamentos. Sin embargo, ¿cómo se articulan en el texto dramático las acotaciones y las réplicas? (Proporcionalidad entre lo verbal y lo no verbal). Esta pregunta confronta dos planos creativos: la palabra con la gestualidad, el movimiento y los rasgos psicológicos. En consecuencia, esto implica la construcción literaria en la cual el dramaturgo sugiere lo atinente al plano de los personajes: ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿qué?, ¿quiénes? Es decir, la ubicación espacial, el plano temporal, el pensar y el sentir de los personajes y sus patrones de conducta. Todo ello, en el plano escénico. La proporcionalidad tiene que ver con la economía de la interpretación en este plano, o lo que es lo mismo, la palabra y las sensaciones, la palabra y el silencio, la presencia escénica y los recursos formales. Vale la pena ilustrar con un fragmento de una escena del maestro José Ignacio Cabrujas, en la ya citada *El día que me quieras*:

SEGUNDO TIEMPO

TUT-ANKH-AMON

MATILDE. ¿Vendrá, Elvira?

ELVIRA. De un momento a otro. Lo sé. Lo presiento.

*(Salen Elvira y Matilde. María Luisa busca el mantel y con exacta sabiduría cubre una mesa que ha dispuesto para tan trascendental ocasión. Una pausa. Entra Gardel. Sin hacer ruido, se acerca a María Luisa.)*

GARDEL. ¿Me permite?

*(María Luisa se vuelve, reprimiendo un grito, antes de aquel asombro.)*

GARDEL. *(Después de oler el mantel.)* Vetiver.

MARÍA LUISA. *(Trémula.)* Toda la casa está llena de vetiver.

Cuando María Luisa dice: “Toda la casa está llena de vetiver”, el personaje pareciera hurgar con su olfato interior. En su pensar y sentir se percibe una sensación especial. El autor solo acota “trémula”. Es decir, la actriz entiende que su personaje debe temblar frente a la estampa impoluta de Gardel. Hasta ahí llegan las palabras. El resto es lo que pudiera llamarse el reducto de la interpretación. Uno de los rasgos más destacables de esta extraordinaria pieza es que Carlos Gardel es una construcción ficcional, a partir de la realidad y su afición por el vetiver puede testimoniarse en opiniones del propio cantautor y otras personas. Entre otras razones, por la presencia de este gran ídolo latinoamericano, *El día que me quieras* encontró su público, ese que acude al llamado del arte cuando el arte lo refleja y lo contiene. Ese es uno de los retos del teatro. El dramaturgo escribe y su obra adquiere autonomía. Jean Duvignaud manifiesta que “cuando una obra encuentra su público, se escapa del autor, se aleja de él, a una distancia infinita. Representada, se convierte en un ser entre los seres, una realidad viva, concreta”<sup>23</sup>. Esa misma distancia, de la cual habla Duvignaud, se marcó entre *El día que me quieras* y José Ignacio Cabrujas desde el mismo día de su estreno, el 26 de enero de 1979.

Todo lo ya referido teóricamente viene a configurar el difícil camino de la composición dramática del texto y la estricta significación de la teatralidad para llegar a una conclusión: existe un orden de cómo se debe escribir la obra de teatro. Esto va más allá del simple orden cronológico. Nada impide que el dramaturgo quiera comenzar su obra por el elemento desencadenante. Lo importante es cómo articular el discurso dramático para que exponga claramente las ideas. Una historia es una cadena de circunstancias que se desarrollan en el discurso, conforme al conflicto propio del hecho que lo detona. Esto quiere decir que hay hechos y circunstancias que, si bien es cierto

---

<sup>23</sup> Jean Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*, FCE, México D. E., 1966, p. 13.

justifican la historia en sí, solo deben dejarse como meros antecedentes. Pero es la obligación de justificarlos sin que nada quede suelto o sin resolver, partiendo de la suficiencia del drama en sí mismo, es decir, en el que nada puede sobrar y nada puede faltar. En atención a esto, existen formas de ordenar los acontecimientos. En la poética aristotélica se ordenan las tres unidades de acción:

- I) La presentación de los personajes y los acontecimientos que estos desarrollan.
- II) El punto álgido del conflicto.
- III) El desenlace de los hechos hasta su final definitivo.

La extensión debe obedecer siempre al tiempo que se lleve la representación, debiendo ser esta suficiente, desdénando cualquier acontecimiento que no aporte un valor dramático fundamental y necesario a la trama. El desarrollo de la acción lo realizan los personajes y todo personaje ha de tener un carácter definido, el que podrá apreciarse a través de la trama, que a su vez está determinada por el accionar de los personajes, del enfrentamiento protagonista-antagonista y, circunstancialmente, de las acotaciones.

Es muy importante que un autor sepa crear caracteres sólidos, estructuralmente bien contruidos; que el actor pueda definir sus lenguajes en su proceso de creación, es decir, determinar el pensar y sentir de ese personaje. Ya la técnica de actuación, a través de Stanislavski, hablaba de los reflejos condicionados de Pavlov, pero el estudio psicoanalítico es un eje trasversal que bien pudiera ser explotado como una herramienta en el diseño del carácter psicológico del personaje, porque, sencillamente, no se pueden describir o retratar; hay que mostrarlos, siendo esta la única forma en que los personajes progresen en el desarrollo del discurso dramático y de que el actor cuente con un claro universo interpretativo.

El personaje en una obra teatral no entra por entrar, siempre aporta un valor agregado al drama y determinante en la estructura, complica o resuelve asuntos o coadyuva a complicarlos o a desencadenarlos. Todo personaje tiene voluntad consciente. Esa voluntad es la que da forma al carácter. Incluso el personaje carente de voluntad tiene una que le impone el no tenerla, tal como refiere Lev Semionovich Vygotsky, en cuanto a Hamlet, el príncipe de Dinamarca: “Su acción en la tragedia, consiste en la falta de acción de su protagonista”<sup>24</sup>, a excepción de la última escena.

En la estructuración de los acontecimientos en la palabra dialógica, Aristóteles, en la *Poética*<sup>25</sup>, sitúa la estructuración de los hechos o fábula mediante el uso del lenguaje (medios de la imitación), unas veces en prosa y otras en verso. Esquilo, comentado además como un “artífice de fábulas” desarrollaría la acción mediante la preponderancia del diálogo, procedimiento introducido por él durante la “aparición de la tragedia”

Una perspectiva distinta de esta noción de diálogo está dada por la dramaturgia moderna, en la que cabe preguntarse, ¿qué papel desempeñan el silencio, lo implícito, lo no dicho, en el proceso comunicacional? Tenemos un ejemplo en la obra *Tambores en la noche*, de Bertolt Brecht.

KRAGLER. ¿Por qué me miras así? ¿Tengo aspecto de que me haya sucedido todo eso? (*Silencio. Mira hacia la ventana.*) Vine hacia ti como un animal viejo. (*Silencio.*) Tengo la piel negra como un tiburón. (*Silencio.*) Y antes tenía el cutis de niña (*Silencio.*). Ahora me desangro, la sangre no deja de correr, simplemente se me va...

---

<sup>24</sup> Lev Vygotski, *Psicología del arte*, Paidós, Barcelona (Esp.), 2006, p. 207.

<sup>25</sup> Aristóteles, *Poética*, trad. y notas de Ángel Cappelletti, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

Este parlamento marca transiciones anímicas del personaje, en cada silencio, precisando el ritmo sincopado de la angustia, tal vez como los tambores que suenan. El diálogo va a significar tanto por los silencios, lo no-dicho y las interrupciones de las réplicas, como por el contenido de las palabras. Considerando su relación con la acción, el diálogo va a constituir una acción performativa, de manera que, en el texto dramático los juegos del lenguaje están en el centro mismo de la acción.

La teoría literaria estructuralista y la teoría de la dramaturgia moderna conforman la siguiente tríada: (I) diégesis (niveles de construcción del relato); (II) sucesos representados (sucesión de las acciones, relato de palabras); (III) diálogo (realización de lo no-dicho en tanto inadecuación entre el significante y el significado).

Este análisis va a generar una interpretación múltiple respecto a las implicaciones y efectos en un plano óptico-verbal de relación. De manera que escribir una obra de teatro requiere de un patrón de análisis y reflexión que aleja la posibilidad de escribir por simple inspiración. Esta iniciativa creadora requiere de un verdadero proyecto dramático donde no se descarta la investigación científica antes de saltar al abismo de la hoja en blanco, ya que el teatro, más allá de ser una expresión del arte, es una ciencia social. Mi ambición no ha sido otra que saltar el vacío que separa al creador del investigador.

## **Bibliografía**

ARISTÓTELES (1990). *Poética*, trad. y notas de Ángel Cappelletti, Caracas, Monte Ávila Editores.

- BROOK, Peter (1968). *El espacio vacío*, 1.ª ed., Barcelona (Esp.), Península.
- CHALBAUD, Román (1992). *Teatro II (La quema de judas. Los ángeles terribles. El pez que fuma)*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Teatro I (Caín adolescente. Réquiem para un eclipse. Sagrado y obsceno)*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- CABRUJAS, José Ignacio (1991). *El teatro de Cabrujas*, pról. de Orlando Rodríguez, Caracas, Pomaire-Fuentes.
- CHOCRÓN, Isaac (1962, septiembre-octubre). “Shakespeare, autor para un teatro venezolano”, en: *Revista Nacional de Cultura*, año XXIV, n.º 153-154, Caracas, pp. 28-43.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Teatro II (Animales feroces. La máxima felicidad. Mesopotamia)*, 1.ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores.
- DUVIGNAUD, Jean (1966). *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*, México D. F., FCE.
- ESQUILO (1957). *La siete tragedias de Esquilo*, México D. F., Continental.
- GARCÍA LORCA, Federico (1944). *Obras completas*, Buenos Aires, Losada.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*, México D. F., Siglo XXI.
- HEGEL, Friedrich (1997). *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Barcelona (Esp.), Península.
- HOWARD LAWSON, John (2013). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, 1.ª ed. (digital), trad. revisada de Alejandro Alonso, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- JUANTHEATRE (2015, 1.º de diciembre). “Elementos básicos del teatro”, JuanTheatre [blog], Disponible en: <<https://juancarlos865.wordpress.com/2015/12/01/elementos-basicos-del-teatro/>>.

- KLEE, Paul (1920). "Schöpferische Konfession" [Confesión creativa], *Tribüne Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, ed. Kasimir Edschmid, vol. XIII, Erich Reiss Verlag, Berlín.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid.
- LAJOS, Egri (2007). *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, Maryland, Wildside Press.
- LESKY, Albin (1973). *La tragedia griega*, 4.<sup>a</sup> ed., Barcelona (Esp.), Labor.
- LOTMAN, Yuri (1978). *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MÜLLER, Heiner (1990). "La máquina-Hamlet", *Teatro escogido*, t. 1, Madrid, Primer Acto.
- O'NEILL, Eugene (1987). *A Electra le sienta bien el luto*, Barcelona (Esp.), Orbis.
- PIZZA, Marisa (1996). *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni.
- PRADO ZAVALA, J. Jorge (2003). "La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia", en: *Acta Poética*, vol. 24, n.º 1, México D. F., UNAM.
- PRÉVERT, Jacques (s/f). *Desayuno* (poema), material reproducido.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1966). *Un paraguas bajo la lluvia. Comedia en dos actos y ocho cuadros*, Teatro, n.º 503, Madrid, Escelicer.
- SANTANA, Rodolfo (1992). *Santa Isabel del video. Mirando al tendido*, Madrid, El Público.
- SHAKESPEARE, William (2003). *Obras completas*, Madrid, Aguilar-Santillana.
- STANISLAVSKI, Constantin (1997). *La construcción de un personaje*, Madrid, Alianza.

TAVIRA, Luis de (2014, enero-junio). “El teatro de Bertolt Brecht, una rein-  
vención del drama”, en: *Discurso Visual. Revista Arbitrada de Artes  
Visuales*, n.º 33, México D. F., pp. 36-44.

\_\_\_\_\_ (2006, 9 de julio). “El siglo de Brecht”, en: *La Jornada  
Semanal* [página en línea], México, n.º 592. Disponible en: <<https://www.jornada.com.mx/2006/07/09/sem-tavira.html>>.

TOBIAS, Ronald B. (2004). *El guion y la trama: fundamentos de la escritura  
dramática audiovisual*, 2.ª ed., Madrid, Ediciones Internacionales  
Universitarias (Eiunsa).

UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

VILLEGAS, Juan (2005). *La historia multicultural de teatro y las teatralidades  
de América Latina*, 1.ª ed., Buenos Aires, Galerna.

VYGOTSKI, Lev (2006). *Psicología del arte*, Barcelona, Paidós.



## MARIALEJANDRA PÉREZ MÉNDEZ

Actriz, dramaturga, directora escénica y productora. Ha enfocado su trabajo artístico e intelectual en el arte de la *performance*. Licenciada en Actuación (*magna cum laude*) de la Escuela de Artes Escénicas, en la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ha realizado los talleres: Animal Vivo, dictado por Verónica Moniello y Gabriel Torres (teatro físico); La Presencia del Actor, dirigido por Jan Ferslev, Odin Teatret; Curso de Actuación, dictado por Wei Ran (profesor de Universidad de Pekín) Tateiju; Curso de Clown, dictado por Marcelo Katz-Celcit; entre otros. Participante en el Seminario Artworks & Landmarks CRA'P (Barcelona-Beirut-Fara in Sabina), organizado por Toni Cots y Esther Freixa (2013). Creadora del concepto original e intérprete de *Oblivio*, pieza escénica que consiste en una serie de cuadros de activación performática. Dramaturga, directora e intérprete de la pieza *Cinis*, que formó parte del Encuentro Internacional de Teatro (Venezuela), en el año 2016, y se presentó en el marco de la Cooperativa Escénica del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires (2018). Residenciada en Argentina, formó parte del equipo de producción del Teatro Colón (2019-2020). Actualmente, cursa la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) de Argentina.



## **OBLIVIO\***

*(Creación escénica e interacción con el espectador, a partir del teatro postdramático y el performance)*

### **Introducción**

El siguiente trabajo se enfoca en los procesos de relación y conceptualización suscitados durante la creación, abordaje y presentación de la pieza escénica *Oblivio*, dirigida por Gabriela Carballido. La pieza se produjo como parte del componente práctico del trabajo final de grado de la Licenciatura en Actuación de la Universidad de Los Andes.

*Oblivio* tuvo como finalidad crear nuevas relaciones entre la intérprete, el espectador y el espacio, a partir del uso de herramientas propias del teatro postdramático y del *performance*. Ambas tendencias contemporáneas permiten la interdisciplinariedad y la desestructuración de formas narrativas tradicionales. Estas disciplinas están enfocadas en la creación de experiencias que estimulan sensorial, emocional, reflexiva y físicamente al espectador, donde la interacción directa con este es de gran relevancia.

En *Oblivio*, la intérprete se desempeña como sujeto creador que parte de sus necesidades personales y artísticas. El pénsum de la Licenciatura en Actuación, de la Universidad de Los Andes, aborda

---

\* Ganador, en la categoría emergente, del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2016.

de manera superficial los temas del *performance* y el teatro postdramático, y de allí el interés de la estudiante en profundizar en estos temas. De la misma manera, las inquietudes surgen al observar el trabajo creativo de las agrupaciones teatrales locales de la ciudad de Mérida (Venezuela), quienes se han acercado tímidamente al teatro postdramático. Esto deviene, en gran medida, en el desconocimiento por parte del público merideño de dicha tendencia teatral. Este público suele asistir a espectáculos escénicos donde imperan convenciones teatrales en las que el espectador asume por costumbre un rol pasivo. Dichas convenciones no satisfacían a la intérprete, ya como partícipe de la escena, ya como espectadora de piezas teatrales. Lo que nos lleva a la siguiente pregunta: ¿aceptará el público merideño experiencias escénicas con características postdramáticas y performáticas que fomenten la interacción intérprete-espectador? Y, más allá de las necesidades de la intérprete, ¿desea el espectador participar activamente en el hecho teatral?

## **El devenir de las prácticas escénicas contemporáneas**

El teatro se redefine constantemente. Es así como a lo largo de la historia, el teatro ha sido resultado del contexto en el que se ha producido, manteniendo un discurso a favor o en contra de los paradigmas, ideologías y convenciones establecidas en el momento de su producción. Durante el siglo XX acontecen eventos que influyen en el arte teatral y generan variaciones en los discursos temáticos, narrativos y formales. Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Augusto Boal, entre otros, reflexionan sobre la relación de la escena y el intérprete con el espectador. Surgen las vanguardias —como el surrealismo y el expresionismo— que integran diferentes disciplinas. El cuerpo del artista se transforma en el objeto artístico a través del *performance*. El uso de nuevas tecnologías propicia el arte digital, la integración de los medios digitales en la escena.

A partir de estas tendencias, el arte se deslustra de sus estructuras y permite al artista crear dentro de este sus propios límites y convenciones en busca de nuevas relaciones, en este caso, entre el intérprete, el espacio (físico, emocional, contextual, referencial) y el espectador. El artista reconoce nuevas relaciones con su quehacer. “Al volver el acto del teatro inseparable de la necesidad de establecer nuevas relaciones entre las personas, apareció la posibilidad de encontrar nuevos lazos culturales”<sup>1</sup>.

## **El teatro postdramático y el *performance***

El teatro postdramático es un término acuñado por el alemán Hans-Thies Lehmann para definir y conglomerar tendencias teatrales contemporáneas que surgen desde finales del siglo XX, en las que el texto deja de ser el núcleo primordial del hecho teatral. En este, es superada la tradición dramática de la trama aristotélica, rompiendo con el relato que posee inicio, nudo y desenlace; deslustrándose de la ficción, que es representada por el personaje a través de la mimesis de una realidad. El drama crea un orden lógico dentro de la estructura teatral; el teatro postdramático se desvincula de la lógica dramática. Lehmann afirma que en esta tendencia contemporánea, el texto no subordina ya a los demás elementos que componen la escena<sup>2</sup>. La desjerarquización del texto hace que la heterogeneidad de elementos adquiera la misma importancia dentro de la composición escénica. Relaciona el teatro postdramático con el *landscape play*, término acuñado por la escritora estadounidense Gertrude Stein,

---

<sup>1</sup> Peter Brook, “La cultura de los lazos”, en P. Pavis y G. Rosa (comps.), *Tendencias interculturales y práctica escénica*, Gaceta, México D. F., 1994, p. 103.

<sup>2</sup> Véase Hans-Thies Lehmann, *Teatro postdramático*, Cendeac, México D. F., 2013.

en el que se realiza la comparación del teatro con un cuadro de un paisaje y donde ninguno de sus elementos prevalece sobre otro, sino que se encuentran en constante relación.

El teatro postdramático crea momentos poéticos, atmósferas, narrativas fragmentadas. Según Koss, en este nos acercamos al “cruce de diversos universos ontológicos. Lo poético se imbrica con lo real, hasta el punto en que es difícil distinguir entre ambos”<sup>3</sup>; concibiendo experiencias que usan elementos multidisciplinares que vinculan directamente al espectador, quien no posee un rol pasivo. El intérprete aporta su presencia viva a la inmediatez espacio-temporal del acontecimiento escénico. Lehman asevera que “el actor del teatro postdramático no suele ser intérprete de un papel, sino más bien un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena”<sup>4</sup>. Lo que demuestra la proximidad existente entre el teatro postdramático y el *performance*, disciplinas artísticas que se basan en la presencia del artista y lo efímero, en relación con lo inaprensible, propio del evento escénico.

Por otra parte, el *performance* es una disciplina que deviene de un proceso dado en las artes plásticas durante el pasado siglo, ligado al Happening y al Fluxus. El diccionario Merriam-Webster (s. v. *performance*) lo define en su primera acepción como “la ejecución de una acción”<sup>5</sup>. Su traducción al español, o el uso del término por hispanohablantes, ha generado variadas discusiones sobre la delimitación de este concepto entre teóricos del arte en Latinoamérica.

<sup>3</sup> Natacha Koss, “El actor en el debate modernidad-postmodernidad”, en Jorge Dubatti (comp.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente*, Colihue, Buenos Aires, 2008, p. 343.

<sup>4</sup> H.-L. Lehmann, *op. cit.*, p. 238.

<sup>5</sup> “Performance”, *Merriam-Webster* [página web en línea]. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance> [Consulta: 20 de febrero de 2015].

Carlson apunta que “toda actividad humana puede ser considerada potencialmente como *performance*, o por lo menos toda actividad que es llevada a cabo con consciencia de sí misma”<sup>6</sup>. Se infiere en esto fronteras bastantes amplias para aquello que podría definirse como *performance*, declarando como la base de este la acción humana de la que se es consciente durante su realización. Es decir, que el individuo está consciente, no solo de la acción que está ejecutando, sino también del entorno en el que está accionando y las posibles reacciones que se pueden generar a partir de esta.

Nombraremos algunas características que pertenecen al *performance*, mas no realizaremos una definición precisa del término, teniendo en consideración a Goldberg, cuando expresa: “Por su misma naturaleza, el *performance* desacata definiciones precisas y sencillas, más allá de la simple declaración de que es un arte vivo hecho por artistas. Cualquier otra definición estricta negaría inmediatamente la posibilidad del mismo *performance*”<sup>7</sup>.

Una definición precisa resulta incoherente. De acuerdo a Lehman y Schechner, algunas características del performance son: (I) es un arte de naturaleza efímera en la que influye el factor tiempo-espacio; (II) el cuerpo del artista es el objeto poético; (III) las acciones son literales y reales, lo que rechaza de algún modo la mimesis de la representación teatral y la presencia del personaje; (IV) las acciones son concretas y significativas, y (V) el desarrollo de la relación entre la escena y el espectador es fundamental<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Marvin Carlson, *Performance: A critical introduction*, 2.<sup>a</sup> ed., Routledge, Nueva York, 2004, p. 1. (Esta y todas las traducciones de los textos citados en inglés fueron realizadas por la autora).

<sup>7</sup> RoseLee Goldberg, *Performance art: From Futurism to the Present*, 3.<sup>a</sup> ed., Thames & Hudson Inc., Londres-Nueva York, 2011, p. 9.

<sup>8</sup> Véase H.-L. Lehmann, *op. cit.*; Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.<sup>a</sup> ed., Routledge, Londres-Nueva York, 2006.

Estas características resultan similares a las del teatro, en especial a aquellas propias del teatro postdramático. Los límites entre ambos son difusos, lo que no significa que no exista diferencia alguna. En un principio, en este trabajo se planteó que la diferencia entre ambos —teatro y *performance*— es la presencia y ausencia del personaje. Al investigar sobre el teatro postdramático, se concluye que no es el personaje aquello que diferencia a ambas disciplinas. Como mencionamos anteriormente, valiéndonos de una cita de Lehman, en el teatro postdramático existe la presencia del *performer*, mas no del personaje; lo mismo que sucede en el *performance*.

A pesar de lo antes señalado, siguen existiendo diferencias entre el teatro postdramático y el *performance*. Lehman, por ejemplo, nombra una diferencia entre ambos que es importante para el desarrollo de la pieza *Oblivio*, al decir que en el *performance* el artista está abierto a la autotransformación al posicionarse no solo como sujeto de acción, sino como objeto. Los artistas del *performance* suelen realizar acciones que modifican su cuerpo de manera absoluta, como cortarse o mutilarse. La autotransformación no está vinculada únicamente a cambios definitivos en el cuerpo del *performer*, sino a estados y acciones que no se pueden deshacer inmediatamente para ser repetidos. Por ejemplo, si en un *performance* se quiere mostrar la reacción del *performer* al vivir algo por primera vez, este *performance* no se podría repetir, ya que siempre sería de nuevo una primera vez.

En el teatro, el intérprete puede llegar a la autotransformación pero no absoluta, ya que este desea poder repetir la acción varias veces. “El *performer*, en el teatro, no quiere en principio transformarse a sí mismo, sino transformar una situación y, quizá, también al público”<sup>9</sup>. *Oblivio* fue creado con la finalidad de presentarse varias veces en períodos de tiempo cortos y de brindar relevancia a la presencia del

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 244.

espectador dentro de la escena. La transformación en la intérprete es un evento no planteado dentro de los objetivos de la pieza, lo que no implica que la misma no pueda —ni deba— suceder.

## Lo ritual y lo lúdico

Lo ritual y lo lúdico son características intrínsecas al *performance* y al teatro, como lo explica R. Schechner, a través de sus estudios sobre el *performance*, en cuyos postulados nos basaremos para desarrollar este tema. Estas características resultaron de interés para abordar la creación de *Oblivio*, ya que incitan la participación del individuo en una situación que es regida por reglas propias, haciendo que este asuma un rol dentro de la experiencia.

El ritual es la memoria colectiva codificada en acciones. Estos poseen una función específica para el individuo, grupo o cultura. En el ritual se desarrolla una estructura que se ve reflejada en los espacios y sus usos, los movimientos, los sonidos y los intérpretes. Dicha estructura sirve de base para el desarrollo de la dinámica que rige el ritual, donde se requiere un comportamiento especial con la finalidad de crear una experiencia en el individuo. Schechner afirma que “el proceso ritual, en sí mismo, incentiva la innovación al abrir un espacio y tiempo para antiestructuras, alejándose de las restricciones, la suspensión de normas sociales o la adherencia temporal de reglas alternativas”<sup>10</sup>. *Oblivio* plantea la creación de un antiespacio dentro de su propuesta. Un espacio metafórico que desarticule los límites establecidos dentro de las convenciones del formato del teatro clásico.

Existen rituales sagrados, que claramente poseen un carácter religioso. También existen rituales seculares, que incluyen los deportes,

---

<sup>10</sup> R. Schechner, *op. cit.*, p. 88.

ceremonias públicas y costumbres cotidianas, como soplar las velas de la torta de cumpleaños. El ritual también puede incluir ambos, secular y sagrado; en algunos casos, no existe una separación obvia entre uno y otro. El propósito es aquello que determina si el *performance* es o no un ritual. Schechner explica que, en la transición de ritual a *performance*, la comunidad se vuelve el público que paga, y que del *performance* al ritual la audiencia se vuelve una comunidad<sup>11</sup>. Dicho sentido de comunidad es el que se pretendió generar con esta pieza. Quisimos que el espectador no fuera un individuo aislado, sino más bien que formara parte de la creación temporal de un colectivo que generara una experiencia entre todos los participantes.



Presentación de *Oblivio* (cuadro *memoria purificadora*).  
Al fondo, un espectador ilumina la escena

El juego es la creación de un espacio en el que se brinda la oportunidad de experimentar temporalmente lo tabú, lo excesivo y lo riesgoso.

<sup>11</sup> *Idem.*

El juego de hacer ver que aquello que sucede no es una situación real. Sin embargo, en todo juego existen reglas. El individuo para poder jugar debe dejarse llevar por estas reglas autoimpuestas o aceptadas, seguir la corriente. Algo similar al “sí mágico” de Stanislavski. El carácter lúdico del juego permite la interacción voluntaria entre individuos, estableciendo entre ellos un lazo, una relación.

Thompson Drewal argumenta que el juego llega a formar parte del ritual cuando es usada la improvisación, involucrando a los individuos dentro de la acción; lo que origina múltiples y simultáneos discursos de “armonía-discordia, orden-desorden, integración-oposición”<sup>12</sup>, a través de las relaciones suscitadas. Por tanto, se puede afirmar que en los rituales existe un juego profundo, que la relación entre ritual y juego no es forzada, y que, en cambio, existe un diálogo espontáneo entre ambos. Schechner lo explica de la siguiente manera: “En términos de la relación entre ritual y juego, el ritual aporta la serie de patrones y repeticiones, los sistemas, al *performance*; el juego aporta comportamiento exploratorio, creatividad, y la creación de mundos (*world-making*)”<sup>13</sup>.

## **Oblivio, cuadros de activación performática**

La pieza *Oblivio* (*olvido* en latín) estuvo conformada por doce cuadros que buscaron estimular la activación performática, teniendo como eje temático la memoria. En estos, se establecieron relaciones entre la intérprete y el espectador a partir de la creación de un momento colectivo, utilizando como discurso formal herramientas del *performance* y del teatro postdramático. El concepto general nació de las inquietudes desarrolladas por la intérprete, aunados

<sup>12</sup> Citado en R. Schechner, p. 111.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 101.

a la comunicación abierta y recíproca establecida con la directora. El proceso creativo fue relacional.

*La caverna, un espacio para el encuentro (proceso creativo)*

El hombre ha concebido alrededor de la idea de la caverna un gran número de metáforas y alegorías. Estas poseen múltiples significados, llegando a ser un refugio, una prisión, lo primitivo, lo desconocido. Normalmente, le es atribuido un carácter mágico-religioso a aquellas cavernas que tienen rastros de haber sido habitadas por el hombre, conformando sitios de encuentro entre los mismos, antes y ahora. La pintura rupestre no es la única evidencia de este carácter otorgado a las cavernas. Los mitos en los que estas son espacios habitados por dioses o figuras mitológicas, la existencia de monasterios, capillas, templos y otros sitios de retiro espiritual dentro de ellas, confirman su posición como lugar de encuentro con una experiencia humana profunda, en donde se comulga con algo esencial. Es casi como si las cavernas conservaran la memoria de algo esencial para el hombre. Una memoria que ha pasado al olvido y que solo es rescatable dentro de estos espacios metafóricos.



¿Por qué se parte del concepto de caverna para desarrollar *Oblivio*? Se quiso provocar en el espectador una experiencia que conectara más allá de aquello que suele encontrarse como superficial y cotidiano. Pulsiones primitivas, como el miedo y el agrado, entre otras, son difíciles de controlar y esconder, logrando que un grupo de personas conectadas a la misma pulsión se relacionen abiertamente, sintiéndose identificados unos con otros. Los individuos se vuelven cómplices dentro de la experiencia mientras están a la expectativa de aquello que pueda suceder. La caverna como metáfora ayuda a entrar en contacto con dichas pulsiones, generando una relación entre los individuos que quizás resulte más significativa que aquella relación que pueda generarse dentro del cotidiano, haciendo que los individuos interactúen y se comuniquen; entendiendo que aquello que se vive es efímero e irrepetible. Una experiencia escénica que no caiga en el olvido.

Las características físicas de la caverna dieron paso a desarrollar la construcción estilística y física del espacio escénico, como la oscuridad y la idea del recorrido. Relacionamos su multiplicidad de significados con la idea del encuentro con el pasado, la nostalgia, la memoria y el olvido. La variedad de historias o relatos asociados a las cavernas nos condujeron a tomar la decisión de no desarrollar una única historia, sino desarrollar varios momentos en la escena. En esos momentos, se quiso reflejar el universo interior de la intérprete, así como la creación de un espacio íntimo, cercano, propio.

### *La temática*

La memoria de lo esencial, atribuida a las cavernas, fue el punto de partida para el desarrollo temático-poético de la pieza, teniendo en consideración el planteamiento base del trabajo: crear relaciones, pues la memoria es relacional. Recordar aquello que nos conecte con la idea de humanidad; aquella esencia que se siente perdida,

pero, al mismo tiempo, rescatable dentro de situaciones no comunes. También fueron tomadas como referencia (en este caso literarias), *La inmortalidad*, de Milan Kundera, y *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. La primera, por haber descrito la inmortalidad como la perpetuación de la memoria en el otro, el recuerdo, el no olvidar; la segunda, por haber referido a imaginarios colectivos, la existencia de cada ciudad (espacios poéticos) como entidades independientes una de la otra, pero todas pertenecientes a un mismo territorio.

En *Oblivio* se desplegaron, a través de sus doce cuadros, diferentes conceptos (poéticos) sobre la memoria: *memoria de las ideas*, *memoria ósea*, *memoria primigenia*, *memoria nómada*, *memoria acuarela*, *memoria corporal*, *memoria erótica*, *memoria sensorial* (“La hora del té”), *memoria emotiva*, *memoria purificadora*, *memoria celestial* y *memoria final*. Cada cuadro refleja características relacionadas a las pulsiones primitivas mencionadas anteriormente.

En estos cuadros de memoria se jugó con lo antiguo y lo contemporáneo, aludiendo a la memoria colectiva, compuesta de experiencias sucedidas en tiempo pasado, por lo que se hizo alusión al período clásico y neoclásico. De la misma manera, se incorporaron formas de expresión propias de nuevas tendencias artísticas y del mundo audiovisual, vinculados con el contexto en el que estas se desarrollan e implementan; dando forma, así, a la creación de un ritual primigenio tecnológico-postmoderno, guiado por una figura que representaba a una sacerdotisa. En este ritual predominó la idea de la memoria y su relación directa con el olvido, creando un lazo relacional con la existencia del hombre y la noción de permanecer vivos más allá de nuestros cuerpos en la memoria de otros.

Fue expresada una sensibilidad particular sobre lo femenino, en cada uno de estos conceptos de memoria y en la temática en general. El universo de *Oblivio* fue creado por dos mujeres, intérprete y directora, de allí la preocupación sobre este tema. Para enlazar la memoria

con lo femenino indagamos sobre visiones de la mujer en el arte, desde la prehistoria hasta el período neoclásico. También buscamos figuras femeninas relevantes en sociedades occidentales y orientales relacionadas con las ciencias, la alquimia y la prestidigitación. Esto se hizo con la finalidad de conseguir fuentes que nos permitieran mostrar lo femenino vinculado a diversas áreas del conocimiento, enlazarlo con la idea de la caverna y enriquecer el carácter ritual de la pieza. Pretendimos mostrar una mirada distinta de la mujer a aquella que acostumbramos a identificar dentro de nuestro contexto. Presentamos el recorrido de una figura femenina en su sensibilidad, sus tormentos, su erotismo, sus reflexiones. Esto se realizó sin buscar violentar o agredir lo masculino; en todo caso, quisimos compartir con el espectador nuestras consideraciones sobre el tema.



Cuadro *memoria primigenia*. Al fondo se observa la imagen de Dorothy Hodgkin, Premio Nobel de Química en 1964

### *La estructura*

La estructura de la pieza no siguió las convenciones dramáticas aristotélicas de inicio, nudo y desenlace como una totalidad unitaria.

En su lugar, cada cuadro representó una experiencia aislada de los demás, en cuanto al espacio-tiempo y a las acciones. Cada uno de ellos fue una unidad dentro del universo esencial creado por la intérprete. Se utilizaron textos procedentes de diversos géneros: un texto científico de Leonardo da Vinci; un texto teatral de Lope de Vega; poemas de Roberto Juarroz, Konstantinos Kavafis, Wislawa Szymborska, Bertolt Brecht, Gabriela Carballido (directora) y de la intérprete. Los textos compusieron la gran mayoría de cuadros, mas no fueron un elemento preponderante sobre los demás. Algunos de ellos no poseían textos, sino que fueron estructurados a partir de acciones físicas o danza.

Cada cuadro ayudó a construir un universo complejo lleno de imágenes e impresiones, mas el orden en el que fueron mostrados careció de relevancia narrativa; en vez de esto, su orden dentro de la pieza cumplió la función de llevar al espectador en un recorrido experiencial con momentos de reposo y momentos de activación. Todo ello facilitó la interpretación y recepción del mensaje, y preparó al espectador para abrirse a los momentos de interacción en los que se le pidió y accionar dentro de la escena. Este conjunto de cuadros, sin una conexión aparente, brindaba una cualidad onírica. Los sueños son sucesiones de eventos que no tienen conexión lógica, pero que en la mente de la persona que sueña sí existen. Un sueño colectivo.

### *El espacio y otros elementos técnicos*

El referente de la caverna fue también el punto de partida para la creación espacial. En un principio, se quiso romper con la convención establecida del teatro a la italiana, en la que el espectador y el intérprete son separados por un escenario. Del mismo modo, se anuló la idea del uso de la calle como espacio escénico debido a las distracciones que podría provocar. La acción no fue estática, es decir, que no sucedió en un solo lugar, lo que implicó un recorrido

a través de varios cuartos por parte de la intérprete, el espectador y los asistentes de escena. Un recorrido hacia el interior de “la caverna”. En el mismo, el espectador no tuvo un espacio delimitado desde donde presenciar la acción, sino que tuvo la opción de elegir su ubicación. El espacio escogido para la presentación de la pieza fue el Centro Experimental de Arte Contemporáneo Galería La Otra Banda, ubicado en la ciudad de Mérida, por su capacidad para transformarse y la posibilidad que brindaba de crear en ella varias divisiones espaciales.

El formato íntimo de la pieza permitió entre quince y dieciocho espectadores. La proximidad física entre los espectadores y la intérprete creó un espacio propicio para la interactividad, el encuentro de cuerpos. El espectador no vio únicamente a la intérprete, también observó y fue observado por los demás. La idea del recorrido tuvo como antecedente a Allan Kaprow y su pieza *18 Happenings in 6 parts*, de 1959<sup>14</sup>. A diferencia de este, en *Oblivio* no se le dieron instrucciones al espectador antes de comenzar la experiencia, tampoco se les explicó vagamente qué iba a ocurrir; no sucedieron acciones simultáneas en distintos espacios y al espectador no se le ofreció asiento. Solo hubo disponibles elementos para sentarse (sillas y bancas) en el cuadro denominado “La hora del té”. En Venezuela hay antecedentes con dinámicas similares, como la pieza *Espuma de champagne*, de la agrupación Dramoteatro (1993). Localmente, está el precedente de la pieza *Las insondables*, de Haydée Pino, que plantea un recorrido por diversas estaciones, una especie de galería teatral.

La oscuridad fue un componente recurrente dentro de la composición estilística, con la intención de generar incertidumbre y expectativa en el espectador, rememorando la caverna y lo desconocido. Esto con el fin de desarticular en el espectador configuraciones espaciales

---

<sup>14</sup> Véase R. Goldberg, *op. cit.*, s/p.

y convenciones de experiencias anteriores, crear la atmósfera, cambiar y transfigurar los objetos, a la intérprete y al espectador. La oscuridad fue interrumpida por proyecciones audiovisuales, linternas y una ocasional iluminación general. Los cuadros presentaron espacios vacíos en los que se construyó la acción con ayuda de proyecciones, recursos sonoros y el uso de elementos de utilería.

El elemento sonoro estuvo conformado por una compilación de música clásica, himnos antiguos y modernos, música alternativa de los años noventa, cánticos de la Grecia antigua y poemas recitados en varios idiomas. Se realizaron proyecciones sobre paredes, en los cuerpos de la intérprete principal, los asistentes de escena y el espectador, en las que se avistaron imágenes de elementos antiguos, pinturas, videoarte y otros elementos. Estos dos componentes —el auditivo y el visual— ayudaron a componer la estética, las atmósferas y el ritmo de la pieza. Se les atribuyó una importancia equitativa a la de la acción. Los elementos poéticos y formales compusieron un antilugar, un espacio-tiempo no definido, único, que tenía su propio flujo y normas.

### *La intérprete en el abordaje y presentación de la pieza*

Debido a la naturaleza del trabajo, no se asumió ni se desarrolló algún personaje en concreto. A falta de la presencia de un personaje, a través del cual las acciones son argumentadas, como intérprete me encontré en campos inexplorados, para lo que empleé herramientas actorales. También adquirí nuevas técnicas durante el proceso creativo y de *training*, que resultaron ser complejas en el momento de su aprehensión.

Asumí un rol, entendiendo por este “una entidad figurativa animada, anónima y social”<sup>15</sup>. El rol presenta la realidad de forma fiel

---

<sup>15</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Paidós, Barcelona, 1983, p. 432.

o semejante, sin llegar a ser un individuo específico y delimitado. Dicho rol fungió de guía creador de espacios que motivaban la interacción y la contemplación, siempre probando nuevos caminos emotivos y formales para crear relaciones conmigo, el espacio y el espectador. Cada cuadro fue asumido a partir de la función específica que este cumplía dentro de la estructura, a través de objetivos de interacción y manejo energético.

El enfoque interpretativo estuvo centrado en la presencia escénica, pues como dirección interpretativa fue planteada la seducción del espectador hacia la realidad creada dentro del espacio, para que este no rechazara la propuesta y se cerrara a la experiencia interactiva. Quisimos mantener, durante la mayoría de los cuadros, contacto visual directo con el espectador. Los textos y las acciones eran dirigidos al público constantemente, por lo que como intérprete, no debía ensimismarme ni caer en momentos de introspección. No existieron momentos de reposo en la pieza y fue necesario dosificar la energía para cumplir con las exigencias físicas y emotivas.

Tanto el contacto visual como la dosificación de la energía fueron un reto interpretativo. A pesar de haber participado en algunos montajes teatrales con una alta exigencia física y con ocasionales contactos con el espectador, encontré problemas para mantener presentes en mi accionar ambos factores durante los ensayos. Por ello, varios espectadores fueron invitados a participar en estos, experiencia que contribuyó a establecer los momentos idóneos para el contacto visual y la intensidad energética que exigía cada cuadro. También se probaron los distintos modos de interacción planteados en la estructura. Estos ensayos fueron los primeros encuentros con el espectador. La necesidad de mantener la atención del público hizo que ahondara y desarrollara la presencia escénica, deslastrada de la máscara del personaje, permitiendo mostrarme a mí misma en la escena.

Durante el proceso de ensayo y presentación estuvieron los asistentes de escena, profesionales de diversas disciplinas que ejecutaron y accionaron los elementos técnicos de iluminación, la proyección de audiovisuales, etcétera. En un gran número de cuadros asumieron el rol de intérpretes secundarios y participaron directamente en la acción, interactuando, también, con el espectador. Se les atribuyó una función esencial dentro de la pieza. Algunas partituras físicas fueron construidas a partir de la improvisación con los asistentes de escena, otras se construyeron a partir de lineamientos y estructuras presentados por la directora.

Fueron utilizados diferentes métodos de creación escénica. Por ejemplo, los cuadros de *memoria vital* y *memoria corporal* se basaron en objetivos físicos: buscar la proyección en el pecho (*memoria vital*) y encontrar al otro a través de sentidos, excluyendo la vista (*memoria corporal*). El intentar alcanzar el objetivo creó la acción física de la que devino, posteriormente, la parte emotiva, método propio del teatro físico. En la *memoria acuarela* fue declamado un texto perteneciente al Siglo de Oro español, usando formas propias de este tipo de teatro, como expresiones faciales exageradas y movimientos grandilocuentes de los brazos, para crear una sensación exacerbada y, en este caso, rimbombante. La *memoria primigenia* presentó una danza que usó ramas y recipientes con agua como elementos de utilería; se buscó el movimiento a partir de la contracción abdominal y la suspensión corporal. Experimenté un primer acercamiento a la técnica de Martha Graham. Fueron usadas técnicas básicas de canto lírico para la *memoria purificadora*, y en la *memoria corporal* fue usada por parte de una de las asistentes de escena (personalmente, no había tenido anteriormente la posibilidad de trabajar con el canto lírico).



Técnica de Martha Graham

Durante las presentaciones surgieron momentos de azar e incertidumbre que resultaron de interés dentro de la búsqueda interpretativa. No hubo errores, o por lo menos estos no fueron entendidos como tales, pues las situaciones y acciones no planificadas, sucedidas durante la experiencia, fueron utilizadas como vías de exploración y herramientas de trabajo. Instantes de no-acción o reacción donde estuvo presente otra forma del elemento de lo real e inesperado. Con ello, se conformaron nuevos espacios para la improvisación, similares al denominado *Ma* —presente en las formas teatrales japonesas—, como espacio negativo y exploración entre los intervalos de los límites de dos o más cosas<sup>16</sup>. *Ma* fue interpretado como el espacio de transición entre una cosa y otra. El *entre*, un espacio de indefinición en el que no se pretende lograr algo en específico. Es el deambular por la incertidumbre lo que genera algo, el *in between*.

<sup>16</sup> Véase Richard B. Pilgrim, “Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan” [artículo en línea], *History of Religions*, n.º 3, vol. 25, University of Chicago Press, febrero, 1986. Disponible en: < <https://www.jstor.org/stable/1062515>>.

## *Relación con el espectador*

La relación con el espectador fue la base de desarrollo de *Oblivio*, teniendo como referencia trabajos que buscaron integrar al público dentro de la pieza para encontrar nuevas relaciones. Existen gran cantidad de antecedentes, desde mediados del siglo XX, en los que se buscaban nuevas maneras de incluir y relacionarse con el espectador. En el campo de la teoría teatral tenemos, entre otros, a Jerzy Grotowski y Antonin Artaud. En cuanto a las tendencias que reflexionan sobre el espectador, Dubatti señala:

Son numerosas las poéticas teatrales que han buscado en el siglo XX, y buscan en la actualidad, anular total o parcialmente la distancia de expectación. (...) las poéticas de postvanguardia trabajan más bien con tensiones ontológicas entre el arte y la vida, con poéticas vinculares, de fricción entre vida cotidiana y *poiesis*<sup>17</sup>.

Un ejemplo llamativo, entre las piezas performáticas que buscaban la interacción con el espectador, es *Rhythm O* (1974), de Marina Abramović, quien ha realizado *performances* que exploran los límites del cuerpo de manera extrema. En el caso de *Rhythm O*, se suplió de objetos a los espectadores y se les permitió hacer con estos lo que desearan. Abramović, quien ofreció su cuerpo como objeto, fue cortada, golpeada e incluso apuntada con una pistola cargada. Esto ejemplifica la autotransformación de la que habla Lehman.

En la pieza *Oblivio*, la interacción fue realizada moderadamente para generar un cambio en el rol que adoptó el espectador, de un rol pasivo a uno activo. Nunca se pretendió agredir o violentar al espectador, por el contrario, se buscó introducirlo de manera gentil

<sup>17</sup> Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, 2.ª ed., Atuel, Buenos Aires, 2007, p. 137.

a este tipo de experiencias interactivas. Esto resultó importante, en cuanto al tratamiento para con el espectador, ya que, si este llegaba a adoptar actitudes de rechazo durante la experiencia esta no podría haberse dado. Dubatti explica que el espectador "... cumple una función de colaboración: si decide no participar en la experiencia, la misma se interrumpe"<sup>18</sup>.

Procuramos evitar rechazo o temor hacia este tipo de eventos, ya que en el contexto en el que se presenta la pieza (Mérida-Venezuela) la mayoría del público acostumbra a asistir a espectáculos de otra naturaleza, ya sea por desconocimiento o por desinterés. En su experiencia con el teatro postdramático, Lehman afirma:

... de ahí que una gran parte del público del teatro tradicional tenga dificultades con el teatro postdramático, el cual se presenta a sí mismo como un punto de encuentro de las artes y desarrolla —y exige, por tanto— un potencial de percepción desvinculado del paradigma dramático<sup>19</sup>.

A lo largo de la presentación, se exploraron diversos tipos de modificaciones e interacciones entre la intérprete, los espectadores y los asistentes de escena. Surgieron momentos en los que, como intérprete, modifiqué, intervine físicamente al espectador, el espectador me modificó, y también hubo otros en los que los espectadores se modificaron entre sí. (Lo que no significa que la modificación, intervención, alteración, a través del contacto físico, fuera el único modo de interacción).

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>19</sup> H.-L. Lehmann, *op. cit.*, p. 56.



Cuadro *memoria erótica*. Espectadores halando a su antojo las ligas atadas al cuerpo de la intérprete

En el cuadro *memoria erótica*, tenía ligas atadas a mi cuerpo que fueron entregadas al espectador con el fin de que este las moviera a su antojo, brindándole la posibilidad de halar las ligas a su parecer. Me fue infringido daño físico. Sin embargo, traté de no demostrar dolor para no interrumpir el impulso accional del espectador. Durante la *memoria emotiva*, uno de los asistentes de escena guio una dinámica lúdica en la que se dieron instrucciones que partieron de frases tomadas de los gustos y disgustos de la intérprete; las frases fueron enunciadas al espectador junto con las instrucciones. Dichas instrucciones contenían acciones físicas que el espectador decidía ejecutar o no, si se relacionaba con tales gustos y disgustos. Esto pretendía inducir la memoria del espectador de acuerdo con sus experiencias. Además, durante el seguimiento de las instrucciones, el espectador decidía o no mover, mudar, modificar al otro.

El espectador tuvo acceso a elementos de utilería, como una madeja de hilo, ramas, azúcar pulverizada y algunos implementos usados

para el aseo personal. Elementos que el espectador manipuló para saborear, oler, palpar, sostener, jugar; incidiendo de manera directa en la acción. Se utilizó agua en varios cuadros, en los que el público fue salpicado y mojado, en algunos casos se observó agrado, en otros, incomodidad. El espectador iluminó a placer tres cuadros de la pieza con linternas y lámparas que le fueron otorgadas por los asistentes, implicándolo no solo en la acción, sino también en la parte estilística y técnica de la pieza. La interacción con el espectador produjo momentos de azar, ya que se desconocía cuál iba a ser su respuesta.

Para que se diera la interacción, fue necesario el establecimiento de límites dentro de los cuales accionar. En *Oblivio*, estos límites se dieron a entender paulatina y dinámicamente a medida que la pieza se desarrollaba. Los asistentes de escena dictaban, en algunos cuadros, instrucciones al espectador; en otros, el espectador se situaba dentro de la acción a partir de su propia intuición y lógica. Una de las asistentes de escena asumió la función de anfitriona y orientó al espectador durante la experiencia, ayudándolo a relacionarse con el espacio y, de igual manera, con el planteamiento de la propuesta. Al delimitar a los individuos con estas definiciones de intérprete, espectador y asistente, se está imponiendo y aceptando un rol específico dentro de la experiencia que delimita el accionar de cada individuo, como en toda clase de ritual. Acerca de los espectadores y su relación con la escena, Barba comenta:

Pienso en aquellos pocos espectadores capaces de seguir o acompañar al actor en la danza del pensamiento en acción. Es solamente el público occidental el que no está habituado a reconocer en un mismo actor a más de un personaje, que no está habituado a entrar en relación con alguien cuyo lenguaje no puede descifrar fácilmente, que no está habituado a una expresión física que no sea inmediatamente mimética o que se canalice en la convención de la danza (...). Más allá del público existen (...) espectadores concretos. Son pocos, pero para ellos el teatro puede ser una necesidad. Para ellos, el teatro

es una relación que no establece una unión ni crea una comunicación, sino que ritualiza el extrañamiento recíproco y la laceración del cuerpo social escondido debajo de una piel uniforme de mitos y valores muertos<sup>20</sup>.

La sinergia se dio a medida que el espectador respondía a los estímulos y directrices, componiendo así la escena. Esto influyó de manera directa en el ritmo y flujo de la pieza. Durante las nueve funciones de *Oblivio*, se observaron dos tipos de espectadores, basándonos en su nivel de respuesta a través del lenguaje corporal y emotivo. Gómez los define como aquellos espectadores que se identifican de manera emotiva o racional con el espectáculo y aquellos que adoptan un distanciamiento crítico. También nombra a un espectador desinteresado<sup>21</sup>, pero esta clase de espectador no fue visto en las funciones.

## Conclusión

*Oblivio* logró entablar un espacio de relación entre los individuos que participaron en la experiencia: intérprete, asistentes de escena y espectadores. Generó un sentido de comunidad entre los participantes. En el contexto de la pieza, emergieron diversas relaciones entre los individuos, también relaciones entre los individuos y el espacio; dependencia, complicidad, dominio, responsabilidad, etcétera. Durante el proceso de creación y abordaje de la pieza, logré ahondar en investigaciones realizadas anteriormente, satisfacer inquietudes, explorar otros lenguajes formales. Pude superar dificultades

---

<sup>20</sup> Eugenio Barba, "El teatro eurasiático", en P. Pavis y G. Rosa (comps.), *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>21</sup> Véase Manuel Gómez G., *Diccionario Akal de teatro*, Akal, Madrid, 1997, s/p.

y adaptarme a situaciones inesperadas. Adquirí nuevas herramientas de carácter interpretativo y de creación conceptual.

El uso de herramientas pertenecientes al teatro postdramático y al performance resultó propicio para la creación y presentación de la pieza, lo que no implica que *Oblivio* pueda ser catalogada como alguna de las tendencias mencionadas, mas sí puede ser entendida como una aproximación a estas. Tanto el carácter ritual como el lúdico estuvieron presentes de manera significativa en la experiencia y coadyuvaron en la composición estructural que permitió que se diera efectivamente la interacción.

La respuesta del público fue positiva, alcanzando un nivel de apertura hacia el tratamiento dado a la interacción. Espectadores cuyo comportamiento fue renuente al principio de la experiencia, al final se mostraron comprometidos. Comentarios posteriores sugirieron incorporar mayor contacto con el espectador debido a la disponibilidad mostrada por los mismos. Esto nos demuestra que el



Cuadro *memoria emotiva*. Espectadores con ojos cerrados.  
Uno de ellos tiene un elemento de utilería (toalla)

espectador está dispuesto y desea participar dentro de las experiencias escénicas que desarrollen propuestas interactivas, siempre y cuando este no se sienta amenazado o agredido dentro del contexto que la pieza presenta. Finalmente, subrayamos que *Oblivio* sirvió para introducir otros discursos escénicos en el contexto teatral de la ciudad.

## Bibliografía

- BARBA, Eugenio (1994). “El teatro eurasiático”, en P. Pavis, y G. Rosa, (comps.), *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, D. F., Gaceta.
- BROOK, Peter (1994). “La cultura de los lazos”, en P. Pavis y G. Rosa, (comps.), *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México D. F., Gaceta.
- CARLSON, Marvin (2004). *Performance: A critical introduction*, 2.<sup>a</sup> ed., Nueva York, Routledge.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, 2.<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Atuel.
- GOLDBERG, RoseLee (2011). *Performance art: From Futurism to the Present*, 3.<sup>a</sup> ed., Londres-Nueva York, Thames & Hudson Inc.
- GÓMEZ G., Manuel (1997). *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*, México D. F., Siglo XXI.
- KOSS, Natacha (2008). “El actor en el debate modernidad-postmodernidad”, en Jorge Dubatti (comp.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro postdramático*, México D. F., Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

- PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona (Esp.), Paidós.
- PILGRIM, Richard B. (1986, febrero). “Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan” [artículo en línea], *History of Religions*, n.º 3, vol. 25, University of Chicago Press, pp. 255-277. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/1062515>>.
- SCHECHNER, Richard (2006). *Performance studies: An introduction*, 2.ª ed., Londres-Nueva York, Routledge.
- S. A. (s/f). “Performance”, *Merriam-Webster* [página web]. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance> [Consulta: 20 de febrero de 2015].
- THOMPSON, Margaret (1992). *Yoruba Ritual. Performers, Play, Agency*, Indiana, Indiana University Press.



# **GABRIEL COSTANZO**

Abogado, ensayista, poeta, fotógrafo.



## **#TEATROENCUERPOPRESENTE\***

Quiero mover el bote,

Quiero mover el bote.

REEL 2 REAL

### **Físico genial espectacular / físico perfecto espectacular**

Un espacio ocupado, presencia de la masa y volumen que denota una dimensión cuantificable, por lo tanto, objetiva y presente. Para más detalles, un cuerpo, el cuerpo vivo de la persona que actúa: el actor o actriz. Y otro cuerpo que actúa como público, lo que nunca ha sido poca cosa. Ambos con habilidades perceptivas, especialmente agudizadas para la ocasión. Un instrumental: el ojo, a la distancia precisa para perder la dimensión temporal de lo observado en una dualidad que permite el reconocimiento del observado y su contraparte; el oído, que permite el aplauso al cuerpo y la dramaturgia al público; también la piel, que percibe tanto como puede en público y cuerpo. Y unos teléfonos con la pantalla de cara al actor (alguien debe haberlos visto).

El cuerpo percibe la cantidad de público, su calidad (desde su individual concepto), el clima, la ambientación, el rechazo a la imagen que

---

\* Ganador, en la categoría emergente, del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2017.

representa o su aceptación, temor, asombro o cualquier otra reacción posible de quienes lo encuentran como personaje. El cuerpo descubre, aun antes de ser percibido por el público, una relación que bien puede ser descrita por Ernesto Mayz Vallenilla como óptico-ontológica<sup>1</sup>. La actriz y el actor saben que no están solos e incluso pueden llegar a saber dónde están. Parte de su oficio es el desdoblamiento de esa ontología esencial a través de su cuerpo, que tiene una voz, una forma y una dimensión en la que desplaza imágenes, sonidos, movimiento y su combinación o ausencia para crear una experiencia óptica-ontológica en su público. Algunos cuerpos tienen fama y otros no, es decir, algunos cuerpos conocen la existencia de una expectativa que se realizará en alguna medida y para otros será una sorpresa.

Y se inicia el espectáculo: se ha superado para bien o para mal la producción, la búsqueda intelectual o estética del dramaturgo, de la dirección. Se ha decidido cuál papel jugará el público y los personajes, su nivel de interacción, los límites o su ausencia respecto a la libertad actoral, la tramoya y el vestuario son los que están ahí. El cuerpo combinará acción y omisión, silencio y sonido.

CRIADA. Señora, no puedo hacer tanta cosa a la vez.

SRA. DE DÍAZ. Lo que no debe hacer usted es contestar.

CRIADA. (*Mutis.*)

SRA. DE DÍAZ. (*Se vuelve hacia un espejo y corrige la posición de su sombrero.*)

[Fragmento de *Nuestros hijos*, de Florencio Sánchez]

---

<sup>1</sup> Ernesto Mayz Vallenilla, *Ontología del conocimiento*, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela-Instituto de Filosofía, Caracas, 1960, s/p.

Ese silencio, ese movimiento de coquetería, ha indicado el director, deben provocar la ira del público hacia los personajes, o todo lo contrario —trabajo del cuerpo—, *art dramaticae*, un millón de escuelas de actuación pueden explicar de un millón de formas distintas cómo hacerlo.

El cuerpo no ha sido seleccionado al azar, es un cuerpo específico, indispensable para satisfacer la necesidad expresiva del director. Es un cuerpo que se ve, suena y se mueve, o puede hacerlo, de un modo único y generar una sensación primaria en cualquiera que lo perciba; es un cuerpo que puede acomodarse el sombrero y hacernos reír, o despertar un deseo sexual, o llorar para completar el lugar común. Quien apartó el cuerpo para ese papel sabía mucho antes a dónde iría. El cuerpo es entonces instrumento de otros, además del actor o actriz que contiene.

El cuerpo deja de ser volumen en el espacio; la actriz o el actor darán vida a un ser con identidad política, sexual, moral, con una personalidad, con una historia y en un tiempo. Y alguien lo sabía antes de la interpretación y seleccionó el cuerpo, color, género, estatura, talla, edad, cabello, fama y, algunas veces, hasta el talento, todo o casi todo con una intencionalidad respecto al producto final en la percepción del público.

Como el cuerpo tiene una masa, las fuerzas magnéticas del universo tendrán efecto sobre este. El actor o actriz tendrán un “magnetismo salvaje” o “caerán por su propio peso” o algo intermedio. Un nivel de carisma, de esa capacidad para hacer que los demás hagan lo que uno quiere, incluyendo, claro, percibirnos como galanes, divas, seres viles, heroicos, grises o brillantes, según el papel que nos haya tocado.

Una idea, mientras sea solo eso, es incorpórea, por ejemplo, su idea de la sensualidad; pero si usted es nuestro cuerpo actoral y se

le pide ser sensual, tendrá que materializarlo y combinar su idea de la sensualidad con la idea general que usted crea que se tiene de la sensualidad, y tendrá que hacerlo con su cuerpo, en la situación y escena en que requerimos esa sensualidad; y principalmente por su cuerpo fue escogido para representar esa sensualidad, y el cuerpo sabe por su experiencia y por su forma si es una sensualidad grotesca, erótica, ausente, exuberante, romántica, picaresca o simplemente irónica, la que se espera de él como cuerpo.

Existen ciertamente arquetipos, clichés, prototipos, tipos, categorías para los personajes; la producción y la dirección pueden interesarse en su aprovechamiento o en su abandono, ambas decisiones perfectamente válidas en la búsqueda estética. La necesidad o la tendencia de estilizar las expresiones prototípicas y particulares de una racionalidad comunicativa encarnadas institucionalmente en el teatro, ha cedido a favor de una intervención empírica o experimental que diluye las tensiones de una contraposición representativa abstracta entre realidad y escena; a veces, también se representa una imagen cruda, reconocible y no carente de belleza o de fealdad, según el personaje que se represente.

## ***Me gusta***

El cuerpo hace sonidos, tiene hasta una voz propia, que es modulable y moldeable, pero estamos en los años finales de la segunda década de este siglo XXI. Los aparatos que hoy comúnmente utilizamos para comunicarnos esperan de nosotros ciento cuarenta caracteres o menos (Twitter), una foto (Instagram), una combinación de estos (Facebook), quizás la representación gráfica de una emoción a través de un símbolo (emoticono), una categoría del pensamiento (*hashtag*). Dramaturgos y cuerpos viven en este mundo; a veces tienen incluso uno o más de esos aparatos y saben

que, en gran medida, así nos comunicamos. Como son gente tan interesante van más allá de eso, tienen un planteamiento estético y una guerra personal contra toda forma convencional de decir una cosa. Ellos hacen teatro, pero lo hacen para el resto de nosotros: por tanto, como desde el principio de los tiempos, las modalidades expresivas se adaptan (también modifican) a la realidad cultural de cada tiempo y región. Lo que hace el cuerpo frente a su público va más allá de la clásica expresión corporal, ahora el cuerpo es carne poética, imagen y movimiento más allá de la fotografía; es grito más allá del oído y de la voz.

*(La Güevona se seca las lágrimas con algunas servilletas de papel y se desplaza hacia otro lugar del bar, donde repetirá su monólogo. Se valdrá de cualquier pretexto para comenzar de nuevo. Simultáneamente a la situación anterior, La Enrollada se había acercado a Blanca Rosa.)*

LA ENROLLADA. *(En paralelo a la conversación entre La Sabrosa y La Güevona.)* Bueno, Blanca Rosa, pareces una estatua de mierda... Te pareces a Socorrito, una vieja loca que vivía por la casa y que cuando le daba la vaina se quedaba tiesa con la mirada perdida en el medio de la calle.

[Fragmento de *A 2,50 la cuba libre*, de Ibrahim Guerra]

Actores y actrices son el cuerpo con respecto a los personajes; el cuerpo son los actores y actrices frente al público, pero el cuerpo es el cuerpo y cada quien tiene el suyo y se parece mucho a él. Bajo esta premisa, Garófalo, con alegre ojo italiano, desarrolla su teoría sobre condicionantes fisiológicos que motivaban a los criminales, convirtiéndolos en *homodelictualis* los últimos cien años, e increíblemente, aún asociamos la maldad a un color de piel, por lo que jamás, pero jamás nos extrañó, que alguien hubiese hecho la antropomorfización del delito. Kant, amablemente, nos decía que lo bello nos obsequiaba placer sin interés. No sabemos quién recibe el *royalty* por la frase

“la belleza es superficial, pero la fealdad llega hasta los huesos”, mas nos muestra una especie de intuición moderna sobre la incidencia de la fealdad sobre la personalidad. El pecado, la muerte, lo diabólico, la enfermedad se asocia a la fealdad<sup>2</sup>. Si el actor (porque las actrices son todas bellas) es feo, y se parece —porque no le queda más remedio— al cuerpo que lo contiene, típicamente será el villano, el ser que representa el lado oscuro del humano. El feo es el Hyde de cada Stevenson en el público. Si es un hombre atractivo y representa, no obstante, al mal, será un personaje aún más carismático porque cada quién se reconocerá en la belleza del cuerpo y en la oscuridad del personaje.

Ahora bien, el cuerpo no es el personaje; el personaje es una construcción que combina el imaginario dramático con la habilidad histriónica del cuerpo que lo ejecuta, así como la ambientación y vestuario que le define, antes de que se nos olvide comentarlo. No existe ninguna prueba de una relación directa entre la fisionomía y la personalidad (salvo el autor), por lo que se trata de una antigua conexión de símbolos y formas: las de la enfermedad, la vejez y la muerte; formas que asociamos al dolor físico y espiritual; formas que la biología nos hace aborrecer para alejarnos de bacterias, virus e infecciones, con lo que asociamos al mal, y de formas como la salud, la fertilidad, la fuerza, a las que la misma naturaleza nos acerca con fines esencialmente reproductivos y que asociamos al placer y a la belleza, y por tanto, a la bondad y el bien. Hemos humanizado al bien y al mal, le dimos rostros bellos y feos. Pero el feo no es malo, ni el bello bueno, lo desconocido tampoco es malo, pero igual nos asusta. El cuerpo, sea bello o feo, no es una proclama; es la herramienta para decir la proclama.

---

<sup>2</sup> Véase Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona (Esp.), 2007.

## **Cuando mueven el cuerpo / lo mueven lento y suave**

El cuerpo desnudo en el teatro es un recurso teatral. A veces representa la desnudez, a veces otra cosa, dependiendo fundamentalmente de quien lo esté viendo. Ese cuerpo desnudo le recuerda a cada quien una aspiración o una realidad. El cuerpo vestido representa otro aspecto de la desnudez: su ausencia, y otras veces representa otra cosa. El cuerpo vestido es un cuerpo disfrazado para que parezca otra cosa: un profesionalista, alguien del pasado o del futuro, una dama o una prostituta, un mendigo u otro. El cuerpo que se desnuda es otra cosa, es como el cuerpo que se viste, son dos imágenes que se diluyen en un claroscuro del movimiento.

El movimiento es una danza que la baila la quietud, si se lo pueden creer, sino es el desplazamiento de los cuerpos con referencia a otros objetos. En teoría, todo objeto que esté en la tierra está en movimiento junto con esta y con todo el universo. Pero nuestra referencia de movimiento es la escenografía, podemos ver y a veces sentir al cuerpo moverse; este movimiento recrea movimientos que como público hemos visto, deseado, hecho, intentado. Cada recreación del cuerpo sobre la escena es una referencia espacial respecto a los objetos que la componen y respecto a la memoria de su espectador.

El espectador tiene una percepción del cuerpo, no puede evitarlo, está ahí para eso. Pero tiene mucha información para construirse esa percepción: la fama del cuerpo que le genera expectativas, probablemente asociando interpretaciones pasadas, rasgos de la vida personal del actor o actriz, fotografías de una mejor o peor época del cuerpo, su desconocimiento total de quién es esa persona. La naturaleza sexual del público, sus apetencias, sus gustos, que el cuerpo puede incitar o deshacer. Eso que llaman autoestima, que tanto me reconozco en el cuerpo y que tanto deseo parecerme a este, junto a otras mil cosas que lleva sobre sus hombros el público,

y otras que las encuentra en el escenario: el clima, la ambientación, la luz. Luego está la construcción del personaje, y sobre la percepción que el público pueda tener sobre este, influirá su cultura, educación, ideología, profesión, situación económica, inteligencia, valores. Es decir, uno puede ver un ángel, pero lo que llevemos al teatro nos dirá si era hombre, mujer, ambos, ninguno, una creencia, algo sagrado, gracioso, erótico, malvado, picaresco, perverso, neutro, blasfemo, caricaturesco, humano, diabólico. Y eso sin que el cuerpo actúe. Una vez que hay acción teatral, nuestra percepción inicial se ratifica o cambia, todo depende de ese actor o actriz.

Camina uno, dos, tres pasos. Ahora levanta la mirada, así no: con maldad. Entonces se enamorará de ti, y te clavará el cuchillo y utiliza el método Stanislavski. Simples acciones entre dos cuerpos que indican un texto dramático o la interpretación de la dirección teatral. Pero al cuerpo hay que darle lo que el cuerpo pida, y la actriz y el actor tienen licencia para actuar, porque ellos y nadie más son el personaje, habitan como imagen, expectativa y recuerdo en el público. Y desaparecen al bajar el telón (si tienen un telón cerca) para volver a ser quienes alguna vez fueron antes de entrar a escena.

## **Bibliografía**

Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*, Barcelona (Esp.), Lumen.

MAYZ VALLENILLA, Ernesto (1960). *Ontología del conocimiento*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela-Instituto de Filosofía.

## **RONALD ALEGRÍA**

Egresado de la Escuela Superior de Artes Escénicas Juana Sujo (2017), también se formó como estudiante en Educación-mención Artes Escénicas de la UPEL-IPC, donde se desempeñó como preparador en la cátedra de Actuación y Puesta en Escena. Fue docente de teatro en la UENB Sergio Medina (Propatria, Caracas) y formador en el Movimiento de Teatro César Rengifo, durante el año 2017, en el Núcleo Simón Bolívar (Propatria). Ganador del Premio al Mérito Estudiantil Talentum 2017, en Artes Escénicas (UPEL-IPC). En la actualidad, es profesor de Expresión Corporal en la Fundación Rajatabla y en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.



## **INTÉRPRETES DEL SILENCIO\***

*(Hacia una pedagogía teatral integradora)*

*Para aquellas personas que escuchan con la mirada  
y hablan con las manos*

Las artes escénicas contienen diversos elementos de expresión. El sonido, siendo uno de ellos, es sumamente importante para la comunicación, el equilibrio y la ubicación en el tiempo y el espacio. La mayoría de los seres humanos poseen una amplia capacidad auditiva que les permite reconocer diferentes sonidos, mientras que otras, ante una sordera, no logran captar lo que auditivamente se puede percibir, quedando en un estado de silencio. ¿Es posible que personas, ante el silencio, puedan comunicarse y en esa ausencia de sonido hallar la capacidad de interpretar? Pedagógicamente, se pueden impartir herramientas que ayuden al mejoramiento en la dificultad auditiva y por medio del teatro reconocerlos como los mejores intérpretes de un silencio.

Para comenzar, las artes escénicas (entiéndase como la totalidad de las artes que se manifiestan sobre un escenario), poseen numerosos elementos de expresión que son utilizados como medio de comunicación. El texto, el cuerpo, el movimiento, el espacio y la voz,

---

\* Ensayo acreedor del segundo lugar, en la categoría emergente, del Concurso de Ensayos sobre Teatro 2016.

entre otros, juegan un rol fundamental en la realización de un hecho artístico. Estos elementos, a su vez, contienen lo que se denomina sonido, aquel que orienta el ritmo, el equilibrio, la ubicación en el tiempo y el espacio de quienes conscientemente están en función de un trabajo interpretativo.

El sonido ha estado presente desde el comienzo de la humanidad. El hombre percibía lo que estaba a su alrededor: el ruido de lluvia, la suave brisa del viento, las piedras que tropezaban y se desplazan al ritmo de una corriente, el suave susurro de los pájaros, la ferocidad de los animales, en otros... El hombre vivía lleno de sonidos, hasta que se percató que poseía algo único: su voz. Desde ese momento empezó a imitar los sonidos que ya no le eran desconocidos, se integró al juego de la representación sonora, entendió lo que escuchaba; el hombre, para ese momento, ya era sonido y hasta ahora no ha dejado de serlo.

Al comprender la importancia que representa en la vida de una persona, cabe preguntarnos: ¿qué es el sonido en sí y cómo se produce? Primeramente, se concibe como fenómeno vibratorio generado a partir de movimientos, ya sea de vibración constante o transitoria<sup>1</sup>. Para que se produzca el sonido es necesaria la propia energía para que pueda desplazarse en el vacío y así generarse un proceso físico que se puede estructurar en tres momentos: la producción, detención y propagación del sonido mediante el movimiento ondulatorio. En cambio, para Vaca Forero, “el sonido puede ser definido en sí mismo como un lenguaje”<sup>2</sup>. Una unidad básica que a través del tiempo ha podido construir las palabras que hoy se pronuncian y traer consigo

---

<sup>1</sup> Véase Jess J. Josephs, *La física del sonido musical*, Van Nostrand Momentum Books, vol. 13, Reverté, México D. F., 1969, s/p.

<sup>2</sup> Jorge L. Vaca Forero, *Arte, sonido, lenguaje, comunicación* [documento en línea], s/f, p. 3. Disponible en: <<http://www.academia.edu/1043945/ArteSonidoLenguajeComunicaci%C3%B3n>>.

la emisión, recepción y comprensión de conceptos, imágenes e ideas. Es justamente dicho proceso lo que hace del sonido un elemento propio del lenguaje.

Para poder entender lo sonoro se necesita de un oído, dado que es el único de los sentidos que reacciona ante sus ondas y las interpreta para poderlas comunicar. El oído humano esta anatómicamente estructurado en tres secciones: el oído externo, formado por la oreja y el sistema auditivo externo, que funciona como embudo para conducir el sonido hacia adentro; el oído medio, compuesto por una cavidad y tres huesecillos (el martillo, el yunque y el estribo) que operan como amplificadores de las vibraciones mecánicas del tímpano, proyectando la energía al oído interno, en donde las ondas mecánicas se convierten en energía bioeléctrica y son impulsadas hacia el cerebro para su reconocimiento.

El hombre posee una amplia capacidad auditiva que le permite reconocer diversos sonidos e identificar el volumen, tono, timbre y la dirección de la cual proviene<sup>3</sup>. Pero solamente puede escuchar uno a la vez. Por otro lado, Vaca Forero argumenta que el oído “es uno de los sentidos más obviados, pero paradójicamente el que está más presente en todos”<sup>4</sup>. Su señalamiento se refiere a que la mayoría de los estímulos percibidos diariamente son auditivos, ya sean en forma de palabras, sonidos ambientales, música o eventos particulares, entre otros. El problema está en que todos pueden tener un oído, pero no todos pueden escuchar.

En este sentido, el Consejo Nacional de Formato Educativo, afirma que “la audición significa oír y comprender lo que se dice”<sup>5</sup>. Saber

---

<sup>3</sup> J. J. Josephs, *op. cit.*, s/p.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>5</sup> Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe), *Discapacidad auditiva. Guía didáctica para la inclusión en educación inicial y básica*, México D. F., 2010, p. 17.

escuchar y comprender, genera el instrumento que por excelencia transmite la cultura y la integración social. Se habla de que gracias al lenguaje podemos transferir creencias, valores y pensamientos propios hacia los demás, desarrollando un proceso denominado “socialización”. Cabe destacar que sin comunicación solo es posible la relación, mas no la interrelación que requiere la socialización, siendo el lenguaje el que permite la acción. En tal sentido, se podría pensar: al no poder escuchar, ¿se llevará a cabo la interrelación? No cabe la menor duda de que con o sin audición está presente, de igual manera, un lenguaje y, por ende, una comunicación.

Las personas con discapacidad auditiva, en su mayoría, no suelen escuchar y por su dificultad se ven enfrentadas a graves problemas sociales y de integración tanto en la transferencia cultural como en la socialización. Tener una dificultad auditiva implica un déficit en la identificación de sonidos, en el desenvolvimiento social, en seguir una conversación y, sobre todo, en comprender el lenguaje oral. Dichas pérdidas repercuten en el desarrollo de las habilidades del pensamiento, habla y lenguaje; y además, en la conducta, el desarrollo social, emocional, el desempeño escolar y laboral<sup>6</sup>.

Es importante señalar que no todas las personas peyorativamente señaladas como “sordas” nacen sin audición, su pérdida se puede clasificar en función al momento en el que ocurra<sup>7</sup>. Suele ser congénita o adquirida. Del mismo modo, se clasifica por grados: normal, ligera, mediana, moderada, severa, profunda, y también si es temporal o permanente.

---

<sup>6</sup> Ministerio de Educación de Chile, *Guía de apoyo técnico-pedagógico: necesidades educativas especiales en nivel de educación parvulario. Necesidades educativas especiales asociadas a la discapacidad auditiva* [documento en línea], División de Educación General, s/f. Disponible en: <<http://portales.mineduc.cl/usuarios/edu.especial/File/GuiaAuditiva.pdf>>.

<sup>7</sup> Véase Conafe, *op. cit.*, s/p.

En nuestro país, según el último censo del Instituto Nacional de Estadística (INE), realizado en el año 2011, del total de la población venezolana —que oscilaba entre 28 750 000 y 28 900 000— habitantes, se registraron 107 803 personas con discapacidad auditiva, lo que representaba un 3,73 % de los habitantes. Tomando en cuenta estos datos, es indudable que una pequeña parte de la población venezolana es sorda, dando a entender que en su mayoría el sonido no está dentro de sus posibilidades de comunicación.

El tener una población que no pueda adaptarse tanto en lo laboral, lo educativo y hasta lo familiar, por el simple hecho de no poseer la facultad de escuchar, es preocupante y debe ser visto como un problema social. Sin embargo, a fines de legalizar su atención se crea la Ley para las Personas con Discapacidad, que en sus disposiciones fundamentales, en el artículo 1, expresa:

La presente ley tiene por objeto regular los medios y mecanismos que garanticen el desarrollo integral de las personas con discapacidad de manera plena y autónoma, de acuerdo con sus capacidades, el disfrute de los derechos humanos y lograr la integración a la vida familiar y comunitaria, mediante su participación directa como ciudadanos y ciudadanas plenos de derechos, y la participación solidaria de la sociedad y la familia. Estas disposiciones son de orden público<sup>8</sup>.

Es prudente hallar en la educación la garantía del desarrollo humano, el tema de la integración, participación familiar, comunitaria y social. En este sentido, la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, en su capítulo VI: De los Derechos Culturales y Educativos, artículo 103, señala:

---

<sup>8</sup> Ley para las Personas con Discapacidad, Art. 1, *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 38.598, 5 de enero de 2007, p. 2.

Toda persona tiene derecho a una educación integral de calidad, permanente, en igualdad de condiciones y oportunidades, sin más limitaciones que las derivadas de sus aptitudes, vocación y aspiraciones. La educación es obligatoria en todos sus niveles, desde el maternal hasta el nivel medio diversificado. La impartida en las instituciones del Estado es gratuita hasta el pregrado universitario. A tal fin, el Estado realizará una inversión prioritaria, de conformidad con las recomendaciones de la Organización de las Naciones Unidas. El Estado creará y sostendrá instituciones y servicios suficientemente dotados para asegurar el acceso, permanencia y culminación en el sistema educativo. La ley garantizará igual atención a las personas con necesidades especiales o con discapacidad y a quienes se encuentren privados o privadas de su libertad o carezcan de condiciones básicas para su incorporación y permanencia en el sistema educativo<sup>9</sup>.

No se debe excluir del sistema a personas que por poseer una dificultad se les haga difícil la participación íntegra en las actividades sociales, más bien se debe exigir ser atendidas especialmente. Por su parte, la antigua Ley Orgánica de Educación (LOE), en relación con la enseñanza especial, artículo 32, apunta:

La educación especial tiene como objetivo atender en forma diferenciada, por métodos y recursos especializados, a aquellas personas cuyas características físicas, intelectuales o emocionales comprobadas sean de tal naturaleza y grado, que les impida adaptarse y progresar a través de los programas diseñados por los diferentes niveles del sistema educativo. Igualmente, debe prestar atención especializada a aquellas personas que posean aptitudes superiores y sean capaces de destacarse en una o más áreas del desenvolvimiento humano<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, Art. 103, *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 36.860, 30 de diciembre de 1999, p. 80.

<sup>10</sup> Ley Orgánica de Educación, Art. 32, *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*, 2.635, 28 de julio de 1980, p. 8.

La inclusión de ciudadanos con dificultades a una educación especial y exclusiva, es de gran avance para la incorporación en las dinámicas participativas que hoy día ofrece el Estado venezolano. La educación debe enseñar a valorar a los individuos como sujetos dignos, respetados y reconocidos en su diversidad, tal como lo planteaba el filósofo Hobbes. Ser educado no solo implica saber, sino conocer lo que sabemos y confrontar las problemáticas que suelen aparecerse debido a las dificultades. Tal como lo señaló Einstein, la creatividad, en momentos de crisis, permite actuar ante la angustia y poder hallar soluciones efectivas<sup>11</sup>.

Lograr desarrollar la creatividad es necesitar de una educación que permita la libertad del pensamiento, la imaginación y el espíritu creador. La estética, como disciplina de estudio, es oportuna para la educación especial. Bajo la modalidad de enseñanza para las artes, la LOE, en el artículo 36, señala:

La educación estética tiene por objeto contribuir al máximo desarrollo de las potencialidades espirituales y culturales de la persona, ampliar sus facultades creadoras y realizar de manera integral su proceso de formación general. Al efecto, atenderá de manera sistemática el desarrollo de la creatividad, la imaginación, la sensibilidad y la capacidad de goce estético, mediante el conocimiento y práctica de las artes y el fomento de actividades estéticas en el medio escolar y extraescolar<sup>12</sup>.

En este sentido, la educación especial convencional se transforma. El aula tiende a ser el lugar donde el estudiante pone en práctica la

---

<sup>11</sup> Albert Einstein citado en José Luis Sorcia, “En los momentos de crisis, solo la imaginación es más importante que el conocimiento”. Albert Einstein”, *Vender más en tiempos de crisis* [blog], 16 de octubre de 2008. Disponible en: <<https://jlsorcia.wordpress.com/2008/10/16/en-los-momentos-de-crisis-solo-la-imaginacion-es-mas-importante-que-el-conocimientoalbert-einstein/>>.

<sup>12</sup> LOE, *op. cit.*, 1980, p. 9.

espontánea e imaginativa expresión de sus conocimientos. El docente asume el rol de creador, al tener en sus manos la responsabilidad de lograr que los aprendices transformen sus realidades enfrentando los miedos que los encadenan, poder apreciar el arte y experimentar con él. La educación sería un largo y maravilloso proceso creador. Claro está, al fusionar ambas especialidades se estarían desarrollando cualidades que necesitaría una persona con dificultad auditiva para poder hacer frente a sus obstáculos.

Son pocas las instituciones educativas que hoy en día poseen un perfil como el que se ha señalado. Las escuelas especiales desconocen los beneficios que ofrece una enseñanza bajo las directrices del arte y no porque no se quiera, sino por la falta de competencias para ejercerla. Son necesarios docentes que dominen ambas especialidades y hayan obtenido, dentro de su formación docente, herramientas que les permitan atender efectivamente a esta población.

En cuanto a la vigente Ley Orgánica de Educación (2009), en su artículo 6 (numeral 2, letra N), hace el señalamiento a una educación formal y no formal en materia cultural, sin menospreciar asignaturas como la educación estética, música, danza, teatro, cine, televisión, fotografía, literatura, entre otras, con el fin de profundizar y enriquecer los valores de la identidad nacional como una de las vías para consolidar la autodeterminación y soberanía del país. Por otra parte, la Ley Orgánica de Cultura (2014), en el artículo 9, señala la responsabilidad que tiene el Estado en impartir políticas que asuman la enseñanza en el campo de las artes como vía del desarrollo de la nación.

Tomando en cuenta la afirmación de Rengifo de que “el arte debe existir en función de la humanidad”, es responsabilidad nuestra asumir como un compromiso social lo que anteriormente se ha expuesto, y específicamente a través del teatro como la expresión artística que integra a todas las demás disciplinas creativas y estéticas. Pero más allá de eso, ¿se puede tomar en cuenta la discapacidad auditiva como

herramienta para la creación artística? Sin duda, es posible. El ser en su máxima expresión, es un elemento del arte y no el arte un elemento de él, por lo que no tener audición no puede verse como una limitante para crear.

Como lo expresa Augusto Boal, “Todo ser humano es teatro, aunque no todos hacen teatro. El ser humano puede verse en el acto de ver, de obrar, de sentir, de pensar. Puede sentirse sintiendo, verse viendo y puede pensarse pensando. ¡Ser humano, es ser teatro!”<sup>13</sup>. Ante esta postura, todo ser humano es teatro y hace teatro inconscientemente. Hacerlo consciente es parte de un proceso de enseñanza y aprendizaje. La propuesta es que mediante una pedagogía teatral integradora —entendiéndose la integración como un conjunto de acciones y procesos alineados para ofrecer oportunidades y participación a todos por igual—, se afiance la enseñanza en un teatro que se adapte a las condiciones de quienes serán sus integrantes.

La enseñanza que se recomienda debe partir en ayudar al estudiante a crear las herramientas pedagógicas basadas en sus propios conocimientos, la aptitud para dominarlo y la competencia para transmitirlo<sup>14</sup>. Asimismo, tomar en cuenta la dificultad del individuo, desarrollar sus capacidades innatas o adquiridas, potenciar sus conocimientos y lograr que pueda desenvolverse en un entorno social progresivo, donde cada vez es más difícil adaptarse debido a un progreso tan acelerado. La estrategia afianzará la motivación, el interés por el saber y el actuar. Estará orientada a la aplicabilidad de todas las disciplinas que integran el teatro al silencio *a priori*

<sup>13</sup> Augusto Boal, *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, Alba, Barcelona (Esp.), 2004, s/p.

<sup>14</sup> Véase Georges Laferrière, “Pedagogía teatral, una herramienta para educar” [artículo en línea], *Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*, n.º 13, Facultad de Educación Social y Trabajo Social Pere Tarrés, Universidad Ramón Llull, Barcelona (Esp.), sep.-dic., 1999. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/viewFile/144501/383474>>.

de una sordera, la comunicación netamente corporal-gestual, el lenguaje de señas, la interpretación desde la ausencia de sonidos y sin voz, ya que “la voz contiene únicamente los sonidos que el oído capta”, tal como lo señalaba Alfred Tomatis, a raíz de sus revolucionarias investigaciones. A todas estas, ¿se plantea una nueva forma de enseñanza teatral que incluya el 3,73 % de los habitantes del país con discapacidad auditiva? El hacer teatro desde la enseñanza no requiere de mucho planteamiento, mas sí de estudio y preparación. Hay capacidades que las personas con discapacidad auditiva han desarrollado y que educándolas se concientizarían, con el fin de mejorar sus condiciones. No se busca proponer una nueva forma de hacer teatro, sino más bien el revisar sus contenidos y ponerlos en función de una población que en su mayoría lo desconoce.

Para comenzar con el desarrollo de la pedagogía teatral integradora es importante aclarar que el silencio, señalado en un principio, fue y será el comienzo de toda interpretación. Mucho antes que el hombre comenzara a escuchar y descubrir su voz, el mundo se encontraba en pleno y absoluto silencio. Nada se conocía aún, ni siquiera el orden de las cosas ni los elementos que componían el universo. Todo estaba bajo el “vastísimo, / sordo, / gris silencio”, donde “dormían también las voces / y todas las palabras / que habrían de pronunciarse”<sup>15</sup>. Ante ese pleno silencio se haya la tranquilidad y el encuentro de dos mundos: el mundo interno y el mundo externo.

Solo dos mundos existían: el interno, que correspondía a todo el ser del hombre (su mente, sus pensamientos, las ideas, el espíritu y cada uno de los sentidos por los cuales se llegaría a expresar); y el externo, que corresponde a lo que estaría fuera de él, su entorno, lo desconocido, lo que quiso conocer o lo que conoció sin querer. Dos mundos que se fueron mezclando sin saber su porqué. En estos

---

<sup>15</sup> César Rengifo, “La primera presencia”, *Poesía reunida*, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, Caracas, 2005, pp. 99 y ss.

momentos, ambos han cambiado; el primero obtuvo más poder que el segundo, cuando al principio ambos eran igual de importantes. Hoy el hombre expresa su palabra y proclama su grito, pero recuerda a veces que “al principio fue el silencio”<sup>16</sup>. El silencio de un mundo interno, el encuentro de ideas, pensamientos y todo lo que allí se puede explorar, permite poder actuar ante el mundo externo. El guardar silencio y pensar —más bien, sentir— es complejo, debido a que no todos piensan lo que hacen y pero sí hacen lo que sienten. Cabe la posibilidad de que sí haya pensamientos que surgen antes de actuar, es decir, en el actuar del silencio. La dificultad auditiva implica estar constantemente interpretando en esa ausencia de sonido y pensar antes de ejecutar una señal. Pero ¿qué pasa con el sentir?

Para hallar el sentir, la artista serbia del performance, Marina Abramović, utilizó el silencio como excusa, algo que se suele apreciar en la mayoría de sus trabajos. En uno de los más recientes, la artista tenía como objetivo hacer que sus participantes pudieran sentir, encontrarse con su mundo interior y el de los demás. Despojándose de lo que le unía al presente, permitió sacar de encima las distracciones y dejarse llevar por lo que el arte pedía<sup>17</sup>. El taller contó con la presencia de trescientas personas en silencio con audífonos que aislaban el sonido, comprendiendo lo que el silencio representaba.

Otro de sus trabajos relevantes fue su retrospectiva *The Artist is Present*, realizada en el Museo de Arte Moderno (MoMA), a mediados de marzo del año 2010. Zavala afirma que “durante 716 horas con 30 minutos, sentada en silencio, con una mesa de por medio (...), cada uno de los espectadores, quienes habían hecho filas y filas, lograron

---

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> Patricia Kolesnicov, “Silencio, obediencia y mimos en el taller de Marina Abramović”, *Clarín* [página en línea], 29 de abril de 2005. Disponible en: <[http://www.clarin.com/cultura/Silencio-obediencia-taller-Marina-Abramovic\\_0\\_1348065258.html](http://www.clarin.com/cultura/Silencio-obediencia-taller-Marina-Abramovic_0_1348065258.html)>.

sentarse frente a ella y sostenerle la mirada por unos minutos”<sup>18</sup>. En ese silencio en el que se encontraba la artista, la mirada hablaba por sí sola y el sentimiento quedaba reflejado en sus ojos. Lo más relevante fue la aparición sorpresiva de quien había sido su compañero de vida durante veintitrés años, Uwe Laysiepen, también conocido como Ulay, quien compartió asiento frente a ella. Zavala comenta que “el estremecimiento de Marina al verlo es evidente, y fue con el único con el que tuvo contacto físico después de hablarle solo con la mirada. El reencuentro más emocionante y dramático, que duró solo un minuto, la comunicación más sincera”<sup>19</sup>. No cabe duda que la verdadera actuación nace del silencio y desde allí la plena sinceridad que requiere la interpretación.

La acción de sentir sin escuchar, como el primer trabajo de Abramović, y el dejarse llevar por la interpretación de un silencio como el segundo, es un privilegio en esta sociedad. Tal como lo señala Luigi Russolo, “Hoy el ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres”<sup>20</sup>. El ruido se ha establecido como arte, su presencia en la vida diaria es indiscutible, por lo que valorar a quienes de por vida son intérpretes de un silencio, es un acto reivindicador. Es indiscutible que sin poseer audición se puede interpretar. Sin duda alguna, son actores inconscientes con gran potencial interpretativo.

---

<sup>18</sup> Tann Zavala, “La historia de una imagen / Marina Abramović y Ulay”, *Inkult Magazine* [revista en línea], 2013. Disponible en: <<http://inkultmagazine.com/blog/la-historia-de-una-imagen-marina-abramovic-y-ulay-en-the-artist-is-present/>>.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> El texto de Luigi Russolo, “L’arte dei Rumori” [El arte de los ruidos] formó parte del *Manifiesto futurista* (1909). Originalmente, corresponde a una carta que Russolo escribe a uno de sus amigos, el músico Balilla Pratella, en 1913. (Existen infinidad de reproducciones del texto en internet, así como varias ediciones impresas). [N. de la E.]

El silencio además puede verse como un gran maestro de la mente, como un docente que ayuda al estudiante a escucharse desde la soledad del ruido. Para Jodorowsky, artista y escritor chileno, el silencio permite discernir en lo que se debe definir para poder encontrar el reconocimiento, la sanación y el equilibrio emocional mediante el acto reflexivo y la neutralidad del pensamiento. La psicomagia, método que el autor propone, es parte de una sanación espiritual que ofrece desbloquear a las personas de tantas cosas a las que están encadenadas y que al no solucionarse van creando severos problemas en la personalidad. El actuar, según el artista, ayuda a liberarse del bloqueo mental a través de actos, imágenes, olores, sabores o sensaciones táctiles que nuestro inconsciente acepta como realización simbólico-metafórica de la “solución”<sup>21</sup>.

En la actualidad, el teatro se ha vuelto comercial. Lo interesante de su contenido, el querer decir algo, su subtexto, que muchas veces fue censurado, hoy pasa a segundo plano y se impone lo vago como la estética y el gusto social. No todos los casos son así y habrá quienes luchen por la salvación de lo que algún día era el buen arte, pero pocos son los vencedores. Si hacemos un momento de silencio y reflexionamos, tal vez surgirán opiniones e interpretaciones que lo refuten o lo compartan, lo cierto es que en ese silencio surgió lo que ahora se convierte en parte de la acción. Sin embargo, ese silencio no fue silencio, siempre hubo una voz interior que emitió el sonido de lo que se pensó.

En el silencio de la mente, se puede desarrollar lo que podríamos llamar “inteligencia intrapsíquica”. Este tipo de inteligencia supone configurar una imagen propia, exacta y verdadera utilizada

---

<sup>21</sup> Véase Javiera Vera, “Psicomagia para principiantes: lo que hay que saber de la técnica espiritual de Jodorowsky”, *Guioteca* [página en línea], 11 de agosto de 2015. Disponible en: <<https://www.guioteca.com/psicologia-y-tendencias/psicomagia-para-principiantes-lo-que-hay-que-saber-de-la-tecnica-espiritual-de-jodorowsky/>>.

para actuar ante la vida de modo eficaz. Hallando, primeramente, la necesidad de encontrarse consigo mismo, para posteriormente reconocer al otro. En resumen, se puede decir que es la armonía de la vida con los sentimientos. El silencio permite pensar cuáles son los problemas y actuar en función de la estabilidad emocional del propio ser. La mente se convierte en el principio de la concientización del problema. Pero ¿solamente es la mente la que se necesita concientizar? Pues no, la mente y el pensamiento es el primer punto de trabajo, lograr su desinhibición da paso al segundo punto: pensar en el cuerpo. ¿Somos un cuerpo o tenemos un cuerpo? Tal pregunta filosófica es idónea reflexionarla.

Lo cierto es que tenemos un cuerpo “enteramente un cuerpo, nada más; y el alma es solo una palabra para hablar de algo acerca del cuerpo”<sup>22</sup>. El pensamiento de lo corpóreo es observable en los autores teatrales contemporáneos, como Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Barba, entre otros, quienes supieron y han sabido visualizar en esta actividad la manera objetiva, el trabajo corporal sistemático del actor<sup>23</sup>. Tomando en cuenta sus aportes en la práctica del lenguaje corporal, se ha desarrollado un tipo de teatro que en sus orígenes era escaso hallarlo. Los autores referidos proponen un trabajo corporal para el actor, basándose en la extracción de ejercicios físicos provenientes de la danza, la pantomima, la acrobacia, la esgrima, etcétera, como forma de cultivar el principio de un cuerpo expresivo.

Los autores mencionados han establecido lo corporal como base de la enseñanza teatral. Meyerhold, precursor de la biomecánica, hizo énfasis en la enseñanza de un cuerpo que participa en cada uno de sus propios movimientos, adquiriendo, a través del trabajo corporal

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, s/d.

<sup>23</sup> Véase Igor Pacheco Blanco, “El trabajo corporal en la formación del actor” [artículo en línea], *Teatro. Revista de Teatro Experimental*, n.º 6, Universidad de Chile, 1999. Disponible en: <<https://revistateatro.uchile.cl/index.php/TR/article/view/20699/21866>>.

esquemático, destrezas y habilidades que, aunque muchas de estas no se utilicen en escena, sí logran el enriquecimiento físico-gestual, haciendo más consiente cada uno de los recursos corporales. Por su parte, Jerzy Grotowski se basó en el *training* como labor diaria que debe cumplir el actor en busca de perfeccionar la agilidad natural, reproducir signos sin que el mismo cuerpo pusiera resistencia y buscar maneras de eliminar bloqueos físicos<sup>24</sup>.

En cuanto a Eugenio Barba, consolida la integridad en la formación práctica del intérprete con el empleo de ejercicios relacionados a la pantomima, el *ballet*, la gimnasia, el deporte, y la plástica, además de la integración del teatro oriental para lo que denominó como *training* o entrenamiento físico. No se buscaba, como muchos creen, enseñar a interpretar o a ser actores, sino más bien hallar el proceso de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas que no pueden ser justificadas con palabras. Por último, Stanislavski, primer pedagogo teatral ruso, hace del actor una memoria emotiva, es decir, sentir en lo que se está interpretando y posiblemente generar el sentimiento corporal.

Por otra parte, es importante destacar la nueva visión del cuerpo y la libertad del ser que enfatizó Isadora Duncan, en su llamada “danza libre”. Enfrentándose a la academia y sus rígidas estructuras, no solo se acercó a lo que debería ser la danza, sino a su verdadera intención. Duncan propuso —y quizás sea uno de sus legados más importantes— una nueva visión de mirar y pensar el cuerpo. Se percató que el hombre, inmerso en la cultura, había perdido el movimiento natural, por lo que planteó la nueva norma educativa que modelara el carácter en el ritmo, la belleza y libertad. Del mismo modo, devolvió al teatro la conciencia de la corporalidad: el hombre corporalmente libre en conexión con la naturaleza. Por primera vez aparece la irracionalidad

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, s/p.

como parte de la creación artística, y que trajo un importantísimo cambio: “el pasaje de la representación a la expresión”<sup>25</sup>, un giro que produjo la argumentación de no usar la palabra como generadora de movimiento, sino al cuerpo como hablante.

Es evidente que el cuerpo representa el instrumento más importante para el trabajo del intérprete. Para poder salir de él y ponerlo en función del personaje, debe conocerse bien las posibilidades, en cuanto a los movimientos y al desdoblamiento, y tomar en cuenta las teorías actorales que se han descrito para lograr la concientización corpórea. En lo que concierne a las personas con dificultad auditiva, gozan del beneficio de que constantemente están empleando su cuerpo de manera natural para comunicarse. Su motricidad está ininterrumpidamente trabajando, el movimiento unido al gesto es la creación de su lenguaje. Oporto señala que “el gesto es su lenguaje por naturaleza”<sup>26</sup>. Aquí vale la pena detenerse y explicar.

La primera invención del universo fue el gesto. Para Diderot, no hace falta retroceder en el tiempo para dar explicación. Simplemente, con un ejemplo, se puede entender cómo el gesto transmite el pensamiento: en su *Carta para los sordomudos*<sup>27</sup>, menciona que tan solo con trasladarse imaginariamente a un extraño pueblo, cuya lengua es desconocida, tratará de comunicarse mediante el gesto, por lo que la gestualidad se convierte en la primera forma de expresión. Habría que observar cómo el hombre a diario consigue, a través del gesto,

---

<sup>25</sup> Jorge Dubatti (coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, 1.<sup>a</sup> ed., Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 232.

<sup>26</sup> Véase Mayra Oporto, “Discapacidad aditiva”, *Educación Especial* [blog], 25 de noviembre de 2009. Disponible en: <<https://moporto.wordpress.com/el-mundo-de-la-discapacidad/discapacidad-auditiva/>>.

<sup>27</sup> Denis Diderot, *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos* [libro en línea], trad. y notas Julio Escobar, Pre-Textos, Valencia (Esp.), 2002, s/p. Disponible en: <[https://sid-inico.usal.es/idocs/F8/FDO6591/carta\\_ciegos.pdf](https://sid-inico.usal.es/idocs/F8/FDO6591/carta_ciegos.pdf)>.

suplir la inmaterialidad del discurso, la plasticidad de los ademanes que vuelve más concretas sus palabras.

Del mismo modo, Diderot se preguntaba: “¿Qué ocurriría con la humanidad si esta, bruscamente, se viese privada del uso de sus órganos auditivos y de fonación?”<sup>28</sup>, a lo que respondió que no se suspendería la comunicación, pero sí se encontraría transformada su naturaleza y los hombres estarían obligados al retroceso de un estadio primitivo. Retroceder a los orígenes genera el poder entender las formas que se emplea en el lenguaje. Por otra parte, Dubatti, en su estudio sobre la pantomima y el distanciamiento, añade que en este retroceder, la ostentación de las emociones y sentimientos prevalecería sobre la expresión de las ideas abstractas. Y unido a esto, señala que “se podría inferir que el lenguaje verbal, eficaz para la fijación del pensamiento científico y filosófico, es en cambio, por su abstracción, un instrumento artístico menos noble”<sup>29</sup>.

El lenguaje de los gestos es demasiado claro como para aumentar su laconismo, el esfuerzo que hacen las personas con dificultad auditiva de nacimiento para hacerse inteligible, los lleva a expresar todo lo que pueden expresar; una gran ventaja en comparación con las otras personas, que desde pequeños se ven limitado por la enseñanza obligatoria del habla y no del gesto. Darío Fo argumenta: “nos los inculcan de niños en el colegio. A cada momento, desde el parvulario, nos corrigen la pronunciación de cada palabra, nunca el gesto que la sustituye o la apoya. El gesto pasa a un segundo plano incluso en el oficio del actor”<sup>30</sup>. Es sumamente importante ocuparse del gesto que acompaña el discurso, este puede ser igualmente de torpe, grosero o poco elegante. Ante esta grave situación todos deberían conocer su propia gestualidad no solo para corregirse, sino también para

---

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> J. Dubatti, *op. cit.*, s/p.

<sup>30</sup> S/d.

enriquecer sus posibilidades. Ser intérprete del silencio es apreciar la riqueza de la gestualidad, la gesticulación y el dominio facial.

En otro sentido, el gesto es quién impulsa la acción motriz. Cotidianamente, podemos ver, al saludar a alguien e iniciar una conversación, por dar un ejemplo, que la acción es iniciada por una “máscara facial”, luego las manos y finalmente el cuerpo. Del mismo modo es la lengua de señas: comienza con el rostro y el trabajo facial, seguido de las señas marcadas por las manos y por último la interpretación visual. En el teatro hay una preparación actoral con respecto a lo mencionado, y es que antes de poder realizar cualquier acción se debe instruir para que, al momento de llevarlas a cabo, sean bien ejecutadas.

Es primordial entrenar en ambos casos las manos, el movimiento y sentimiento antes de hablar. Las personas que manejan el lenguaje de señas saben que, para evitar cierta torpeza o rigidez que les impida comunicarse con fluidez y claridad, deben hacer ejercicios de calentamiento que ayuden a la producción fluida, rítmica y la coordinación motora del lenguaje. Paralelo a esto, el gesto también se ejercita a medida que se pone en contacto con las expresiones emocionales, logrando de esta manera la movilidad de la “máscara facial”.

La expresión del sentimiento es un elemento importante que acompaña la comunicación verbal y no verbal. Estas expresiones se realizan en contextos específicos en los que el individuo responde espontáneamente a ciertas situaciones. Pueden ser respuestas negativas o positivas. El hombre expresa sus emociones internas por medio de expresiones corporales y faciales que acompañan el mensaje oral. En el caso de los sordos, estas expresiones cobran mayor importancia y son decisivas en la interpretación del mensaje<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Luis A. López García *et al.*, *Mis manos que hablan. Lengua de señas para sordos*, Trillas, México D. E., 2006, p. 29.

Es relevante la relación que tienen los intérpretes del silencio con la preparación actoral, y es que ambos, como ya se ha dicho, ponen en práctica el movimiento del rostro, las expresiones emocionales y de su “máscara facial” antes de comunicarse.

Ahora bien, ¿de qué forma se podrá impartir el conocimiento de un cuerpo libre, un gesto natural y ponerlo en función de la interpretación del silencio? Uno de los tantos métodos educativos es el juego. Tanto teatral como pedagógicamente ha funcionado de manera efectiva en el proceso de enseñanza y aprendizaje, logrando avances significativos en el proceso de formación.

El juego es una actividad productiva, una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, tiempo y voluntad, siguiendo ciertas reglas libremente consentidas. Durante el juego reina el entusiasmo y la emotividad, un momento de diversión en donde lo lúdico tiene sus encantos. Está lleno de movimiento, ritmo y armonía, pero también de lucha, tensión, incertidumbre y azar. El hombre ha aprendido, desde los orígenes de la cultura, mediante el juego y ha sido la mejor estrategia para enseñar. Puede verse también como estrategia totalmente aplicable: jugando se crea el dinamismo y la creatividad en la construcción del saber.

En definitiva, no cabe duda de que se puede llevar a cabo la integración e inclusión de personas con dificultad auditiva en el quehacer pedagógico teatral, partiendo de la motivación del educador y el educando por alcanzar, mediante los contenidos teatrales, una firmeza en el desarrollo personal, cognitivo y humano, además del pleno y absoluto desenvolvimiento social que tanto afecta su socialización como seres comunicantes. Se estaría logrando la incorporación del teatro a una especialidad que puede fácilmente relacionarse de hecho con hacer teatro, así como la integración de dos ramas de estudios pedagógicos que rara vez se mezclan en función de un contexto educativo. Hay que ver la educación como el arte para la transformación

de una sociedad que aún rechaza y discrimina a personas por poseer ciertas dificultades.

Crear en la educación como herramienta efectiva de una transformación social y en el teatro como medio que demuestra lo que no se puede decir y lo que sí se hace, en efecto, es reafirmar su importancia. El hecho de enseñar teatro conlleva un cambio, y esto es lo que necesita la sociedad actual. Crear la nueva sociedad venezolana del siglo XXI amerita demostrar más allá de decir. Habrá que enfatizar la idea de que interpretando el silencio se lograría la transformación social. Los intérpretes no podrán escuchar, pero sí decir; y por decir de una manera que poco es tomada en cuenta, expresan más de lo que cualquier individuo común y corriente puede llegar a expresar. Ellos hacen con sus manos lo que dicen y demuestran lo que hacen con su rostro, con esto, teatralmente, ya es suficiente.

En fin, si la vida nació del silencio y lo primero que se conoció fue su melodía, ¿quiénes fueron los que lo percibieron? Los intérpretes del silencio. Hoy la mayoría de los habitantes conocen su usencia, por ende, su valor es desconocido. El mal llamado “sordo”, escucha mejor de lo que otra persona puede oír; escucha con sus ojos y se comunica con sus manos. Aquellas personas que han vivido en absoluto silencio conocen verdaderamente qué es el estar consigo mismos, encontrarse y hallarse sensibles a la vida; seres estéticamente auténticos que escuchan e interpretan privilegiadamente. El que no es sensible a esto, no vive sino sobrevive.

¡Gloria a la vida!, a las ganas de sembrar amor y felicidad; bendito sea el que motive a la libertad. Bendito aquel docente que se dedique vocacionalmente a lograr lo que el día de mañana no verá.

Eres y serás completamente libre porque creas con tu cuerpo y crees en tus posibilidades. Y escuchas e interpretas tu silencio.

## Bibliografía

- ALMIROTY, Sofía (2015, 27 de marzo). “Abramović: el cuerpo al límite”, en: *Antifobia* [revista en línea]. Disponible en: <<http://www.revistaanfibia.com/cronica/abramovic-el-cuerpo-al-limite/>>.
- BOAL, Augusto (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, Barcelona (Esp.), Alba.
- CONSEJO NACIONAL DE FOMENTO EDUCATIVO [CONAFE] (2010). *Discapacidad auditiva. Guía didáctica para la inclusión en educación inicial y básica*, México D. F.
- CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (1999). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 36.860, 30 de diciembre de 1999.
- FRACA DE BARRERA, Lucía (2003). *Pedagogía integradora en el aula. Teoría, práctica y evaluación de estrategias de adquisición de competencias cognitivas y lingüísticas para el empleo efectivo de la lengua materna oral y escrita*, Caracas, Los Libros de El Nacional.
- DIDEROT, Denis (2002). *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos* [libro en línea], Valencia (Esp.), Pre-Textos. Disponible en: <[https://sid-inico.usal.es/idocs/F8/FDO6591/carta\\_ciegos.pdf](https://sid-inico.usal.es/idocs/F8/FDO6591/carta_ciegos.pdf)>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE CHILE (s/f). *Guía de apoyo técnico-pedagógico: necesidades educativas especiales en nivel de educación parvulario. Necesidades educativas especiales asociadas a la discapacidad auditiva* [documento en línea], División de Educación General. Disponible en: <<http://portales.mineduc.cl/usuarios/edu.especial/File/GuiaAuditiva.pdf>>.
- DUBATTI, Jorge (coord.) (2009). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, 1.ª ed., Buenos Aires, Colihue.

- JOSEPHS, Jess J. (1969). *La física del sonido musical*, Van Nostrand Momentum Books, vol. 13, Reverté, México D. F.
- KOLESNICOV, Patricia (2005, 29 de abril). “Silencio, obediencia y mimos en el taller de Marina Abramović”, *Clarín* [página en línea]. Disponible en: <[http://www.clarin.com/cultura/Silencio-obediencia-taller-Marina-Abramovic\\_0\\_1348065258.html](http://www.clarin.com/cultura/Silencio-obediencia-taller-Marina-Abramovic_0_1348065258.html)>.
- LAFERRIÈRE, Georges (1999, septiembre-diciembre). “Pedagogía teatral, una herramienta para educar” [artículo en línea], en: *Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*, n.º 13, Barcelona (Esp.), Facultad de Educación Social y Trabajo Social Pere Tarrés, Universidad Ramón Llull, pp. 54-65. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view-File/144501/383474>>.
- LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN (1980, 28 de julio). *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*, 2.635.
- LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN. (2009, 15 de agosto). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 5.929.
- LEY ORGÁNICA DE LA CULTURA (2014, 19 de noviembre). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 6.154, (Extraordinario).
- LEY PARA LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD (2007). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 38.598, 5 de enero de 2007.
- LÓPEZ GARCÍA, Luis A.; RODRÍGUEZ C., Rosa M. et al. (2006). *Mis manos que hablan. Lengua de señas para sordos*, México D. F., Trillas.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA [INE] (2011). *XIV Censo Nacional de Población y Vivienda 2011* [documento en línea]. Disponible en: <<http://www.ine.gov.ve/CENSO2011/>>.
- OPORTO, Mayra (2009, 25 de noviembre). “Discapacidad aditiva”, *Educación Especial* [blog]. Disponible en: <<https://moporto.wordpress.com/el-mundo-de-la-discapacidad/discapacidad-auditiva/>>.

- PACHECO BLANCO, Igor (1999). “El trabajo corporal en la formación del actor” [artículo en línea], *Teatro. Revista de Teatro Experimental*, n.º 6, Universidad de Chile. Disponible en: <<https://revista-teatro.uchile.cl/index.php/TR/article/view/20699/21866>>.
- RENGIFO, César (2005). “La primera presencia”, *Poesía reunida*, Caracas, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- VACA FORERO, Jorge L. (s/f). *Arte, sonido, lenguaje, comunicación* [documento en línea]. Disponible en: <<http://www.academia.edu/1043945/ArteSonidoLenguajeComunicaci%C3%B3n>>.
- VERA, Javiera (2015, 11 de agosto). “Psicomagia para principiantes: lo que hay que saber de la técnica espiritual de Jodorowsky”, *Guioteca* [página en línea]. Disponible en: <<https://www.guioteca.com/psicologia-y-tendencias/psicomagia-para-principiantes-lo-que-hay-que-saber-de-la-tecnica-espiritual-de-jodorowsky/>>.
- SORCIA, José Luis (2008, 16 de octubre). “En los momentos de crisis, solo la imaginación es más importante que el conocimiento. Albert Einstein”, *Vender más en tiempos de crisis* [blog]. Disponible en: <<https://jlsorcia.wordpress.com/2008/10/16/en-los-momentos-de-crisis-solo-la-imaginacion-es-mas-importante-que-el-conocimientoalbert-einstein/>>.
- ZAVALA, Tann (2013). “La historia de una imagen. Marina Abramović y Ulay”, *Inkult Magazine* [revista en línea]. Disponible en: <<http://inkultmagazine.com/blog/la-historia-de-una-imagen-marina-abramovic-y-ulay-en-the-artist-is-present/>>.



# ÍNDICE

## **OSCAR ACOSTA**

La audacia sexodiversa de Heraclio Martín de la Guardia:  
*Honra y crimen por amor* / 13

## **ARNALDO PIRELA PAREDES**

El devenir en la acción escénica  
*(El oficio y la puesta en escena)* / 53

## **GUILLERMO URDANETA**

Dramaturgia y teatralidad  
*(Indagaciones sobre la preceptiva dramática)* / 85

## **MARIALEJANDRA PÉREZ MÉNDEZ**

*Oblivio*  
*(Creación escénica e interacción con el espectador*  
*a partir del teatro postdramático y el performance)* / 127

## **GABRIEL COSTANZO**

*#TeatroEnCuerpoPresente* / 157

## **RONALD ALEGRÍA**

Intérpretes del silencio  
*(Hacia una pedagogía teatral integradora)* / 167



Fundación Editorial El perro y la rana  
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,  
Caracas (1010), Venezuela  
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

Correos electrónicos  
atencionalescritorfepr@gmail.com  
comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web  
[www.elperroylarana.gob.ve](http://www.elperroylarana.gob.ve)  
[www.mincultura.gob.ve](http://www.mincultura.gob.ve)

Redes sociales  
Twitter: @perroyranalibro  
Facebook: Fundación Editorial Escuela El perro y la rana



*Ensayos teatrales*

Digital

Fundación Editorial El perro y la rana

mayo de 2022

Caracas - Venezuela



## *Ensayos teatrales*

Los seis ensayos que componen esta obra fueron seleccionados a través del Concurso de Ensayos sobre Teatro, que desde el año 2016 convoca la Compañía Nacional de Teatro. En esta oportunidad, se recogen los trabajos merecedores del primer y segundo lugar de las ediciones del concurso que abarcan el período 2016-2019. El lector encontrará una muestra heterogénea y multidisciplinaria, tanto en sus temas como en los enfoques planteados por los autores: Oscar Acosta, Arnaldo Pirela Paredes, Guillermo Urdaneta, Marialejandra Pérez Méndez, Gabriel Costanzo y Ronal Alegría.

PUBLICADO EN TIEMPOS DE  
GUERRA ECONÓMICA  
CONTRA VENEZUELA