

Estudios Culturales



UNIVERSIDAD
DE CARABOBO

Vol. 12, N° 24
Julio-Diciembre 2019

Publicación de la Unidad de Estudios Culturales

**JUNTA DIRECTIVA DE LA REVISTA
"ESTUDIOS CULTURALES"**

Comisión Doctorado Ciencias Sociales-Estudios Culturales

Jesús Puerta • Mitzy Flores • Ángel Deza
Elisabel Rubiano • Zoila Amaya
(Universidad de Carabobo)

Director-Editor

Felipe A. Bastidas T.
(Universidad de Carabobo)

Comité editorial:

Enzo Del Búfalo • Margarita López Maya
(Universidad Central de Venezuela)

Enrique Delpercio
(Universidad del Salvador, Argentina)

Andrés Banzart
(Universidad Simón Bolívar, Venezuela)

Octavio Islas
(Universidad de Los Hemisferios, Ecuador)

Hernán Lucena • Elías Capriles
(Universidad de Los Andes, Venezuela)

Freddy Bello • Dalia Correa • Héctor Lucena
(Universidad de Carabobo)

Ricardo Melgar Bao
(Instituto Nacional de Antropología e Historia, México)

Pedro Sotolongo
(Cátedra para el Estudio de la Complejidad del Instituto de Filosofía de La Habana)

Editoras asistentes

Yurimer Martínez
(Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Solveig Villegas • Eudel Seijas
(Universidad de Carabobo)

Comité Científico-Humanístico

María Báez • María Alejandra Vega Molina • Esther González • Carmen Mambel
(Universidad de Carabobo)

Coordinadora de traducción:

Gizeph Henriquez
(Universidad de Carabobo-Facultad de Ciencias de la Educación)

Diseño gráfico y diagramación:

Zoraída Castillo Lara
(Universidad de Carabobo-Facultad de Ciencias de la Salud)

Imagen portada:

Carla Acevedo
Título: Pluma y Tempestad (2005)

©Unidad de Estudios Culturales, 2008

Hecho el depósito de ley

Depósito legal: CA2019000129

revistaestudiosculturales2016@gmail.com

Estudios Culturales



UNIVERSIDAD
DE CARABOBO

Vol. 12, N° 24
Julio-Diciembre 2019

Publicación de la Unidad de Estudios Culturales



Universidad de Carabobo

Autoridades

Jessy Divo de Romero

Rectora

Ulises Rojas

Vicerector Académico

José Angel Ferreira

Vicerector Administrativo

Pablo Aure

Secretario

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD

Decano

Prof. José Corado

Comisionado del Decano Sede Aragua

Prof. María Lizardo

Asistente del Decano

Prof. Daniel Aude

DIRECCIONES:

Directora Escuela de Medicina

Sede Carabobo

Prof. María Tomat

Directora Escuela de Medicina

Sede Aragua

Prof. María Elena Otero

Directora Escuela de Bioanálisis

Sede Carabobo

Prof. Haifah Kuder

Directora Escuela de Bioanálisis

Sede Aragua

Prof. Dayana Requena

Directora Escuela de Enfermería

Prof. Anie Evies

Directora Escuela de Ciencias

Biomédicas y Tecnológicas

Prof. Lisbeth Loaiza (†)

Directora de Escuela de Salud Pública y

Desarrollo Social

Prof. Milena Granada

Directora de Investigación y Producción

Intelectual Sede Carabobo

Prof. Nelina Ruíz

Directora de Investigación y Producción

Intelectual Sede Aragua

Prof. Elizabeth Ferrer Jesús

Directora de Postgrado

Sede Carabobo

Prof. Domenica Cannova

Directora de Postgrado

Sede Aragua

Prof. María Victoria Méndez



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD



Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico

Ulises Rojas

Vicerector Académico UC

Presidente

Reimer Romero

Director Ejecutivo (e)

CDCH UC



REGLAMENTO DE LA REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Artículo 1: La revista “ESTUDIOS CULTURALES” Es una publicación científica Semestral arbitrada, adscrita a la unidad de investigación de estudios culturales de la Facultad de ciencias de la salud de la UC, que tiene como objetivo publicar la producción científica en el área de las disciplinas y saberes humanos y sociales, especialmente en lo que se refieren a los estudios culturales, para construir un eslabón que se articule con el circuito mundial de flujo de información científico-cultural, además de contribuir a la formación de un banco de publicaciones mediante la habilitación del canje con instituciones nacionales e internacionales. La revista “ESTUDIOS CULTURALES” se propone ser un instrumento de validación del conocimiento en un sentido disciplinario, inter, multi y transdisciplinario.

Artículo 2: La dirección de la revista “ESTUDIOS CULTURALES” la ejercerá un comité Editorial encabezado por el director. Este será el organismo responsable de la publicación de los materiales y es el que dicta las pautas y políticas que orientarán las actividades de la revista.

Artículo 3: El director encabezará el comité editorial de la revista y, conjuntamente con El editor, cumplirá las funciones siguientes:

- A) Gestionar todas las diligencias necesarias para el financiamiento, procesamiento de Material y edición de la revista.
- B) Coordinar la distribución de los materiales a los árbitros para su evaluación y posterior Publicación.
- C) Coordinar conjuntamente con el editor la revisión del material para la publicación.
- D) Supervisar todo el proceso que conlleva la diagramación de la revista.
- E) Supervisar la distribución de la revista.
- F) Preparar y orientar las reuniones deliberativas del comité editorial.

Artículo 4: La secretaría de redacción colaborará con el editor en todas las funciones Propias de su cargo.

Artículo 5: Un árbitro de la revista estudios culturales es todo aquel estudioso, investigador o especialista en una materia o área del saber, que evaluará los materiales presentados ante el comité editorial para su publicación. El comité editorial instruirá debidamente a los árbitros acerca de las normas para la

evaluación de los materiales, así como los criterios mínimos a considerar. Los árbitros no deberán informar a los aspirantes a Publicación acerca de sus deliberaciones. Su nombre se mantendrá en el más estricto anonimato. Una vez realizada la evaluación, la comunicará al comité editorial, dentro de los plazos establecidos por ese organismo.

Artículo 6: La presentación de los artículos deberá adecuarse a las normas formales que elaborará debidamente el comité editorial. Tales normas, además de aparecer en todos los números de la revista, deberán ser informadas a los interesados.

Artículo 7: La revista estudios culturales publicará anualmente un índice general de sus publicaciones.

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL.....	9
TEATRO: SATISFACCIÓN ESTÉTICA, FOCO Y TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN <i>Felipe A. Bastidas T. y Yurímer A. Martínez L.</i>	9
TEMA CENTRAL: REFLEXIONES E INVESTIGACIONES EN TORNO AL TEATRO.....	17
CABRUJAS: UN CASO PROFUNDO DEL TEATRO VENEZOLANO <i>Wilfredo Illas Ramírez.</i>	19
LA PARTICULARIDAD ESTÉTICA DE LO SOCIAL EN EL TEATRO DE ANDRÉS ELOY BLANCO <i>Ramzen A. Vargas F.</i>	37
EDUARDO MORENO, PRECURSOR DEL TEATRO PROFESIONAL EN CARABOBO: SEMBLANZA CRONOLÓGICA <i>Mirla Chirino.</i>	55
JAVIER VILLAFañE EN <i>CIRCULEN CABALLEROS</i> , <i>CIRCULEN</i> Y SU CONEXIÓN CON EL TEATRO DEL ABSURDO <i>Laura Antillano.</i>	71
LA RESISTENCIA DE LA FARSA EN EL TEATRO BREVE LATINOAMERICANO <i>Xiomara Moreno.</i>	83
SARTRE: EL TEATRO DE SITUACIONES COMO ACTUAR FILOSÓFICO <i>Pavlova Coraspe.</i>	93
STANISLAVSKI Y LA FORMACIÓN DE PSICOANALISTAS <i>Felipe A. Caballero R.</i>	115
OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN.....	139
LA PERCEPCIÓN DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO. CUERPO, SUBJETIVIDAD Y EXPERIENCIA <i>María de Lourdes Fernández S.</i>	141
MIRADAS EN TORNO AL CUERPO Y LOS PROCESOS CREATIVOS DE ORDEN ESCÉNICO <i>Alfonso Garrido.</i>	155
PROPUESTA DE DISEÑO CURRICULAR PARA LA FORMACIÓN DE CUARTO NIVEL EN DIRECCIÓN TEATRAL (MAESTRÍA) EN LA REPÚBLICA DEL ECUADOR <i>Carolina Y. Rivero O., y Danny Francis Gómez R.</i>	173
DOCUMENTOS.....	197
CRÓNICAS DEL TALLER DE ESCRITURA Y LECTURA CREATIVA DEL MUSEO DE ARTE VALENCIA, ABRIL-JULIO 2019 <i>Carmen Pacheco.</i>	199
ÍNDICE ACUMULADO.....	211
ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES.....	231
NORMAS DE PUBLICACIÓN.....	247

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL.....	9
THEATER: AESTHETIC SATISFACTION, FOCUS AND RESEARCH TECHNIQUE <i>Felipe A. Bastidas T. y Yurímer A. Martínez L.</i>	9
CENTRAL THEME: REFLECTIONS AND RESEARCH ON THE THEATER.....	17
CABRUJAS: UN CASO PROFUNDO DEL TEATRO VENEZOLANO <i>Wilfredo Illas Ramírez.</i>	19
THE THEATER OF ANDRÉS ELOY BLANCO FROM ITS SOCIAL AESTHETIC PARTICULARITY <i>Ramzen A. Vargas F.</i>	37
EDUARDO MORENO, PRECURSOR OF THE PROFESSIONAL THEATER IN CARABOBO: CHRONOLOGICAL SEMBLANCE <i>Mirla Chirino.</i>	55
JAVIER VILLAFAÑE IN <i>CIRCULEN CABALLEROS</i> , <i>CIRCULEN</i> AND ITS CONNECTION WITH THE THEATER OF THE ABSURD <i>Laura Antillano.</i>	71
THE RESISTANCE OF THE FARSE IN THE BRIEF LATIN AMERICAN THEATER <i>Xiomara Moreno.</i>	83
SARTRE: THE THEATER OF SITUATIONS HOW TO PHILOSOPHICAL ACT <i>Pavlova Coraspe.</i>	93
STANISLAVSKI AND THE TRAINING OF PSYCHOANALYSTS <i>Felipe A. Caballero R.</i>	115
OTHER RESEARCH THEMES.....	139
CONTEMPORARY DANCE AUDIENCE 'S PERCEPTION IN MEXICO CITY. BODY, SUBJECTIVITY AND EXPERIENCE <i>María de Lourdes Fernández S.</i>	141
LOOKS AROUND THE BODY AND THE CREATIVE PROCESSES OF SCENIC ORDER <i>Alfonso Garrido.</i>	155
CURRICULUM DESIGN PROPOSAL FOR FOURTH LEVEL TRAINING IN THEATER MANAGEMENT (MASTER'S DEGREE) IN THE REPUBLIC OF ECUADOR <i>Carolina Y. Rivero O., y Danny Francis Gómez R.</i>	173
DOCUMENTS.....	197
CHRONICLES OF THE CREATIVE READING AND WRITING WORKSHOP OF THE VALENCIA ART MUSEUM, APRIL-JULY 2019 <i>Carmen Pacheco.</i>	199
CUMULATIVE INDEX.....	211
CUMULATIVE INDEX OF AUTHORS.....	231
RULES OF PUBLICATION.....	247

Teatro: satisfacción estética, foco y técnica de investigación

Theater: aesthetic satisfaction, focus and research technique

Felipe A. Bastidas T.¹ , Yurímer A. Martínez L.²

¿El teatro será motivo importante de estudio? ¿Será un producto cultural digno de estudio? ¿Contribuirá el estudio del teatro al desarrollo de la sociedad? ¿Merece el teatro ser “mirado”, atendido, estudiado, en ámbitos académicos? ¿Tiene cabida en una Revista de Estudios Culturales?

Como se sabe, el teatro, la literatura, el cine... son productos culturales, e integran una multiplicidad de lenguajes.

La modernidad como expresión acabada de la cultura occidental encuentra sus cimientos en la Antigua Grecia, cuna del teatro. Costumbres, prácticas deportivas, referentes psiquiátricos, discurso (vocablos), de la sociedad occidental, encuentran su origen en la tragedia y la comedia griegas. En las culturas no-modernas, también el teatro ha estado presente para representar mitos, costumbres, legitimar el poder desde lo estético, transmitir conocimientos y sabiduría mediante escenificaciones teatrales; donde no necesariamente está presente la dicotomía artista/espectador ni la diferencia moderna de las disciplinas artísticas, pues en estos casos, el teatro usualmente está integrado a otras manifestaciones artísticas como la danza y la música.

Dicho de otro modo, tanto en la cultura occidental como en las otras culturas no-modernas, el teatro es la representación de la sociedad. Refleja a los seres humanos y sus circunstancias: le permite ver-se. Como toda expresión artística no deja de lado los movimientos sociales, políticos, económicos, que esté viviendo el ser humano y la sociedad donde se inscribe.

1. Dr. en Ciencias Sociales-mención Estudios Culturales (Universidad de Carabobo), Dr. en Ciencias de la Educación (Universidad Bicentennial de Aragua). Director-Editor de la Revista Estudios Culturales (2018-actual); Coordinador del Grupo de Investigación Alteridad Latinoamericana y Caribeña; Profesor Titular (Universidad de Carabobo). Identificador ORCID: 0000-0002-4867-0711.

2. MSc. en Teatro Latinoamericano (Universidad Central de Venezuela). Profesora en Lengua y Literatura. Coordinadora del Programa de Extensión Sociocultural (Universidad Pedagógica Experimental Libertador IPREMLF). Editora invitada de la Revista Estudios Culturales. Profesora Asistente (Universidad Pedagógica Experimental Libertador IPREMLF). Identificador ORCID: 0000-0002-4716-805X.

Esta perspectiva siempre ha existido, pero se afianzó a finales de la década de los sesenta del siglo XX, por la innovación de la representación teatral bajo la influencia de Bertolt Brecht, Antonin Artaud y del teatro del absurdo, taten el ámbito mundial y en América Latina: “En Venezuela, como en gran parte del resto de las naciones, la necesidad de encontrar nuevas respuestas a las problemáticas propias poseían un impulso vigoroso en el campo teatral, generando movilizaciones en los diversos sectores de la intelectualidad nacional” (Magdaleno, 2011: 15).

El teatro refleja, representa y además permite y estimula la reflexión de su contexto social, en consecuencia, puede propiciar su transformación: el teatro es político. Dentro de esta corriente, decía Isaac Chocrón, el teatro es gente, gente que se transforma, si no ocurre la transformación del ser humano, no es teatro. Ciertamente, es gente que se transforma en la escena y en el público, porque el espectador también cambia: estructuras, modos de pensar, de actuar, de ser... a partir de su vivencia integrada a una puesta en escena teatral.

Teatro: satisfacción estética y representación social

La palabra “teatro” alude a tres significados: “se emplea indistintamente para significar el lugar físico donde se desarrolla el espectáculo, el edificio; el espectáculo en sí mismo; la obra literaria, que constituye uno de los elementos que participan de la creación del espectáculo” (Javier, 1994: 7).

Texto escrito pensado para su representación, que contiene una riqueza discursiva... Aunque en sus orígenes no requirió del texto escrito para ser posible, sino de la improvisación, nació de la oralidad, oralidad siempre maestra y responsable de gran parte de nuestro acervo cultural, que con la invención de la escritura ha podido preservarse y masificarse. Desde la perspectiva moderna del teatro, Carmona (1998: 2) refiere:

en las antiguas civilizaciones el “teatro” fue antes que el texto, incluyendo la Comedia del Arte, un teatro de improvisación y de máscaras, de burlas y críticas a los sistemas opresores, hasta que Goldoni unifica todo en un basamento teatral –en la Comedia...- y echa mano del texto como sistema guiador, en pleno barroco.

Así, dentro o fuera de la modernidad, el teatro es placer, es diversión, es crítica social y es también obra de arte. Es un placer, aunque no se trate de reír... (Gouhier, 1998: 16), porque en la tragedia también se encuentra placer. Es obra de arte que requiere

de perfección y acabamiento, que se realizan frente a o con los espectadores, con la colaboración del director, de los actores, el decorador, el músico, y con la marca de ese artista-artesano: el dramaturgo, donde hasta las cosas entrarán en juego en una puesta en escena (Gouhier, ob.cit: 16).

Es una potente y compleja manifestación artística, que forma parte de las artes escénicas, considera la música, la iluminación, los efectos de sonido, el vestuario, el maquillaje, la actuación... Dramaturgia y dirección.

Vinculado a rituales religiosos: aún hoy está presente mediante performances y puestas en escena en las manifestaciones artísticas sincréticas religiosas como espacios del saber fronterizo entre la ancestralidad/tradicionalidad y la modernidad; con formas otras de pensamiento, saber, ética y estética que trastocan la matriz epistémica de poder moderno. De forma vívida, entretenida, y retadora las comunidades recrean puestas en escenas teatrales para representar su herida y diferencia colonial, para comunicar y hacer valer su presencia desde lo local en los diseños globales; todo velado tras una festividad aparentemente inocua, pero con alto contenido simbólico.

Teatro: foco y técnica de investigación

El teatro es objeto de estudio, de investigación, en distintas universidades del mundo. En las academias se generan productos relativos al teatro; hay escuelas de teatro en las universidades; revistas dedicadas exclusivamente a la investigación teatral, maestrías y doctorados en teatro y ciencias del teatro; centros de investigación teatral, como el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) – que, en 1993, fue postulado al Premio “Príncipe de Asturias” para reconocer sus aportes culturales en los países de habla hispana – (Magdaleno, 2011).

Arte que sensibiliza y fortalece a la vez. Se hace vital referir aquí, algunos pensamientos amables sobre el teatro, expresados por algunos profesores miembros, actuales y pasados, del Grupo de Teatro APROUPEL, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto Pedagógico Rural El Mácaro Luis Fermín³:

- Luis Carlos Azuaje: El teatro me dio seguridad, me hizo un mejor profesional. Me enseñó a comunicarme efectivamente. El teatro es una gran escuela para la vida (sin proponérselo).

3. Entrevistas informales vía WhatsApp efectuadas por Yurímer Martínez desde Maracay, 1° de noviembre 2019.

- Janeth González: Hacer teatro en la universidad representa para mí como docente, la resignificación del ejercicio pedagógico. Como persona, la revitalización de mi humanidad. Es como avivar lo que estuvo dormido en mí.
- Susana Harrington: La oportunidad de ser otro.
- Belkis Flores: Disfrute, expresión, libertad, armonía.
- Inés Pereira: El teatro es ese pequeño espacio donde puedes vivir las aventuras que deseas, donde puedes ser quien quieras ser, es entrar al túnel del tiempo o, a la cápsula del futuro.
- Beatriz Chávez: ¡El teatro me sorprende! ¡Cómo puede “condensar” en una obra, todo un retrato móvil de nosotros, de toda una cultura! ¡El pasado, el presente y hasta el futuro! ¡Dejándonos ver de una sola vez, la “realidad” ficcional desde diferentes discursos!

Estas frases son muestra de la capacidad del teatro para crear procesos de individuación, por una parte, y de transformación social, por otra, deviene que no sólo se investigue en teatro -foco de investigación-, sino que se investigue por medio del teatro -técnica de investigación-. En el primer caso, se tiene como ejemplo más resaltante el psicodrama, donde la persona se transforma en protagonista de su propio drama real o imaginario, en el cual emergen sus conflictos internos y de interrelación con su entorno. Además del protagonista requiere de un director, “yos auxiliares”, el escenario y un público (Ander-Egg, 1974; Hurtado de Barrera, 2010); el director es un psicólogo especializado en esta técnica iniciada por Jacob Levy Moreno con sustento en la psicología jungiana. Para los precitados autores, el psicodrama sirve de terapia, pero también como técnica de investigación.

En segundo término, cuando el protagonista es un grupo, se habla de sociodrama, aquí la intención es emerger los conflictos al interior de un grupo o una organización, de tal forma que sus integrantes puedan identificarlos y, en consecuencia, establecer cursos de acción para su litigio o resolución (ibid.). En este contexto, el teatro logra ir a un siguiente nivel: el sociodrama también pudiera aplicarse a colectivos o comunidades, incluso, con la intencionalidad de liberación ideológica (Ader-Egg, 1974), en este último caso, adquiere la denominación de teatro popular, y más específicamente, teatro del oprimido (González, 2016).

Aquí el propósito es que actores o promotores socioculturales junto a integrantes

de una comunidad o de un colectivo, representen escenas cotidianas en las cuales se dramaticen las problemáticas sociales, los conflictos o las condiciones de opresión o subalternización; de esta manera, la comunidad se hace consciente de su realidad, reflexiona y genera posibilidad de acción colectiva para transformar su situación (Parker, 1989).

Esta técnica generalmente se usa en la fase de diagnóstico o problematización de la investigación acción participativa (ibid.), no obstante, puede servir como dispositivo en el transcurso de un proceso de promoción sociocultural o intervención educativa, ya que permite recuperar o construir temas de interés colectivos o comunitarios, identificar y perfilar procesos causales, así como planificar cursos de acción (Paulin et. al., 2011), y con esto, darles agencialidad a sus subjetividades políticas recién descubiertas. El teatro como técnica de investigación participativa es pertinente cuando se trabaja con comunidades no escolarizadas o heterogéneas en aspectos socioeducativos, ya que, en estos grupos, puede resultar difícil o complejo practicar otras técnicas de investigación social.

En síntesis, la potencialidad transformadora del teatro como técnica de investigación reside en su capacidad de poner en escena las subjetividades tanto como proceso de individuación o de cambio social, por ende, es punto de apoyo para las ciencias sociales con perspectiva sociocrítica porque genera:

un cambio de conciencia que de manera realista permitiera desarrollar en el individuo la toma conciencia, sobre el lugar que ocupa dentro de la sociedad y el entorno; así como la realización de un análisis crítico ante las situaciones que afronta, y la elaboración de comparaciones con otras realidades que le permitan ejecutar acciones concretas, concienzudas y con un fin transformador (González, 2016: 23).

Esta plasticidad del teatro como técnica de investigación también la comparte con otras manifestaciones como la danza, el cine, los performances callejeros...

Por todas las razones hasta aquí puntualizadas, en este número 24, la Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Carabobo, se propuso dar cabida a la temática central "Reflexiones e investigaciones en torno al teatro", con siete artículos que responden a:

- *Cabrujas: Un caso Profundo del teatro venezolano* (Wilfredo Illas Ramírez). De una pluma suave que se desliza de manera fresca ante los ojos del lector, el autor de

este artículo muestra la profundidad social y crítica del teatro de Cabrujas.

- *La particularidad estética en lo social en el teatro de Andrés Eloy Blanco* (Ramzen A. Vargas F.). Este artículo plantea el humor y la denuncia social como particularidades estéticas en el teatro de Andrés Eloy Blanco, lo cual evidencia el valor del autor no sólo como poeta sino como dramaturgo.
- *Eduardo Moreno, precursor del Teatro Profesional en Carabobo ACAT/ Escuela de Teatro "Ramón Zapata": Semblanza cronológica* (Mirla Chirino). De lo local a lo universal, la trascendencia para el país, de los aportes de un creador teatral que se desarrolló como tal en Carabobo.
- *Javier Villafañe en Circulen caballeros, circulen y su conexión con el teatro del absurdo* (Laura Antillano). Muestra el absurdo como un "género de avanzada", que introduce en escena "modos diferentes de decir", esto evidenciado en el trabajo del titiritero argentino que desarrolló gran parte de su obra en Venezuela, desde 1967 hasta 1996, año en el que regresa a su país natal.
- *La resistencia de la farsa en el teatro breve latinoamericano* (Xiomara Moreno). Este artículo aborda un género y varios escenarios, pues refiere el teatro breve de distintos países de Latinoamérica.
- *Sartre: El teatro de situaciones como actuar filosófico* (Pavlova Coraspe). Porque Sartre además de filósofo como es reconocido por todos, también fue dramaturgo y en sus piezas teatrales se pueden apreciar sus preceptos filosóficos.
- *Stanislavski y la formación de psicoanalistas* (Felipe A. Caballero R.). Se puede apreciar en este artículo, la transversalidad del teatro, toda vez que las bases de formación del actor, propuestas por Stanislavski pueden vincularse con las nociones del psicoanálisis y la formación del psicoanalista.

En otros temas de interés, pero estrechamente vinculados al tema central de este número, se tiene:

- *La percepción de los públicos de danza contemporánea en la Ciudad de México. Cuerpo, subjetividad y experiencia* (María de Lourdes Fernández S.). Versa sobre la importancia del espectador ante la representación de las artes escénicas, como aquel que se convierte en autor, y termina de dar sentido a la obra.
- *Miradas en torno al cuerpo y los procesos creativos de orden escénico* (Alfonso

Garrido). Manifiesta el valor del cuerpo para la creación escénica, elemento irreemplazable... Coincide con el artículo precedente en que en la puesta en escena teatral o dancística se crea una energía, una comunicación entre artista/espectador donde prácticamente se convierten en una sinergia única e irrepetible.

- *Propuesta de diseño curricular para la formación de cuarto nivel en Dirección teatral (maestría) en la República del Ecuador* (Carolina Y. Rivero O. y Danny Francis Gómez R.). Plantean la necesidad de formación teatral, pues los profesionales que imparten las áreas artísticas en la República del Ecuador, están formados en otras áreas, mas no en ésta, a pesar de que el currículo y las leyes nacionales le contemplan con preponderancia.

El teatro es acción, que invita a la reflexión, es palabra, es movimiento, transformación. Profundiza en el ser humano y en la sociedad, alude a lo individual y a lo colectivo. Es simbólico, en él todo es signo, nada en escena está dispuesto al azar. Devela pues el teatro, el imaginario cultural de los pueblos, su identidad, sus similitudes con otros pueblos... al ser humano y sus contradicciones.

Se cierra este número con la sección de Documentos mediante una breve narrativa testimonial: *Crónicas del Taller de Escritura y Lectura Creativa del Museo de Arte Valencia, abril-julio 2019*. Aquí Carmen Pacheco, participante de esta actividad, relata cómo la literatura transformó su subjetividad, al tiempo que deja registro de un aspecto del movimiento cultural de Valencia en 2019 desde la perspectiva de quien se identifica perteneciente al “pueblo”.

Referencias

Ander-Egg, Ezequiel (1974). *Introducción a las técnicas de investigación social*. Buenos Aires: Hvmánitas.

Carmona, Mariozzi (1998). La pertenencia del texto dramático. En *Cuadernos de taller* (5). Maracay: Fondo Editorial de Secretaría de Cultura del Estado Aragua.

González, Alfredo (2016). *Teatro participativo: una técnica de investigación social para el diseño estratégico*. Tesis de maestría. México: Universidad Iberoamericana. Disponible: <http://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/358/016178spdf?sequence=1>

Gouhier, Henry (1998). La crítica teatral. En *Cuadernos de taller* (5). Maracay: Fondo

Editorial de Secretaría de Cultura del Estado Aragua.

- Hurtado de Barrera, Jacqueline (2010). *Metodología de la investigación. Comprensión holística de la ciencia*. Caracas/Bogotá: Quirón/CieaSypal. Cuarta edición.
- Javier, Francisco (1994). La Renovación del Espacio escénico. En *Cuadernos de Investigación Teatral* (43). [Serie de cuadernos de investigación teatral]. Caracas: CELCIT.
- Magdaleno, Gregorio (2011). CELCIT. Nacimiento de un escenario para la integración cultural latinoamericana. En *Cuadernos de Investigación Teatral* (57). [Serie de cuadernos de investigación teatral]. Caracas: CELCIT.
- Parker, Peter (1989). Qué es la investigación-acción-participativa. Perspectivas teóricas y metodológicas. En Salazar, M. (Comp.). *La investigación acción participativa. Inicios y desarrollos*. Madrid/Caracas: Editorial Popular/Laboratorio Educativo, pp. 119-152.
- Paulín, Horacio Luis, Tomasini, Marina, D'Aloisio, Florencia, López, Carlos Javier, Rodigou Nocetti, Maite, y García Bastán, Guido. (2011). La representación teatral como dispositivo de investigación cualitativa para la indagación de sentidos sobre la experiencia escolar con jóvenes. En *Psicoperspectivas*, 10(2), pp. 134-155. Disponible: <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol110-Issue2-fulltext-149>.

Tema Central

**REFLEXIONES E
INVESTIGACIONES EN
TORNO AL TEATRO**

CABRUJAS: UN CASO PROFUNDO DEL TEATRO VENEZOLANO

Cabrujas: A Deep case of Venezuelan theater

Wilfredo Illas Ramírez¹

Universidad de Carabobo

[Investigación]

RESUMEN

El interés de este documento, consiste en examinar un posible lugar de lectura de Profundo, una de las obras fundamentales del dramaturgo José Ignacio Cabrujas, que se constituyó en referencia obligatoria para entender las búsquedas, desafíos y experimentaciones del teatro nacional. El trabajo se organiza en una tríada temática fundamental: el desmontaje axiológico, el misterio y lo desconocido y, lo burlesco como elemento estructurante de la acción dramática; útil no solo para armar el examen de la obra, sino incluso, para comprender las propuestas del teatro de Cabrujas y del teatro venezolano contemporáneo. Al final se arriba a una conclusión también triádica: Profundo es una obra que expresa los desplazamientos de la lógica a través de la paradójica tensión realidad-ficción, irrumpe con una complejidad moral que problematiza los valores y plantea la ruptura fronteriza de una relación mágico-religiosa que se funde en la obra y recrea el imaginario colectivo.

Palabras claves: Teatro venezolano, José Ignacio Cabrujas, complejos temáticos y propuesta estética.

ABSTRACT

The interest of this document is to examine a possible reading place of Profundo, one of the fundamental works of the playwright José Ignacio Cabrujas, which was a mandatory reference to understand the searches, challenges and experiences of the national theater. The work is organized in a fundamental thematic triad: the axiological dismantling, the mystery and the unknown and, the burlesque as a structuring element of the dramatic action; useful not only to put together the examination of the work, but even to understand the proposals of the Cabrujas theater and contemporary Venezuelan theater. In the end, a triadic conclusion is also reached: Profundo is a work that expresses the displacements of logic through the paradoxical reality-fiction tension, breaks into a moral complexity that problematizes values and raises the border breakdown of a magical relationship-religious that melts into the work and recreates the collective imaginary.

Key words: Venezuelan theater, José Ignacio Cabrujas, thematic complexes and aesthetic proposals.

1. Profesor Titular adscrito al Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Miembro Comisión Coordinadora del Doctorado en Educación (UC). Profesor de Literatura (UPEL). Magíster en Literatura Venezolana (UC). Especialista en Educación de Adultos (UNESR). Doctor en Educación (UC). Doctor en Literatura Latinoamericana (UdeC). Postdoctor en Ciencias de la Educación (UC). Postdoctor en Ciencias Humanas (LUZ). Líneas de investigación: educación literaria, literatura venezolana y latinoamericana, educación de adultos. Correo: illasw@hotmail.com.

Recibido 29/07/2019. Aceptado: 8/11/2019.

Introducción

El acercamiento intelectual hacia nuestro teatro venezolano nos perfila, no solo en apariencia, un conocimiento de épocas, perspectivas, variaciones y propuestas que en el género teatral se han venido conformando; sino que, además, nos acerca a lo que somos como cultura, sociedad y país. De esta forma, una vertiente constante en la escena del teatro nacional ha sido la crítica social, el compromiso y la militancia, todo ello acompañado del retrato cotidiano, del diario vivir repleto de circunstancias fronterizas, inestables, inciertas y caóticas; pero también, esperanzadoras, optimistas y humorísticas.

El teatro como género literario en Venezuela, también ha tenido una clara orientación hacia el absurdo, el interés moralizante o el vacío existencial del hombre contemporáneo, todo esto enmarcado en un contexto lleno de crisis y contradicciones profundas. Otro interés lo ha representado el juego con la memoria recreada en lo íntimo y en lo colectivo, en lo psicológico y en lo sociocultural y sociohistórico, lo que hace ver la vida misma puesta en escena. En otras palabras, las propuestas teatrales de los últimos tiempos vienen a retratar lo que somos como pueblo y cultura, aquello que emerge de lo que ocurre a nuestro alrededor, del imaginario que forjamos y que a su vez, nos define.

Es oportuno precisar, a modo didáctico, tres características recurrentes del teatro venezolano -y quizá del teatro latinoamericano y universal-: a) un teatro profundamente vinculado con la crítica social, el cuestionamiento político, la tensión cultural y la interpelación a los modos de vivir y ser en sociedad; b) un teatro de corte humorístico o popular que, recreado en la ironía, lo absurdo y las paradojas del diario vivir, intenta parodiar las circunstancias humanas con sus miserias y grandezas; y c) un teatro profundamente psicológico, que escudriña los estados más íntimos de la conciencia humana y cuyo corte existencialista, se mueve alrededor de una conciencia puesta en tensión, vista en reflexión e interrogada desde lo incierto. Lo simbólico, la angustia y el descontento actúan como elementos cohesionadores de esta tríada caracterizadora del teatro nacional.

Podemos, incluso, dar un paso adicional. Pese a que el teatro ha sido un género literario transitado por muchos creadores y explorado por grandes investigadores, no se puede ocultar por una parte, la ausencia de estudios rigurosos en torno al

teatro como género y dentro de él, de sus cultivadores y obras representativas; y, por la otra, la sordidez de una crítica que no se ha hecho cargo de develar las características, las propuestas y el devenir estético de este género. Regularmente, se mira con asombro y desconcierto lo poco que se ha hecho, o mejor, lo poco que se conoce de esos rumbos, matices y perfiles que vendrían a explicar la emergencia cada vez renovada, experimental e impredecible del teatro venezolano.

Uno de los autores que con maestría supo estrechar en un mismo aliento el quehacer teatral con el plano vivencia, existencial y social fue el dramaturgo José Ignacio Cabrujas. En sus obras siempre vibró ese esfuerzo por retratar la conciencia e idiosincrasia venezolanas, mostrando el alma del país a través de la conducta de unos personajes que se constituían en metáfora de un imaginario colectivo. Su escritura siempre comprometida, estuvo al servicio de una observación aguda y permanente de esos rasgos íntimos y autóctonos del ser venezolano; también estuvo siempre atento a la reflexión y a esa preocupación que alimentaron sus hondas críticas e interpelaciones en torno a la construcción del país, a la cultura del venezolano o a la pérdida de valores que aguardaba solapada tras los cuestionables ideales de progreso y desarrollo.

Cabrujas: un caso profundo del teatro venezolano

El análisis del discurso teatral como hecho literario, es un terreno lleno de complejidades, contradicciones y márgenes difusos, lo que podría derivar de tres condiciones que lo diferencian del resto de los productos literarios: a) aunque el teatro en su génesis deviene de un texto literario, su valor e impacto se dimensiona siempre desde la puesta en escena, destacando un marco actoral repleto de detalles ténporo espaciales que sustentan su eje en la acción y en el ejercicio de la representación; b) en atención a lo anterior, resulta siempre fundamental la fuerza, la carga emotiva y el delineado psicológico que se le imprime, en la actuación, a los personajes, con lo cual se da vida a la expresión y así la palabra adquiere los contornos que le dibuja la acción, la escena... el retrato de una situación que cobra vida en toda la magia actoral.

De allí que cada personaje, desde su actitud y sus acciones, delinea los contornos estéticos de los que emerge la vida del texto, con lo cual se fragua la escena, se cautiva al público y se estructura la obra, que alcanza su completitud solo desde el ejercicio de la actuación. Y c) si bien, desde la estética de la recepción, todo texto se termina de escribir cuando su lector participa activamente en la búsqueda de sentidos

y en la adjudicación de significados, en el teatro, esto posee un valor agregado y es que, el receptor/lector ahora también es receptor/espectador pues forma parte del público, participa en la puesta en escena e interactúa con el texto y los actores desde un lugar distinto de lectura.

Este entramado se enriquece no solo por las múltiples perspectivas de comprensión, recepción y significación que el teatro es capaz de desplegar, sino por la abundancia de piezas teatrales de incalculable valor estético, bien desde el estilo, la simbología, el tejido semántico, la propuesta o el carácter ideológico que las sustenta. En nuestro país, el teatro cuenta con un fértil terreno de obras y creadores que se complementa con una riqueza temática y estética, lo que ha hecho, muchas veces, de este producto literario un documento sociohistórico, un intersticio psicológico y un depositario cultural de aquellos rasgos identitarios que nos caracterizan como pueblo.

Una de las más destacadas figuras del teatro venezolano fue, sin lugar a dudas, el dramaturgo José Ignacio Cabrujas. Sus obras se crean en lo histórico, social y cultural augurando la emergencia de un teatro popular en todas sus formas. En sus piezas, se caracterizó por incluir un diálogo permanente que se debatía, por un lado, entre lo absurdo y existencial, y por el otro, entre la ambigüedad y la trasgresión. Su preocupación por la imagen, el contraste y lo misterioso le garantizaron un lugar de cercanía con el cine. Sus principales ingredientes fueron el humor, enigma y sarcasmo con los cuales no solo se acercó a una realidad cruda, fragmentaria e incisiva, sino que ello le permitió cuestionar estructuras mentales, desmontar valores y explorar el imaginario mágico y cultural que bordea la intimidad humana. La extrañeza de sus obras es el pretexto para reconciliarnos con la cotidianidad que nos define y para postular la imbricación de valores culturales que sirven de germen a la escena popular. Al respecto, no podemos olvidar el perfil profesional que de Cabrujas nos advierte Chesney (1999: 354), quien, al recordar la gestión del dramaturgo como director del grupo de Teatro Nacional Popular de Venezuela en el año 1972, afirma:

...se propuso como objetivo del teatro popular la incorporación de nuevas audiencias al teatro, crear las bases de una profesionalización del hombre de teatro, desarrollar el teatro en la provincia, apoyar la dramaturgia nacional, elevar las condiciones teatrales del espectáculo y hacer participar al teatro en los medios de comunicación masivos.

Cabrujas iluminó nuestra dramaturgia con obras de incalculable valor estético literario: *Fiésole*, *El día que me quieras* y *Acto cultural* son solo algunas de las piezas maestras con las cuales este artista, sin posturas sistemáticas ni lineales, nos presenta un teatro

épico, histórico-social, de denuncia política (Monasterios: 1990, p.95). Sin embargo, su interés amplio, repleto de exploraciones y de una dinámica postura epocal, lo hizo transitar también por el teatro filosófico recreado en la interpelación constante al espectador y en la atmósfera profundamente reflexiva, cargada de existencialismo, pesimismo e imaginación abstracta. En ambos núcleos, observamos a un Cabrujas de intelecto inquieto, lleno de angustias, cargado de crisis existencial y “ferozmente torturado por la búsqueda de una razón al ser cotidiano” (Monasterios, 1990: 97). Estas transiciones también se exploran en la escena dramática y es que estamos frente a un creador que supo equilibrar la acción con el discurso textual; es decir, podemos encontrarnos con unos personajes actuando desde lo que va desencadenando la tensión de esa acción dramática, o por el contrario, podemos ver a unos personajes que sirven de pretexto para que Cabrujas recite ante el mundo su particular visión sobre algunos temas de interés.

Una de las obras fundamentales de Cabrujas es *Profundo*, la cual logra consagrar al autor por el acabado estético, simbólico y temático que construye; pero al mismo tiempo, logra delinear los contornos mágicos, culturales y mentales que mueven, por el terreno de las contradicciones y los desvíos, la conciencia del ser venezolano. Sin mayores recovecos, la obra ilustra la persistencia de unos personajes que, en su afán por encontrar un tesoro enterrado, nos muestran un hondo vacío existencial, la ausencia de sentido, la fragmentariedad de unos valores poco nítidos y la presencia de una angustiada identidad que se encuentra atrapada en lo inestable, absurdo y marginal. Al respecto, afirma Monasterios (1990: 97-98) lo siguiente:

Profundo es una pieza relativamente cómica, relativamente enigmática, relativamente melancólica, “relativa” en varios sentidos, pero absoluta en una dimensión: como pieza de teatro; nos encontramos pues, ante una obra sorprendentemente rica y compleja que, examina el módulo de pensamiento mágico-religioso que forma parte de la estructura cultural de la humanidad... los datos formales son localistas, refieren a un contexto sociocultural e histórico fácilmente identificable: las intimidades de lo que parece ser una familia de extracción rural implantada en el medio urbano...

En esta obra podemos encontrar diversos y contrastantes complejos temáticos que se desplazan del desmontaje axiológico, pasando por lo mágico cotidiano hasta desembocar en el cuestionamiento existencial y la reflexión filosófica. Para ilustrar esta trama, resulta a propósito detenerse en tres ámbitos problematizadores: a) el desmontaje axiológico, b) el misterio y lo desconocido; y, c) la burla que vehicula la estructura dramática.

a) *El desmontaje axiológico*

Hay en la obra no solo una trasgresión de valores culturales y el desmontaje de unas formas de pensamiento, cuyas razones ideológicas se debaten entre la dilución y lo paradójico. No es por azar que nos encontremos con una borrosa relación entre el bien y el mal, recreada por lo mágico e irracional. De esta forma, el bien es visto como la posibilidad de acercarse al Padre Olegario y así acceder al tesoro. Lo bueno adquiere las dimensiones de ese “fin que justifica los medios”, es la máscara de unos personajes que se conectan con su objeto de deseo solo desde la ambigüedad de ser o parecer buenos. Veamos:

- Magra: Buey: ¿Serás de verdad tú, El bueno?...
- Buey: (pensativo) ¿Quién sabe? mal no he hecho. Mal, lo que se dice mal.
- Magra: No, Buey. Mal no has hecho. Tus cosas, como cualquiera.
- Buey: Mis cosas...

Observamos cómo hay en el Buey un propósito evidente: autoconsiderarse, venderse y ratificarse como el bueno. Magra contribuye desde una actitud comprensiva y justificadora con tal propósito. En algunas escenas, observamos a una Magra rígida y cuestionadora pero es solo una máscara que oculta el profundo deseo (trama central de la obra) de que su esposo sea el elegido. Desde los personajes, el bien pasa a ser un estado de conciencia que se construye de manera ambivalente y acomodaticia solo desde pensamientos convenientes que se disponen a capricho e interés:

- Buey: Piensa en lo bueno. Vamos a pensar en lo bueno.
- Magra: Pienso.
- Buey: ¿Qué piensas?
- Magra: Pienso en lo bueno.
- Buey: ¿Cómo es lo bueno?
- Magra: Hay un gatico con frío. Y el gatico hace miau, miau. Y yo vengo y le doy leche.
- Buey: Es bueno.

Los pensamientos, por absurdos y cuestionadores que parezcan, son la trampa para expresar bondad, el trampolín para conseguir la gracia del ausente y así acceder al tesoro. Obsérvese que ese diálogo irónico y sarcástico disfrazado de generosidad, oculta la infamia, el mal, ese deseo de aparentar bondad con el inescrupuloso propósito de merecer el supuesto tesoro enterrado. La moral es puesta en tensión al desplazarla por el terreno inestable de lógicas que se acomodan al vaivén de las circunstancias, al disfraz que viste de decoro y honra; en fin, al interés que legitima el parecer como medio de acceso al objeto de deseo:

- Buey: Buscar este dinero no es codicia, ¿Tú crees que sea codicia, Manganzón?
- Manganzón: No
- Buey: ¿Verdad que no? Total: uno va a hacer la capilla. Dinero para comprar el terreno en el cementerio, dinero para la capilla. Y lo que sobre... ¿no es codicia, verdad?
- Magra: No. Codicia no es. Codicia es usura, como Miguel Peña que se la pasa en eso.
- Buey: Codicia es Miguel Peña, verdad. No uno. Ya yo veo al Santo Padre cuando aparezca y diga: Buey, tú te has portado bien en la vida. ¿Tú crees que me diga Buey, Magra?
- Magra: Yo creo que no.
- Buey: Bueno, como sea, Buey o Pedro Álamo o como él quiera, Pedro Álamo, tú has tenido tus cosas, tus errores y tus pasos de luna, como cualquiera; pero malo, malo, lo que se dice malo, no has sido. Atracado en la vida, como muchos, pero con rectitud, de vez en cuando. Y aquí tienes tu recompensa, Pedro Álamo, o Buey o como sea, hazme una capilla y lo que te sobre, cógelo, porque es tuyo y no vayas a botarlo.
- Magra: (...) ¿Cómo es la tierra, Manganzón?
- Manganzón: ...
- Magra: ¿Ya no hay ratas?

Observamos cómo este diálogo es magistralmente concluido por medio de la irrupción de una disimulada y sarcástica pregunta: ¿Ya no hay ratas?, la cual pudiera irónicamente responderse desde la disimulada presencia codiciosa del Buey. Ya no hay ratas porque el Santo Padre, desde esa moral borrosa que el Buey se construye, redime y absuelve a nuestro personaje. Metafóricamente estamos en presencia de una rata, cuya existencia se ratifica en la pregunta; es decir, implícitamente se constata que después de toda esa demagogia, lo que resta con nitidez, es la imagen de un hipócrita que se torna más malvado e infame, por ese interés desmedido de justificarse y aparentar ser bueno. Hay una antítesis que se desmonta en el texto, no desde las acciones, sino desde los pensamientos. Con humor y sarcasmo, el autor va transfigurando paradojas que parten del bien y el mal, pasan por mentira y verdad y llegan al terreno de la realidad y la fantasía, debatiéndose entre el absurdo, lo mágico y la apariencia.

Un último aspecto resulta relevante en esta aproximación, y es el hecho de presentar la codicia como pecado, lo cual guarda estrecha relación con dejar en evidencia la conducta codiciosa que se enmascara en la búsqueda del tesoro para cumplir el dudoso propósito de hacer una capilla. En tal virtud, no cabe duda que el conflicto central de la obra es la profunda angustia existencial y el vacío de todo proyecto ético ante la necesidad de parecer "bueno". Una atmósfera burlesca es la antesala a esa

religiosidad ambivalente que es puesta en tensión por la duda y la farsa;

- Magra: ¿Has perdonado a aquellos que te han injuriado?
- Buey: ... No sé Magra. Mucha gente me ha injuriado. No sé.
- Magra: ... Pero así no sirve, Buey. Tú tienes que decir sí o no.
- Buey: (molesto) ¿Y cómo hago para decir sí o no? Porque la memoria no me da para tanto. Yo, rencor, no le guardo a nadie. Ni al Cabo Rosales, ni al Jefe Civil de Machiques, que me comprometió...
- Magra: Que uno perdone. (Sigue leyendo) ¿Has deseado mal a otros? (Entra Manganzón)
- Buey: ¿Mal a otro? No.
- Magra: Yo sí. Me da vergüenza pero yo sí.
- Buey: Cállate. No es el momento. Después, después...

b) *El misterio y lo desconocido: el lugar de lo mágico-religioso*

El juego permanente de la obra consiste en acercarse a lo desconocido unas veces con asombro y otras con absoluta normalidad. Como se ha mencionado, *Profundo* es el lugar de la ruptura, observación y caída de toda estructura mental posible, de cuyos escombros, emerge una nueva racionalidad capaz de poner en tensión la moral, la lógica y las creencias. Apariciones, hechizos, magia, fantasía e irracionalidad entran en contraste para reflexionar y explicar con delirio, alegoría y frágil devoción aquello que no es evidente, aquello que se mueve por el subterfugio que le provee lo onírico, lo fantasmagórico y el juego con lo paranormal, desde esa conveniente apariencia que se viene construyendo y desmontando a lo largo del guion dramático:

- Buey: No me dijo nada. No habló. Apareció un poco: una cosa entre verla y no verla, pero con los ojos rojos, dos puntitos rojos que yo creo que son los ojos. ¡Lo vi, Manganzón, como te veo a ti! (Corrige) Bueno, no como te veo a ti, que eres de carne y hueso, pero tan real como tú. De humo Manganzón... puro humo. Yo que estoy cabeceando y él que aparece y sale del hueco...

El contacto con lo no existente se oculta tras una atmósfera de aparente normalidad, lo cual llega a su clímax cuando, alrededor de la excusa de celebrar el cumpleaños para el difunto, se presentan algunos elementos de la cotidianidad humana con los cuales se intenta, por una parte, ocultar ese interés adulator a través de un aparente agradecimiento y, por la otra, darle existencia a aquellas entidades lúgubres y fantasmales que han venido circundando la trama como por ejemplo, la aparición del padre Olegario:

- Buey: Después del cumpleaños.

- Magra: Elvrita y yo compramos la torta. ¡Si la vieras, Buey!
- Manganzón: Hay que ponerle una velita
- Magra: ... Un cirio pensaba yo, manganzón.

El tema mágico religioso visto desde el imaginario cultural, nos devuelve con nitidez la imagen de unos personajes míticos e intuitivos, aunque marginales y fragmentarios, capaces de organizarse desde lo espectral, desde la figuración de lo que no existe; es decir, la imagen borrosa y fantasmagórica del Padre Olegario permite restaurar el proyecto de identidad y con ello, acceder al único propósito que legitima la existencia de esos seres: encontrar un tesoro. Este último constituye, metafóricamente, el desplazamiento de estructuras mentales y axiológicas a través de aspiraciones, cuestionamientos y falsedades que se sustentan no en acciones, sino en reflexiones:

- Magra: ¿Y pensaste en lo bueno, como dijo la Franciscana?
- Buey: Pensé en puro bueno. Pensé en los pobres, y en las hermanitas de la caridad y en los leprosos afligidos y en el pan de San Antonio.

El interés mágico religioso se estrecha en un mismo aliento cuando nos encontramos ante la escena en que la familia Álamo realiza una ofrenda en honor al Padre Olegario. Nótese que no existe un interés por acercarse al misterio de lo inexistente, más bien, hay un retrato cultural que con jocosidad, plantea el vínculo entre lo mítico y lo religioso desde una atmósfera mágica e irreal que devela más allá, esa memoria colectiva, ese imaginario cultural puesto en escena. La navidad como evento religioso, como mito cristiano, es ocasión propicia para ofrendar un ritual mágico, un culto fantasmal y así, poder ascender al estatus de médium, prerrequisito para acceder a un alma divina o invocar su espíritu. Veamos:

- La Franciscana: (Solemne) Y ahora viene el regalo. Santo Padre Olegario, pensamos en ti y sabemos que nos acompañas en este momento. No son bienes los que deseas... Pero es la historia del nacimiento de Dios, Nuestro Señor, humildemente representada para ti, por los integrantes de la familia Álamo.

En este punto es válido formular tres comentarios. El primero podría denominarse la incógnita festiva, el segundo la profunda catástrofe y el tercero referido a la metateatralidad.

La incógnita festiva viene por una parte demarcada entre lo mortuario-fantasmagórico y lo festivo-alegórico, así el tema de la muerte es visto como posibilidad de ascenso social (acceder al tesoro) y para ello son válidos todos los

rituales, cultos e invocaciones posibles que convenzan a esa entidad inmaterial de obsequiar sus favores a aquellos que aparentan ser testimonio de bondad y justicia. No obstante, por otra parte, emerge el tema de la incógnita, cuyo tema se dosifica para mantener el interés y hacer que el espectador tome partido en develar aquello que ocultan, preocupa y persiguen los personajes y que controla, por consiguiente, el rumbo de las acciones:

-Buey: ... ¿Cómo está, manganzón?

-Manganzón: Igual.

-Buey: ¿Igual de dura?

-Manganzón: Igual.

-Magra: El bendito Padre Olegario enterró eso bien adentro. Esa gente sabía hacer sus cosas.

La incógnita se viste de múltiples interrogantes, entre las que podemos rescatar: ¿quién es el aparecido?, ¿qué es lo que está enterrado?, si existe, ¿quién lo dejó y para qué?, ¿quién cumple años?, ¿qué tan bueno es el Buey?, ¿qué interés real ocultan los otros personajes?, ¿por qué Elvira de noche oye ruidos extraños?, ¿qué realmente se persigue o se logra con los rituales?, ¿por qué la manta del niño Jesús y la pala son los atuendos que representan el bien y posibilitan la labor de excavación?. En fin, hay que detenerse para no perderse en este laberinto de incógnitas que tímidamente encuentran respuestas y, las que no lo consiguen, se constituyen en instancia válida para explorar otras rutas, desafíos y posibilidades que apunten a resolver o descubrir los conflictos evidentes y ocultos que configuran la obra. La incógnita como materia teatral nos demuestra esa maestría del creador para controlar la tensión y el suspenso y desde allí, tejer y destejer una trama que al mismo tiempo devela y oculta el misterio y la fantasía que rigen el mundo y las relaciones de los Álamo.

En el caso de la profunda catástrofe no solo es válido hacer mención al título de la obra sino a la atmósfera de derrota y catástrofe que, desde el principio, va moviendo la vida de nuestros personajes. No solo es profundo el lugar donde se oculta el supuesto tesoro, también lo es el estado mental al que se aspira llegar para validar nexos entre lo mágico y lo real, así como el desplazamiento de las certezas y la fragmentariedad de todo proyecto existencial. La tensión mental, filosófica, religiosa, lógica y moral se bifurca a lo largo de la obra y es precisamente en su complejidad y problematización, donde podemos encontrar las razones que expliquen un posible atisbo de desenlace. La duplicidad de entidades, la relación antitética y la ruptura de fronteras que funde a los opuestos en una sola ilusión, son los ingredientes para construir una obra que se sustenta en el imaginario cultural, en la simbología de lo

cotidiano y en la esa paradójica relación mágica e irracional que augura la caída de toda verdad, estabilidad y nitidez:

-Manganzón: Las cosas llegarán a su término, y cuando todo parezca perdido, cuando la mano del hombre no pueda más, entonces, Dios pondrá la suya, y lo arreglará todo en un abrir y cerrar de ojos, como de la mañana a la tarde.

...

-Buey: Manganzón: dijiste una cosa profunda. Se oyó una cosa profunda.

Lo profundo tal vez asome la idea de un final catastrófico, de frustración, caos y desesperanza, que escapa de cualquier posibilidad humana y que es solo desde la voluntad y el amparo divino, donde se podrá devolver un sentido a la vida y una justificación al destino. Tenemos el presentimiento de que nuestros personajes no lograrán su cometido, que no arribaran a un final feliz, en fin, el fragmento terminará por diluir los sueños y romperá a estos seres en mil pedazos cuyos trozos son la instantánea de un proyecto que no logra conquistarse, una identidad fracturada que es puesta en tensión ante la evidente crisis espiritual y el escandaloso vacío existencial:

-Manganzón: ¡Suéltlenme! ¡Suéltlenme!

-La Franciscana: Hay un daño terrible en esta casa.

-Manganzón: (grita) ¡No hay nada! ¡No hay nada! Allí en el hueco, no hay nada... Allí no hay nada... Ni un clavo, ni una tuerca vieja... ¡Nada! ¡Tierra! ¡Tierra! Es un hueco para mear... ¡Es un meadero! ¡Sirve para mear...! ¡Suéltlenme! ¿Por qué no me dejaron orinar? ¿Quiénes son ustedes para prohibirme que orine? ¡Suéltlenme!

Vemos cómo emerge la decepción ante un tesoro que no existe. Se podía sobrellevar la inexistencia del Padre Olegario, pero que el tesoro sea solo ilusión, suscita una profunda frustración que intenta remediarse a través del deseo esperanzador de un milagro que devuelva el único proyecto posible dentro de ese mundo marginal transfigurado a lo largo de la obra. El tesoro también sucumbe en el juego de los dobles y así, ante su inexistencia, nos encontramos en esa perplejidad intermitente que a ratos nos muestra su nitidez y en otros momentos, nos dibuja la estafa en la cual, incautamente, han caído nuestros personajes.

Por último, en cuanto a la metateatralidad, observamos cómo la obra nos ofrece una relación metatextual con el discurso teatral. Es decir, se hace una representación de la natividad del Señor dentro del drama que enfrentan los personajes ante la búsqueda y conquista del tesoro. Pareciera que se produce una obra dentro de otra y así, este guion sirve de pretexto para la entrada de otro discurso dramático:

-La Franciscana: ... de acuerdo a las siguientes caracterizaciones y repartos. Buey, Pedro Álamo... San José, el carpintero casto. Elvirita Suárez, sobrina de Lucrecia Vegas. La santísima Virgen María, señora del mundo, Madre de Dios, Magra. Benita Quijada, hará de pastor judío, tierno y contemplativo. Lucrecia Vegas será el segundo pastor barbudo y bondadoso. Asunción López, llamada La Franciscana, contará la historia y buscará el amor que será caja y dinero, pero no maldad ni ambición. Santo Padre Olegario, nuestra vida es estrecha y pequeña, cuesta y amargura. Con tu intercesión la queremos grande y magnífica. Revélanos tu poder y danos las monedas de la caja que enterraste hace tantos años, como recompensa al acto cultural religioso que ahora te ofrecemos. Amén.

No se puede dejar de mencionar la preocupación constante que demostró Cabrujas por el montaje de la escena, por el interés de la teatralidad. Se pueden encontrar en sus textos, abundantes observaciones, aclaratorias y descripciones que intentan por una parte, contextualizar a los personajes; y, por la otra, generar un ambiente armónico y estético en atención a los giros de la acción dramática. En otras palabras, resulta evidente la preocupación escenográfica que intentan conjugar el juego artístico entre el espacio, las acciones de los personajes y los conflictos contrastantes que se disponen para producir ese efecto dramático de impacto y perplejidad, resuelta en la reflexión y explicación en torno al acertijo que vehicula toda la trama. El texto es la materia con la cual se va consolidando el espacio de la actuación, permitiendo el diseño de aquellos contornos estéticos que demarcan la escena y sustentan el complejo dramático representado:

Se encienden las luces sobre un cuchitril. El resto del escenario permanece a oscuras. La puerta se abre. Entra Magra: es vieja y asmática. Trae un manojo de hierbas y un libro de tapas negras. No advierte la presencia de Buey, sentado en una silla de paja, en un ángulo. Magra camina asustada y murmura.

c) La burla que vehicula la estructura dramática

El humor, adquiere las dimensiones de un sarcasmo recurrente que articula toda la trama y disfraza la tensión que se produce entre moral, religión, pensamiento y realidad. También sirve para celebrar la caída de todo relato; el fracaso, la fragmentariedad y dilución de toda certeza, en fin, la ruptura de todo proyecto, desencadenando en el vacío y la angustia existencial. Veamos:

-Buey: ¿Qué es una mirada peligrosa? Yo nunca he hecho eso.
-Magra: Una mirada peligrosa.
-Buey: Pero ¿cómo es? ¿tú sabes?

- Magra: Claro que lo sé
- Buey: Dímelo Magra, para yo saberlo también
- Magra: No, porque es pecado...
- Magra: ¡Ay Buey! ¡Me da vergüenza!
- Buey: ¡Anda magra! ¿Cómo es?
- Magra: Buey por Dios...

Aunado a ello, el humor le sirve de velo a la superstición, al esoterismo, a la magia y hechicería. La mentira y la curiosidad desde un tejido contradictorio y hasta ingenuo, también encuentran en el humor un elemento versátil para mostrar con aparente simplicidad la presencia de lo sobrenatural en la vida cotidiana. De esta forma, tenemos un recurso que se hace tema y desde esta resignificación, nos lleva a transitar por esos lugares de incógnita, por esos parajes de imaginario cultural y por esas rutas simbólicas de un periplo que se convierte en descenso a nuestra propia idiosincrasia, a los fantasmas que nos circundan, a las profundidades que albergan los estados más contradictorios, complejos y problematizadores de la conciencia humana:

-Buey: ¡Un café! ¡Un café y más nada!. Y la batica, recógela... y la palita, Manganzón, José Francisco. La batica, como hace tiempo, cuando te tomaron la foto que yo mandé a montar... con el caballito... y la melena larga... Sonríe, mi amor, sonríe. Calladito, calladito. Arrorró, arrorró. Mi niño viejito. Mi niño calvo. Yo sé. Yo sé. Pero mañana es el cumpleaños del Santo Padre. Mañana viene. Seguro que viene. Ya no se puede ser más bueno. Manganzón. Si hasta yo me creo bueno...

--0--

-Buey: Asunción: me duele cuando orino.
-La Franciscana: Señor, por el especial privilegio otorgado al beato Liborio contra los males de cálculos, piedras, orina e ijada, haz que Buey se vea libre del dolor que padece. Glorioso San Liborio, intercede por nosotros. Amén (A Buey) Persígnate la parte que te duele. Amén.

--0--

-Buey: ... ¿Te bañaste?
-Magra: sí
-Buey: Déjame oler (El Buey huele a Magra). Mentira huele a rancio
-Magra: ¡Qué rancio!
-Buey: Huele a viejo, a raro.
-Magra: Me bañé con jabón.
-Buey: Jabón de olor
-Magra (asiente con vigor) Jabón de olor.
-Buey: (convencido pero sin perder autoridad) No vaya a ser que lo espantes.

Creerse bueno hasta el asombro, persignarse la vejiga o evitar el olor que espante al espanto son solo algunas de las ocurrencias con las que el humor recrea las escenas,

dosifica los complejos temáticos, desmonta valores y estructuras mentales y extrema las tensiones que complejizan el hilo argumentativo. Temas profundos como el pecado, también es caricaturizado desde el humor. Por ejemplo, Manganzón cuando peca se justifica afirmando que se siente como poseído: “*Yo no sé qué me pasó, Lucrecia. Pero me entró algo y me puse a gritar...*” o cuando el interés de pureza se lleva al límite y así las necesidades humanas naturales son vistas desde la profanación, esto lo observamos cuando Manganzón en función a la fe y al interés de “parecer bueno”, reprime sus necesidades humanas y entonces decide durante los seis meses que lleva de excavación no tener sexo con Lucrecia, confiándole la absolución de los pecados solo a la abstención de la carne y no al principio ético de su conducta. Por su parte, el Buey también en sus expresiones y estados de conciencia funde lo humano con el pecado de tal forma que es capaz de levitar para confirmar, solo en apariencia, lo bueno que habita en él, dando la impresión de trascendencia, un paso más en su afán de ser “el bueno”. La maestría del texto consiste precisamente en hacernos dudar al respecto, en distraernos a través de estas ambigüedades:

-Buey: ... Yo me sentía limpio como si nunca hubiera vivido... ¿Qué es esto, Dios mío? ... ¡Yo me sentí el bueno! ... ¡Padre Santo no es posible que a este perro se le absuelva de toda culpa! ¡Sí! Liviano, livianito...

No se puede cerrar esta apretada síntesis crítica sin detenernos en la escena que enfrenta a padre e hijo, veamos: el Buey se muestra ante su hijo, valiéndose de una supuesta aparición, como el bueno y, aunque su hijo conoce la reputación de su padre y no se convence con facilidad, trata de persuadirlo insistiendo hasta el punto de hacerse poseedor de “la pala y la batica” porque dada su bondad, él será quien tendrá el privilegio de desenterrar el tesoro. Observamos cómo la viveza criolla va socavando los pactos y las alianzas, Buey quiere sacar a su hijo del negocio y así apropiarse por completo de la “fortuna”. Observamos una mezcla entre ambición y engaño que el humor logra desarticular:

-Manganzón: ¿Usted quiere la pala?
-Buey: (sin rodeos) Quiero la pala y quiero la bata
-Manganzón: (permanece en su asombro) ¿Y yo?
-Buey: Eso fue lo que vi, Manganzón, eso fue lo que vi. Yo no te quiero ofender. ¿Cómo voy a ofender yo a mi hijo? Pero eso fue lo que vi...

Del otro lado, Manganzón, experimenta una reacción violenta pues, él también se considera bueno y no permitirá quedarse sin su parte del tesoro. Su desobediencia no es vista como deshonra, sino como justa interpelación a la trampa de su padre.

El humor disfraza la máxima popular con la cual se asume que el dinero no tiene amigos. Sin embargo, el centro de su rabia parece ser la desconsideración de la que ha sido víctima, pues sus esfuerzos de ser o parecer bueno, han sido en vano. No está dispuesto a ceder, aunque ello implique sucumbir ante el pecado; línea que, por cierto, se trasgrede con absoluta normalidad en la obra. Recordemos que nuestros personajes han asumido una ilusoria apariencia de bondad pero, en la marginalidad de sus vidas, la avaricia, ira, deshonra, ambición, falsedad y el engaño son el síntoma que rige sus verdaderas conductas e intencionalidades:

-Manganzón: ¡No puede ser!... ¡No puede ser! ¡No puede ser!
-Buey: ¡Bendito sea Dios! (llama) ¡Magra!
-Manganzón: ¡No puede ser grandísimo viejo de mierda! ¡No puede ser!
¡No puede ser!

Un posible cierre

Esta obra es de inagotable exploración debido a sus complejas relaciones temáticas y estéticas. Su estudio puede ser centro para el examen de múltiples enfoques vinculados con la crítica teatral, recreada en el abordaje de lo literario, lo actoral y lo cultural como contextualización de las relaciones dialógicas que se establecen entre los diversos discursos del arte y las múltiples manifestaciones de la vida cotidiana. Es una pieza teatral rica en recursos, temas, aspectos psicológicos, filosóficos y sociales, que la convierten en un terreno fértil no solo para la investigación, sino para la comprensión de la condición humana y más específicamente, la interpretación de lo popular que habita en la idiosincrasia del venezolano. Nos dice Monasterios (1990: 98-99):

Esta obra tiene lo mejor de Cabrujas dramaturgo: el misterio, la ambigüedad y el sarcasmo: en *Profundo*, el autor se recrea en lo que de fantástico e irreal tiene la experiencia cotidiana de un grupo de seres marginales... Todos estos materiales están tratados por el dramaturgo con agudo sentido crítico, hasta el punto de que los convierte en violentos agentes trasgresores de los valores fundamentales de nuestra cultura... lo verdaderamente importante de esta obra es que a través de ella el dramaturgo observa y desmonta, incisivamente, un cuerpo de valores y una estructura mental.

A través de *Profundo*, Cabrujas nos presenta unos personajes tomados de la caricatura popular y ellos muestran una carencia existencial que intenta complementarse en esa relación lúdica que teje la ficción con la realidad. Prevalen los más encontrados sentimientos, que no se corresponden solo con un perfil psicológico de la

representación, sino que se asumen como arquetipos humanos en los que se funden tres grandes tensiones: lógica, moral y religiosa. Resultan válidas las advertencias que señala Azparren (1983: 19) en torno al trabajo artístico de Cabrujas:

La perspectiva para concebir el alma de sus personajes, la calidad del lenguaje que hablan, el carácter paradójico de las circunstancias que viven, el atractivo paisaje físico y espiritual que los rodea, la persistencia en una realidad cotidiana exótica, son algunas de las razones por las que Cabrujas es el primer autor nacional del teatro venezolano.

Evidentemente, la obra se plantea el tema de lo popular a través de unos personajes que remiten simultáneamente a la cultura y a la angustia de ese imaginario colectivo que se debate entre el pasado, la frustración, la fragilidad moral y el caos de una conciencia fragmentada por los márgenes y las caídas. Esta frustración es la voz de un Cabrujas inquieto que se asombra ante el desvanecimiento de todo proyecto sustentado en la promesa del futuro y el cambio. En tal sentido, sus personajes desesperanzados por un tesoro que no llegó, sea quizá el retrato de esa frustración que delinea los contornos actuales del país. En esta suerte metafórica, la obra no solo intenta recrear la realidad, sino expresar esa crisis que en todos sus contornos, impacta los espacios más íntimos del venezolano. Hacerse consciente de la realidad y los desmontajes que ella implica, evadirla desde el juego ficcional y tensional o, reconciliarse con ella desde el vacío existencial que exhiben los personajes parece ser la resignación o la trascendencia de una obra que explora el fracaso, no de los Álamo sino de los venezolanos. Para hacernos cargo con rigor de la vertiente que examinaría la postura de la obra ante la realidad venezolana, resultan iluminadoras las observaciones de Rodríguez (1991: 5-6) quien afirma:

Años sesenta. Guerrillas, muerte, represión, torturas, prisión. Renovación universitaria. Años en que ser realista era pedir lo imposible... El facilismo que Cabrujas ironiza en "Profundo" y que desemboca en la frustración de los personajes que viven la ilusión del tesoro enterrado... resulta como el corolario preciso de quienes, nacidos y formados en una aparente realidad sin dificultades y donde el petróleo creó ilusiones desproporcionadas, estaban convencidos de que la bonanza transitoria era un estado definitivo. Por ello la frustración resulta en sus protagonistas más violenta e inesperada.

Desde esta perspectiva, la ficción y los desmontajes de *Profundo* son la respuesta a la estafa de unas promesas inconclusas e incumplidas. Desesperación y decepción son las paradojas de un país que, descubriendo el tesoro petrolero, también encontró la miseria, el ventajismo, la corrupción... la nada misma, un daño, un vacío. Los Álamo

(o los venezolanos) se encuentran ante la fragmentariedad de lo que son (o de lo que nunca han sido), la ruptura de unos valores (sí es que hubo alguna linealidad moral) y el desplazamiento de posibles estructuras mentales, pensamientos que hacen una mueca al fracaso, se burlan de los grandes relatos y padecen sus propias miserias existenciales.

Pese a este escenario desesperanzador, Cabrujas nos muestra desde el humor, temas complejos como el ámbito de las creencias, lo mágico del acervo cultural, la soledad del desarraigo o esa melancólica frustración que se observan (o se soportan) desde ese juego de simplezas en que los contrastes, las paradojas y el sarcasmo nos trasladan de la simbología cotidiana a la ambigüedad que sustenta esa invitación (o provocación) permanente a reflexionar en torno a los múltiples matices de la existencia. Como síntesis, son válidas las observaciones de Castillo (1980: 116-117) quien advierte lo siguiente:

En cuanto a su exploración por las manifestaciones populares debe mencionarse *Profundo* (1972). La obra gira alrededor de una familia de extracción rural, cuyos miembros realizan la búsqueda de un tesoro que creen enterrado en el subsuelo de su casa. Para ello recurren “a todos los lúgubres y truculentos expedientes de la superstición: promesas y conjuros a seres milagrosos, consultas a devocionarios, parodias de autos sacramentales, exorcismo y cánticos”... Misterio y sarcasmo son las pautas de esta obra en la que Cabrujas recrea la vida cotidiana de seres marginales sumergidos en una experiencia “irreal y fantástica”... El tratamiento de la obra también es novedoso. Los personajes proyectados de manera esperpéntica, son “irrisorios fanteches de una religiosidad confusa y bastarda”. Por otra parte, no solo en la temática – la exploración del mundo mágico-religioso- sino en los milagros escénicos... la obra se identifica con la literatura mágico-realista. Pero lo más importante es que, a través de *Profundo*, Cabrujas analiza una “estructura mental”.

Profundo no es solo la visión de su autor respecto a la realidad, es la ficción que recrea un conjunto de aspectos históricos, sociales y culturales que caracterizan al venezolano. Su valor teatral radica en el juego y los contrastes que sustentan la escena. Sin embargo, hay más, postula un tono filosófico y reflexivo en torno a una búsqueda mágico-religiosa que por una parte es capaz de generar un juego tensional y por la otra, suscitar una interpelación a veces humorística y otras melancólica, en torno a ese imaginario simbólico que bordea la cotidianidad. Las estructuras mentales, los fundamentos morales, la visión existencialista de la condición humana y el cuestionamiento crítico de lo sociocultural, representan el cuerpo semántico que emerge de una instantánea caricaturizada, marginal, fragmentada y limítrofe con la cual se intenta captar al país, al hombre y sus contradicciones.

Referencias

- Azparren, J. (1983). *Cabrujas en tres actos*. Caracas: Ed. Nuevo grupo
- Cabrujas, J. (1972). *Profundo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Castillo, S. (1980). *El desarraigo en el teatro venezolano*. Caracas: Editorial Ateneo.
- Chesney, L. (1999). "El teatro popular en Venezuela". En Kohut, K, (Ed.). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid: Ed. Iberoamericana.
- Monasterios, R. (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rodríguez, O. (1991). *El teatro de Cabrujas*. Caracas: Ed. Pomaire/Fuentes.

LA PARTICULARIDAD ESTÉTICA DE LO SOCIAL EN EL TEATRO DE ANDRÉS ELOY BLANCO

The theater of Andrés Eloy Blanco from its social aesthetic particularity

Ramzen A. Vargas F.¹

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

[Investigación]

RESUMEN

Este artículo tiene como finalidad analizar los rasgos que definen el teatro de Andrés Eloy Blanco en lo social, desde la construcción de su discurso dramático. El abordaje es extracto de un trabajo de investigación presentado a la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Para el análisis se seleccionó una pieza de su producción dramática (entre sus obras conocidas para 1973). El trabajo se apoya en una indagación inscrita dentro del marco documental. La lectura crítica de esta obra se sustenta en fuentes bibliográficas, cibernéticas y filmicas que han permitido valorarla desde la perspectiva propuesta. Las categorías del método estructural de la semiótica, desde una visión sociológica, se emplean en la orientación de la metodología para llevar a cabo el abordaje, llegando, dentro de las consideraciones finales, a perfilar aspectos del teatro de Blanco que trascienden lo literario y pasan a ser rasgos emblemáticos de la sociedad venezolana.

Palabras claves: Teatro y sociedad, arquetipo, política y humor, Andrés Eloy Blanco.

ABSTRACT

This article aims to analyze the features that define the theater of Andrés Eloy Blanco in the social, since the construction of his dramaturgical discourse. The approach is an excerpt from a research paper presented to the Universidad Pedagógica Experimental Libertador. For the analysis, a piece of his dramatic production was selected (among his works known for 1973). The work is based on an investigation registered within the documentary framework. The critical reading of this work is based on bibliographic, cybernetic and film sources that have allowed it to be assessed from the proposed perspective. The categories of the structural method of semiotics, from a sociological perspective, are used in the orientation of the methodology to carry out the approach, reaching, within the final considerations, to outline aspects of the Blanco theater that transcend the literary and pass to be emblematic features of Venezuelan society.

Key words: Theater, society, archetype, politics and humor, Andrés Eloy Blanco.

1. Magister en Literatura Latinoamericana (2010). Profesor en Lengua, Lingüística y Literatura (1998). Profesor Agregado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico Rural El Mácaro. Candidato a Dr. en Educación. Línea de Investigación: Literatura Latinoamericana y Caribeña, ramzenvargas73@gmail.com

Recibido 14/07/2019. Aceptado: 30/10/2019.

Desde la antigüedad griega hasta el presente, la evolución del Teatro ha sido progresiva y ha permitido no solo ser una válvula de escape para el escritor, sino también sensor de las transformaciones que atraviesan las sociedades. Como forma de arte, el teatro, se diseña para la representación con actores frente a un público; para ello, puede reunir en su discurso, a las artes (la literatura, la pintura, la música, entre otras). Como texto escrito, presenta características particulares que lo distinguen de géneros literarios narrativos, líricos entre otros, a pesar de las consideraciones de la no presencia de géneros puros (Todorov, 1996).

Los textos teatrales son escritos para ser representados, sólo así adquieren su dimensión completa. Sin intención de serlo, los textos llevan implícita una carga discursiva que permite ubicarlos en tiempo y espacio, sin ser obras históricas o historiográficas, a manera de radiografía de la sociedad en la que se generan. Tanto el público observador de la pieza teatral como el ambiente creado por el director, escenografía, efectos sonoros, visuales, actores, entre tantos otros elementos que confluyen, permite la comprensión de una realidad que merece ser visualizada, muchas veces conocida, otras oculta, pero que igualmente debe ser mirada desde una perspectiva distinta (Duvignaud, 1980).

En cuanto a la investigación sobre el proceso dramaturgico venezolano, se encuentra, en opiniones diversas que éste resulta relativamente reciente, con poco más de doscientos años, contados desde las obras primigenias hasta la fecunda producción actual, teniendo de un débil comienzo en el llamado período colonial y lento desarrollo en la primera mitad del Siglo XIX. Es a partir del surgimiento del Teatro Nacional cuando la crítica de este género en Venezuela empezó a desarrollarse en mayor medida; en los actuales momentos, el proceso de globalización ha contribuido a acortar las distancias y las fronteras. Ello ha permitido acceder a más cantidad de textos, a mejor calidad tanto de obras como de teorías y formas de análisis teatral, además de perspectivas culturales distintas. Se han hecho revisiones de las obras de escritores de diferente procedencia, pero también se ha venido haciendo un trabajo cuidadoso con los escritores nacionales (Pérez, 1991, c.p. Montero, 2007).

Investigadores con visión antropológica de las artes, indican que el teatro en Venezuela se remonta a tiempos de la Colonia, ya que, en la América precolombina en la mayoría de las etnias, las formas de representación, según ciertos criterios, no eran propiamente teatrales, sino actos "prototeatrales", pues constituían rituales en los que todos los presentes eran los 'actores', se encontraban dentro del "escenario"

y no contemplaban “espectadores” como tales.

Entre los siglos XVII y XVIII, las representaciones teatrales, al igual que la mayor parte de las expresiones artísticas, eran religiosas, es decir, se dramatizaba la vida de santos, el Viacrucis, el nacimiento de Jesús. Todas expresiones de la liturgia católica. Mediante la puesta en escena, se acercaba al pueblo a las ‘realidades de la fe’ (Autos Sacramentales). Las estructuras para la interacción de los actores con el público no existían, por lo que las obras se realizaban en patios de casa de familias adineradas o en plazas públicas cuando correspondía al calendario de celebraciones pascales de la liturgia católica (Diciembre, Semana Santa) actos públicos donde participaban los creyentes y devotos del pueblo. El formato estaba determinado por la Religión y la Iglesia Católica, que evangelizó a América desde Iberia, según se refleja en las investigaciones de Monasterio (1990).

En el presente trabajo, la atención se orienta hacia Andrés Eloy Blanco, reconocido político, poeta, narrador venezolano, que ha sido estudiado en diferentes géneros, no obstante, una de las menos revisadas, ha sido su faceta como dramaturgo. Son pocas las obras que se tienen del autor, se sabe, referencialmente, de 27 piezas, la mayor parte de ellas incompletas o no terminadas, debido a que muchas se traspapelaron o perdieron durante las numerosas mudanzas que debió hacer el escritor en su dinámica vida. Así pues, el compendio más completo de sus obras con el que se cuenta es la edición producida por el Congreso de la República de Venezuela del año 1973, que se logró con el apoyo de algunos colaboradores y familiares del escritor y contiene nueve piezas teatrales, en las cuales se pone de manifiesto la visión de Blanco sobre la sociedad en la que vivió.

Quizás una de las situaciones que se reflejan de forma directa y constante en las obras del poeta Andrés Eloy Blanco, es la lucha de clases sociales, un tema añejo dentro de la literatura de todos los tiempos. En antaño, las pugnas entre los estratos de las sociedades se hicieron de las más diversas maneras. Situaciones que todavía persisten en las sociedades actuales, a través de la dominación por la fuerza (militar), o cualquier otra forma de ejercicio de autoridad y/o poder, en los pueblos, en todos los órdenes: la economía, el sistema de creencias, la religión, las costumbres, entre otras muchas formas en que se expresa esa cultura. Manifestaciones que en su totalidad son las que caracterizan como ligazón común a toda una nación o pueblo. Estos rasgos van a formar parte del imaginario de sus habitantes o pobladores.

Ese contexto se expresa en un discurso, en el cual también están las formas del poder y las formas de contradecirlo, proponiendo otras, adversándolo; es decir: la

lucha de clases, las banderas de ideales reivindicativos de justicia y libertad y de igual manera, las del poder para exterminarlas como también se hace con los modos, formas, expresiones y/o historias de la cultura.

El Romanticismo una corriente, una actitud vital. Un fundamento ideológico y filosófico

Es necesario, por su visión de mundo y acciones de vida, inscribir la producción dramática de Andrés Eloy Blanco, dentro del Romanticismo, que en el continente americano se ha caracterizado por haber tenido una significativa influencia desde el periodo colonial hasta la actualidad en la mayoría de los artistas. Una de las corrientes que ha ejercido mayor preponderancia en el pensamiento latinoamericano es el Romanticismo que fue motor tanto en la noción de conformación de país, como en el sentimiento de sus pueblos. El intimismo, la soledad y la constante lucha por utopías de redención han representado en el alma del venezolano un torrente que invadió tanto al hombre de pueblo, al mismísimo 'Juan Bimba' (personaje que es esencialmente, el hombre común de todo pueblo venezolano), como al insigne precursor independentista.

El Romanticismo en su génesis alemana, inglesa y francesa, vivió momentos históricos a los cuales iluminó, como por ejemplo el pensamiento de Ilustración, el *Sturm und Dran*, movimiento alemán que influencia al Romanticismo de esa época y en ese contexto. En el primero se rechazó el deísmo y el mecanicismo de la Ilustración y se tuvo una concepción orgánica de la divinidad y de la naturaleza. Se acendró en las artes y en la literatura tuvo una representación diversa con tendencias intelectuales, estéticas y religiosas que lo vinculan con la filosofía; es antecedente directo del Idealismo.

Al Romanticismo no se le puede definir de manera estática, ya que es, sobre todo un proceso vital, un concepto que evoluciona. Ese idealismo considera como sus fundadores al pensamiento alemán, desde donde se destacan nombres como Goethe, Schiller, Herder, Novalis y los hermanos Schlegel en el campo literario. Kant y su *Sapere Aude* (Atrévete a pensar), y de él surgen los tres grandes idealistas: Fichte, Schelling y Hegel. En la música: Haydn, Mozart y, sobre todo, Beethoven. Alemania fue en ese momento, reconocida como el país de los filósofos, los poetas y los músicos.

El pensamiento romántico europeo se va a convertir en una inspiración para los intelectuales que iniciaron y llevaron a cabo las guerras de independencia. Pensamiento que todavía pervive con sus matices, hasta el presente, en el imaginario latinoamericano.

Así pues, el ímpetu romántico resalta en los escritores venezolanos del Siglo XIX y hasta los de la primera mitad del Siglo XX. Entre ellos, Andrés Eloy Blanco, hombre conocedor de la realidad, experimentada por él y sus coetáneos quienes también de diferentes formas y lenguajes, llegan a expresarse; aquellos que como él realizaron sus primeros trabajos en medio de la tiranía del General Juan Vicente Gómez.

Entre algunos aspectos de la dinámica vital del escritor, se puede mencionar que su vida como escritor se va a alternar con su pensamiento político, ya en la Universidad Central de Venezuela hace oposición a la dictadura de Juan Vicente Gómez. Interviene en organizaciones estudiantiles y grupos de libres pensadores que posteriormente serán agrupados por los entendidos, como Generación del 28, aunque algunos insisten en ubicarlo en un período anterior como era el del 18. Lo cierto es que en 1914, motivado por su activismo político, había sido hecho prisionero en una manifestación en contra de Felipe Guevara Rojas por el cierre de la Universidad Central de Venezuela.

Por otra parte, su primer reconocimiento como escritor lo obtiene en 1818, en los Juegos Florales de Venezuela con su poema "Canto a la Espiga y el Arado" y en 1919, recibe el título de Abogado de la Universidad Central de Venezuela. Para 1938 Andrés Eloy Blanco es electo presidente del Concejo Municipal del Distrito Federal y publica Baedeker 2000 en Caracas. Al año siguiente es Electo Diputado al Congreso Nacional. En 1941 interviene como Cofundador de Acción Democrática. Electo Vice-presidente de dicho partido, además de ser Cofundador del semanario humorístico "El Morrocoy Azul", colabora en él hasta 1944. En 1946 es nombrado presidente de la Asamblea Nacional Constituyente. Interviene como diputado, senador y Ministro de Relaciones Exteriores. En innumerables actividades en las que participó directa e indirectamente siempre mostró su talante democrático, humanista y de derecha.

Una investigación de aspectos no considerados de un intelectual como Andrés Eloy Blanco, amerita revisar discursos acogidos por la crítica, como los del teatro popular, alegórico, histórico, entre otros. Es por ello que en este trabajo se hace un acercamiento al teatro venezolano del siglo pasado, en las obras de uno de los hombres más representativos de la primera mitad del Siglo XX, de quien se ha dejado mucho que decir en cuanto a su creación teatral. Se valora con la intención de reivindicarlo a partir de su obra, con la presunción de que progresivamente se ha ido olvidando por su militancia política, sus denuncias sociales y sus formas discursivas.

En épocas de conflictos, muchos artistas asumen a conveniencia posturas distanciadas

de las artes como expresión del hombre en su tiempo, entendiendo como artes, todas aquellas formas de expresión humana que, con el lenguaje de la estética, le permiten al individuo exteriorizar sus sentimientos, sus posiciones y sus conflictos. No de las élites, sino de una colectividad. Se han creado escuelas para enseñar a valorar las creaciones hechas por el hombre, pero desde el academicismo, progresivamente se ha establecido una barrera entre “lo colectivo y lo individual, lo empírico y lo formal”. Perciase que lo bello reside sólo en formas establecidas por el canon, el modelaje, en el que lo cotidiano y lo sencillo muchas veces queda en la mera apreciación marginal. En este mismo orden de ideas, es menester indicar que el teatro, arte social, constituye un reflejo de lo que ocurre o ha ocurrido desde la visión de un escritor que es, en muchos casos, quien marca las disonancias del sentimiento de una comunidad en un momento específico.

La sociedad venezolana según Carrera Damas (2004), “posee una suma de realizaciones y de valores que legitiman la defensa de la resultante conciencia nacional. Muchos ayudaron en esta tarea, de muy diversa procedencia”. El autor va más allá y precisa: “Pero es un hecho que el aporte de ellos se insertó en la obra de los venezolanos de todos los tiempos” (p. 40); a nuestro juicio, los aspectos referidos por Carrera Damas contribuyen a afianzar el sentido de pertenencia o la venezolanidad. Esta relación o sentido de pertenencia ha sido, asimismo, revisada por Montero (1991) en su obra, *Ideología, Alienación e Identidad Nacional*; en tal estudio sociohistórico, se analizan los principales rasgos de la nacionalidad de los venezolanos y se señalan como aspectos positivos: el igualitarismo, el coraje, la valentía, la generosidad, mientras que se consideran como aspectos negativos: la pereza que lleva a la incompetencia, la pasividad, el autoritarismo, la violencia y la ausencia de sentido histórico.

En el mismo estudio se señala que, uno de los indicadores que dan forma a la expresión de la autoimagen es el humor o en palabras de Bergson (1973: 19) “muchos han definido al hombre como animal que ríe. Del mismo modo habrían podido definirlo como animal que hace reír”. Esta manera de enfrentar la vida, llama poderosamente la atención de algunos investigadores en el ámbito de la sociología, pero al parecer en la literatura se ha estudiado menos, salvo muy contadas excepciones, como podrían ser los estudios de “sociología del teatro”.

El artista que produce su obra para el público perteneciente al pueblo, merece una especial observación, pues su poética interpreta a ese pueblo, si además comparte el código con el cual se comunica con esa colectividad, tendrá el poder de despertar

sentimientos dormidos profundamente en el alma de la 'polis'.

El fondo y la forma

Desde el pasado griego, el teatro ha ocupado un lugar preponderante entre las artes, por ser considerada como una de las representaciones más completas de las artes es 'síntesis de las artes', plástica, música, literatura, acciones, sonidos, luces, vestuario, maquillaje... A diferencia de las demás formas de expresiones artísticas el teatro es mimesis, catarsis en palabras de Aristóteles (S. IV antes de Cristo) la dialéctica de aquellos silogismos que partiendo de premisas no ciertas son simplemente probables (lógica de lo probable).

Para Kant, serán la dialéctica, la lógica de la apariencia y su objeto, las tres ideas de alma, mundo y Dios, sobre las cuales la mente no puede sino construir paralogismos y antinomias. Su naturaleza dialéctica favorece enormemente su proceso de evolución, una dialéctica que va más allá de la interacción de los personajes entre sí en la representación, así como la relación de complementariedad constante de los actores, directores, productores, en fin, de todas las personas que se involucran de forma directa con la creación teatral. Las posibilidades que posee el teatro de reproducir elementos de la realidad, es latente. La representación se convierte en un espejo de la sociedad en la que se produce la pieza teatral, el carácter mimético signa a la obra, sin perder el sentido de autocrítica.

El teatro concibe expresiones de los valores vigentes que toman posiciones en lo ideológico, bien sea como instrumento de lucha para transformar la realidad, o como servicio al poder. En el primer caso, tiene por objeto la crítica de determinadas acciones políticas y la denuncia de la injusticia social. Sobre la postura servil de las artes, se tienen muchos ejemplos, basta con dar una mirada superficial por el medioevo y la dedicación que daban los artistas a los nobles y al clero. Sea por conveniencia o por necesidad de sobrevivir. Ambas formas entendibles y justificables.

Quienes asumen que el arte tiene la primera finalidad, afirman que el escritor no compone de manera mecánica, sino que, desde que toma el compromiso de escribir, se ve arrastrado por su conciencia colectiva, la que le lleva a reflejar la realidad que le circunda. Es un proceso histórico que exige que un creador ponga ante los ojos de un público una obra que en signos, símbolos y lenguaje refleje los hechos que acaecen en la vida real. Para lo cual debe conocer la estructura y el empleo del discurso escénico y generar pautas a las posteriores presentaciones de la

obra, para que no pierdan la esencia de lo que se intenta visibilizar desde la génesis de la pieza teatral. A través de todas las épocas, el arte se ha referido a la sociedad, bien sea comprometido con ella o no. Este deslinde ha provocado verdaderas luchas encarnizadas, pugnas entre los artistas que se han colocado en una u otra línea.

Estudiar la existencia-esencia y la formación-efecto de la literatura y el arte, es importante para comprender y explicar la relación histórica entre éstos y la estructura de la sociedad en la que se producen. Sin olvidar el análisis de la literatura como forma de apropiación del mundo, dado mediante la conciencia y configurado a partir de signos estéticos. En determinados momentos de la historia, la fuerza de esta unión, entre literatura y sociedad, resulta más poderosa que en otros. Un ejemplo de ello es la novela Doña Bárbara de Rómulo Gallegos y sus impactantes narraciones de la barbarie, la lucha por la tenencia de la tierra, la ignorancia, el dominio extranjero, tales que hicieron visible ante la sociedad venezolana de su tiempo una realidad ignorada. Así como éste, existen otros muchos ejemplos de obras y escritores reconocidos mundialmente.

En las sociedades modernas los medios de comunicación representan una gran influencia en los modelos de cultura, estos marcan la pauta de conducta de las personas, indicándoles la manera de vestirse, lo que deben comer, las marcas que deben usar, además de instaurarse, en apariencia, patrones de comportamiento que deben seguir. Lo que suele llamarse, 'alienación' o enajenación en la "cultura de masas". Pero, por otro lado, también ha tenido un lugar preponderante la prensa escrita, las comunicaciones periódicas y otros libelos, durante el siglo XIX y principios del XX en la historia de América y de Venezuela, mismas que están llenas de testimonios de lo que los órganos comunicativos significaron para las luchas políticas y para dar a conocer valores éticos, artísticos, políticos, sociales. A través de la crítica y del arte en esos medios, intelectuales como Miguel Otero Silva, Leoncio Martínez, Job Pim y Andrés Eloy Blanco, entre muchos otros, pudieron expresarse.

De vuelta al objeto de estudio se tiene que, el método de análisis que se emplea en esta oportunidad, es el centrado en la semiótica y el estructuralismo. Los métodos y sus categorías complementan, lo que se requiere para las aproximaciones al análisis de una producción artística cuyo objeto creado es el teatro, pero no sólo eso, por cuanto obra y autor son a la vez sociedad, política, religión, historia, cultura, humor. Características que llevan a buscar métodos y sus variantes en una teoría, desde los cuales a partir de la pertinencia de su aplicabilidad, se hará lectura crítica de la obra teatral de Andrés Eloy Blanco.

La Semiótica por su parte, contribuye a considerar claves culturales en la que las perspectivas como la antropología no están ausentes, por las mismas particularidades de la obra. En los estudios actuales la antropología moderna se ha ido convirtiendo en una ciencia aplicada, ya que los investigadores se concentran en aspectos sociales y culturales de grupos independientes, de organizaciones indigenistas y agencias sanitarias para realizar trabajos en entornos culturales, ya sean proyectos educativos, científicos y/o artísticos.

Con este propósito, se toma en consideración una de las obras pertenecientes a las ya mencionadas Obras Completas, editadas por el Congreso de la República, para lo cual se cuenta como aspecto teórico, con la Semiótica. A esta disciplina plantea Magariños (2009) puede atribuírsele: "identificar qué semiosis cambiaron y cómo cambiaron las semiosis (los lenguajes, los imaginarios, los rituales, entre otras) del modo específico como para que comenzaran a percibirse entidades y fenómenos que, en un pasado previo a tal cambio, no se percibían" (s/p).

Desde tal premisa, se asume la posibilidad que existan sistemas semióticos en plena vigencia para una sociedad, en un momento dado. De lo que se deriva que otros sistemas semióticos permanezcan potencialmente vigentes en la memoria de ciertos grupos de actores sociales con intenciones de "involucionar" la dialéctica semiosis / mundo y de recuperar en esos mundos del pasado para retrotraerse hacia valores negativos: violencia, confrontación, etc., con fines pragmáticos. Otros grupos podrían recurrir a los sistemas semióticos de la memoria, por el contrario, para reencontrarse y recuperar valores socialmente positivos (solidaridad, paz, heroísmo) que atribuyen al pasado. Por lo tanto, eso puede ser posible al relacionarlos con el discurso surgido en esos fenómenos y en determinado tiempo (ibid.).

Se trata entonces de una relación cuya subjetividad provee de dialécticas semióticas disponibles diversas y no necesariamente pertenecientes al mismo momento histórico, puesto que dependerían del contenido de la memoria asociativa que tenga cada intérprete o grupo de intérpretes: cada uno de ellos (individuo o grupo) haría uso de distintos sistemas disponibles, algunos sistemas generales del individuo y otros más o menos compartidos. Su puesta en uso dependería de sus intenciones pragmáticas.

En consecuencia, la metodología requeriría análisis discursivos que abarquen las variantes disponibles (sincrónica y diacrónicamente). Es decir, contemporáneas o históricas (pero actualizadas por el emisor) a partir de su memoria, en un momento

dado, que pueden compartir por el predominio de una determinada construcción de los fenómenos con el receptor (investigador, en nuestro caso). Ejemplos: los discursos tanto de la época a la cual se investiga (finales S. XIX, y primera mitad del S. XX) como las actualizaciones que de ellas se han venido haciendo desde los interpretantes en distintos momentos de la historia hasta el presente.

Por lo tanto, desde esas categorías es posible entonces, valorar los signos culturales y estéticos como sistemas semióticos según su materialidad, su época, su ideología, sus espacios geográficos (escenarios) y según los sujetos Interpretantes (investigadores y críticos de las obras). Esos sistemas constituirían entonces un tipo de conjunto de 'reglas de producción de los discursos'. Entre otros, opiniones, valoraciones, análisis, temas, motivos, léxico, sintaxis, etc. (López, 2009, s/p.) En este caso, a partir de teorías literarias de autores regionales y universales, así como desde la memoria de la crítica de determinados intérpretes/emisores, de la Venezuela de finales de S XIX hasta mediados del S. XX, la historia, la dictadura y el escritor, y su obra artística, como protagonista en esos fenómenos históricos, culturales, filosóficos, estéticos.

Como se indicó al inicio de este artículo, se intenta hacer una aproximación al análisis de una pieza teatral, son muchas las posibles vías de abordaje teórico, aspectos que quedan fuera del escrito por diversas razones, tanto por la imposibilidad de manejo de innumerables textos que dentro de esta área de conocimiento se manejan, como las limitantes establecidas en espacio de exposición de sustentos, en esta oportunidad se intenta ofrecer una de ellas, sin menoscabo de ninguna otra. No se pretende en este artículo marcar pautas de análisis discursivo teatral.

De las obras teatrales de Andrés Eloy Blanco, la que mejor ilustra la lucha de clases del siglo pasado es *El Club de Las Mil y una Noches* (s/f), teniendo como:

a. Personajes y sus relaciones: Teresa, Aída, Josefina, Beatriz, Ximena, Leonora, El Cid, Dante, Napoleón, Poe, Bolívar, Verdi, Juan, Landrú y Bimba.

b. Breve historia y anécdotas de la pieza: Obra de la cual no se tienen datos exactos sobre su primera publicación. El texto original, del cual obtiene el nombre, *Las mil y una noches*, es una serie de relatos que surgen uno del otro, es decir, al contarse uno de repente surge otro y ese otro crea otro cuento hasta que termina el primero, a manera de metatexto. En el primero, se cuenta que el Sultán Shahriar descubre que su mujer le traiciona y la mata. Creyendo que todas las mujeres son igual de infieles ordena a su visir conseguirle una esposa cada día, alguna hija de

sus cortesanos, y después ordenaría matarla en la mañana. Este horrible designio es quebrado por Sherezade, hija del Visir. Ella trama un plan y lo lleva a cabo: se ofrece como esposa del Sultán y la primera noche logra sorprender al gobernante contándole un cuento. El Sultán se entusiasma con el cuento, pero la muchacha interrumpe el relato antes del alba y promete el final para la noche siguiente. Así, durante mil noches. Al final, ella da a luz a tres hijos y después de mil noches y una, el Sultán conmuta la pena y viven felices (con lo que se cierra la primera historia, la de la propia Sherezade)

c. Fábula escénica: La obra de teatro centra su atención en un grupo de amigos, artistas, que deciden contar historias sobre sus vidas y con eso justificar sus existencias, van hilvanando ideas, al estilo del antiguo relato, *El Club de las Mil y Una Noches*, surge por iniciativa de un grupo de personajes como traídos de otros tiempos, de distintos contextos históricos, ficcionales y artísticos que cuesta imaginar en tal conjunción. Existen personajes históricos, como Napoleón, Josefina y Bolívar; grandes artistas, como Verdi, Poe y Dante, un asesino en serie como Henry Landrú, es evidente que la percepción o notoriedad positiva que pueda tener el personaje, no tiene ninguna importancia, la escogencia de denominación, arbitraria atiende más al criterio de fama o renombre que éste pudiese tener. En el mismo plano aparecen personajes de ficción, como son, Beatriz, Jimena, Leonora, El Cid. Personajes procedentes de obras literarias de corte mundial. El grupo se completa con la aparición de Bimba.

Todos comparten tertulias en un teatro; los personajes con nombres desconocidos dicen llamarse con nombres que no les son propios, pero con los cuales se sienten identificados. La adopción de los nombres se acompaña con la personificación. Cada uno siente el orgullo de cómo decidió denominarse dentro de la obra y argumentan los motivos que los hicieron asumir sus respectivos personajes. Juan Bimba es criticado por no representar a nadie famoso, pero al igual que cada uno, explica sus razones y exige respeto.

d. Análisis: Esta pieza teatral constituye una parodia de *Las Mil y una Noches*. Entendiendo que, como parodia, es una obra satírica que caricaturiza o interpreta humorísticamente otra obra de arte, un autor o un tema mediante la emulación o alusión irónica. El texto teatral al estilo del texto original, conforma conjuntos de relatos, pero que a diferencia de la obra persa, no son contados por Sherezade, sino por boca de cada personaje que describe sus méritos y sus logros.

e. El Humor activa mecanismos para que se produzca la detonación de la risa en carcajadas o sonrisa, este mecanismo psíquico es el efecto de distanciamiento para congelar el corazón y reproducir la risa. En la representación teatral se plantea desde la virtual representación. Este frío y extraño comportamiento es una gran broma al espectador, a quien se desmonta con la risa y su efecto distanciador.

f. Cabe indicar que en las creaciones del humor con motivos socio- políticos, puede inferirse que aquellos que son señalados como “opositores” en sentido peyorativo son generalmente personas preocupadas, inteligentes y comprometidas con el acontecer de la sociedad en la que se encuentran. En la función crítica, el humorista no perdona las colisiones del ideal, hace humor sobre la causa y el causante de esa colisión. Tiene una postura ideológica de superioridad. Es una forma de exponer al que incurrió en la falta a los latigazos de la risa y la burla. El humor castiga, pero perdona dando una segunda oportunidad, si sobrevive, rescatando la dignidad y la ética del ideal mancillado.

g. La función crítica anteriormente mencionada podría tenerse por una mirada reflexiva que transita por las vías de la ironía y la comicidad, o bien, de la amargura y la crueldad, con el fin de demostrar o resaltar una realidad latente. Este mirar se encuentra presente en la vida misma del hombre, está en todos y entre todos. Su versatilidad o calidad se hallará sujeta a la atención de lo que se humoriza, siendo esto causa para que el humor ofrezca “tan dispares y hasta contradictorios matices”. (Pérez Vilas, 1968, p. 14). Puede encontrar expresión en el arte y por ende, en la literatura en sus diversos géneros; ensayo, lírica, narrativa, teatro, manifestándose en una gama de aspectos estilísticos que contribuyen al placer, al deleite estético, ya sea antes, al momento de dilucidar el mensaje o posterior a ello, al momento de la reflexión que debe experimentar el espectador.

En la creación de un texto humorístico siempre hay una posición crítica, razón por la cual se consideran, en este caso, los sistemas semióticos empleados por el autor que deben ser expresado en la representación y por ende, entendidos en la puesta en escena por parte del público; el humor nunca es ingenuo, busca desmitificar un hecho, persona o personaje real. Es colectivo por cuanto la comunidad que se ríe tiene los mismos códigos lingüísticos, culturales y sociales sobre lo que se humoriza. El discurso humorístico puede asumir diversas formas y sobre esa base el autor Jorge B. Rivera (c.p. Zubietta, 1992: 74) ha establecido la siguiente clasificación de sus tipologías: “El humor como crítica de costumbres, el humor como arma de crítica

social y política, el humor como arma de crítica moral, filosófica e ideológica, el humor como herramienta de autocrítica”.

Como crítica de costumbre cumple la función de mostrar la visión analítica que hace el humorista con respecto a los modos de vida de una comunidad, de un país en una época determinada. En esta función el humor ridiculiza tales estilos, destacando sus rasgos más pintorescos o criticables. Dos son las funciones más sobresalientes: enseña los caracteres de las costumbres y hace crítica social con respecto a éstos.

Arma de crítica socio-política, el humor busca censurar aquellos aspectos de un sistema de gobierno o de una ideología partidista que se consideran adversos a la filosofía y pensamiento de un grupo social o que se catalogan como perjudiciales para el buen desenvolvimiento de la política de un país. En este género, los humoristas son señalados como opositores al régimen de turno, porque el objeto humorístico se hace con las actitudes, los discursos y las figuras en el poder, que mientras más solemnes pretenden ser, más transmiten a la vista y a los oídos la falsedad caricaturesca que los hace cómicos. Lo solemne se sostiene en el límite de lo risible que el humorista destaca para despertar la crítica y la reflexión del grupo con quienes comparte esos códigos y mensajes.

Entre las variantes humorísticas frecuentes en las obras de Andrés Eloy Blanco, se encuentra la Sátira, que se define como por su censura incisiva de los vicios humanos. Utiliza la realidad del objeto para criticarlo, hostigarlo y manifestar el desprecio que siente el individuo satírico. Es entonces una posición de aversión que justifica su rechazo hacia lo satirizado mediante el señalamiento crítico y peculiar de los caracteres negativos o burlescos del mismo; su estilo, festivo o serio, destaca una forma particular, juzgante, del vicio o error al que se refiere. Hodgart (1969: 10), al conceptuar la sátira señala:

La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humana. Contemplar el mundo con una mezcla de risa e indignación no es el más noble ni el que produce mayor número de obras de arte excelsas, pero este es el punto de vista de la sátira.

Se satiriza cuando se toman del referente histórico sus características más ridículas y repelentes para burlarse de sus defectos, exagerando sus vicios y despreciando sus mejores dotes, para transformarlas en pieza teatral; surge así, el proceso de creación de la sátira.

Situaciones humorísticas se hacen risibles en la medida en que se perciba el sentido de lo cómico. Los convencionalismos determinan los límites entre lo cómico, lo humorístico y lo chistoso. Las sociedades establecen en sus relaciones, hasta dónde puede ir la sátira y dónde se convierte en crueldad. Así como también la ironía como figura que se usa en el discurso de modo punzante, entre otras. Asumiendo que sólo los seres humanos son capaces de reírse, queda abierta la posibilidad de acuerdo a la sociedad en la que se presente una situación cualquiera, si es o no humorística.

La sátira se inicia desde el mismo título, debido a que al asumirse como Club, apunta a la definición por como “grupo de personas libremente asociadas, o sociedad, que reúne a un número variable de individuos que coinciden en sus gustos y opiniones artísticos, literarios, políticos, filantrópicos, deportivos, etc., o simplemente en sus deseos de relación social” (s/p.). Quienes acuden a los clubes, están unidos a menudo, por intereses compartidos y una de sus principales características es que no procuran lucro, por lo que la divergencia de las condiciones entre la obra original y la pieza teatral de Blanco es evidente. Sherezade relata historias durante mil y una noches con la finalidad de salvar su vida, amenazada por el sultán, mientras que en un Club, el grupo, posee libertad de acción y comparten a gusto lo que hacen, o como diría el personaje Teresa comenzando la pieza, “un alimento para nuestra sed romántica” que se irá consolidando en las Mil y una Noches en las que se reúnen a conversar los personajes. En palabras de Teresa:

Teresa:- Continúo: El 17 de octubre de 1931 nos reunimos por primera vez. Fue la primera noche de las Mil y una Noches. Éramos tan que no pensamos en lo que esto vendría a ser para nosotras. Han pasado dos años, ocho meses y veintinueve días. Anoche fue la noche mil y uno, vividas todas fuera del mundo. Mil y una noches de soñar con ellos; mil y una noches de acercarnos a ellos, cada noche un poco más. Esta es la noche mil y dos... (p. 420).

Por otro lado, la parodia se repite en voz de los mismos personajes, cuando demuestran en sus diálogos, la decisión de asumir otras identidades de forma arbitraria, con pretensiones de probar la mieles de la grandeza humana.

Teresa: Josefina, se ha querido llamar Josefina, para esta más cerca de su novio, el héroe de la guerra, Napoleón, el divino conquistador... Leonora se llamó Leonora, para poder amar a Poe, el triste Edgardo, el adorable loco de El Cuervo...Ximena se ha bautizado con ese noble nombre, porque su héroe amado es el Cid, la flor de la caballería...Yo soy Teresa...Teresa del Toro, la esposa del Sol de América, la novia de Bolívar...(p. 418).

El desarrollo de la pieza teatral, apunta a considerar que la parodia es en esta obra, un elemento estético que le permitió al escritor, denunciar la lucha que ha existido en las clases sociales, desde tiempos remotos, y más aún cuando estas diferencias son muy marcadas en una sociedad que se independizó del dominio extranjero, pero que siguió siendo cautiva de los gobiernos militaristas de la primera mitad del siglo XX. Recordando que las diferencias entre los grupos sociales vienen dadas no sólo por los recursos económicos que poseen los integrantes de una clase, sino también por otros elementos, como serán el poder a través de la política, de la religión, de la milicia, entre otros. El punto de quiebre lo representará Juan, quien viene a encarnar un personaje arquetípico. Lo que nos lleva a considerar el concepto de Galimberti (2002: 112):

Arquetipo: Término de origen griego (archetupos: modelo primordial) utilizado por Platón, en su teoría del conocimiento, para definir a las "Ideas" como modelo original de las realidades sensibles, las cuales no serían más que una copia o reflejo de ese modelo arquetípico. Dicho término aparece en la psicología contemporánea ser aplicado por K. G., Jung para designar una serie de factores y motivos que, a su juicio, se encuentran en el inconsciente colectivo de la humanidad y que constituyen modelos o prototipos de ordenación según ciertas imágenes, de los sentimientos, aspiraciones y modos de conducta del existir humano.

Existen aspectos que apuntan hacia una estética de Blanco. En los personajes subyace una lucha de clases u oposición entre poderosos y desvalidos, aunque estos últimos no necesariamente lamentan su situación, por el contrario, adquieren consciencia de sus posibilidades como grupo oprimido. La minusvalía viene dada por defectos físicos o por insolvencia económica, pero la visión de mundo que poseen es mucho más amplia y mejor sustentada que quienes los subyugan. La preponderancia del sentimiento romántico de los personajes será signo reiterativo en la obra del escritor, además del apoyo irrestricto de un sistema de gobierno democrático, deseos estos, que se filtraron de la vida real del autor. Las piezas no intentan ser moralizantes, aunque no están exentas de una carga ideológica simbólica

Arquetipo, en la obra extensa de Andrés Eloy Blanco, será aplicable a un grupo de personajes, que cumplen con la función de marcar una pauta de comportamiento ciudadano. Serán arquetípicos en la medida de que sirven de modelo o ejemplo de ideas o conocimiento del cual se derivan otros tantos para modelar los pensamientos y actitudes propias de cada individuo, de cada conjunto, de cada sociedad, incluso de cada sistema. En atención a esto, véase lo siguiente:

Nótese que el personaje Bimba, que se presenta en la pieza teatral *El Club de las Mil*

y una Noches, es el Juan Bimba de *Todo Está Igual* (1929), otra de sus obras de teatro. Recordando que la *Juan Bimbada* fue una de sus obras póstumas editada en 1959. El personaje Juan Bimba no se conformó con aparecer reiteradamente en poemas, sino que trasciende espacios y géneros, hasta llegar a obras teatrales. Posee características distintivas: representa las masas oprimidas, tiene un bajo nivel académico y en contraste es gran conocedor de la cultura popular, participa de las discusiones de los poderosos sin amilanarse, se reconoce vulnerable, a pesar de ello, tiene siempre una palabra de esperanza; asimismo, su visión no es fatalista, sino que, por el contrario, exhibe una actitud proactiva y confía en que el futuro, con las consideraciones que ello conlleva. Bimba, es tildado de "pobre diablo" y se le recrimina su procedencia y se cuestiona de quién tomó su nombre, a lo que responde:

Bimba:-En ninguno. Una noche, en un pueblo, estaba con mi madre. Empezaron a cerrar las puertas porque venían unas tropas a pelear. Estuvieron toda la noche combatiendo. Unos triunfaron y otros huyeron. A la mañana siguiente salí a la puerta de mi casa y allí estaba un soldadito muerto. Un pobre diablo de alpargatas. Muy buen mozo. Nadie se ocupaba de él. Yo le recé y le enterré. En un bolsillo tenía una carterita con su nombre: Juan Bimba. Juan Bimba. Nadie. Yo me llamo Bimba. Si no les gusta me echan del Club y se acabó el cuento. (Edición del Congreso de la República, 1973.: 419)

La representación de Bimba se complementa con la de Juan, creando la simbiosis Juan y Bimba, el segundo le comenta a Juan que no se preocupe, que quienes lo critican ya están muertos. Gozaron de la gloria pasada, mientras que Juan es inmortal pues se encuentra en todas partes, Juan- Bimba. Se establece un diálogo entre ambos, lo que pudieron ser y hacer como amigos.

En el escenario de la reunión, el trance vivido por Juan se atenúa por la visión de la realidad, que seguirá siendo la misma. Las luchas entre iguales "en apariencia", como reflejo de lo que existe en la sociedad, se desplaza a otros espacios de discusión. El abolengo, la genealogía, las obras de personas se convierten ahora en tema discusión de un personaje que se familiariza con actores invisibilizados dentro de la sociedad.

El sarcasmo, se entiende como una burla malintencionada y descaradamente disfrazada, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo. El término también se refiere a la figura retórica que consiste en emplear esta especie de ironía. Constituye una crítica indirecta, pero la mayoría de las veces evidente. La parodia se presenta en el título, que comienza a satirizar y banaliza la reunión con el nombre de Club, parodiando una obra del mundo oriental, contrastándolo con

el mundo occidental de distintas épocas, desde el Medioevo hasta la actualidad. Se presenta Juan Bimba dando realce a la figura de las multitudes mudas.

Valoración y reflexiones finales de la investigación

A pesar de que en Venezuela en los últimos años se han venido realizando trabajos relacionados con la investigación teatral, hay mucho por explorar. Algunos estudiosos como Azparren Jiménez (1996) considera que el teatro nacional tuvo un verdadero empuje con el establecimiento de Juana Sujo (argentina), Alberto de Paz y Mateos (español) y Jesús Gómez Obregón (mexicano), que le dieron aires renovados al quehacer teatral de finales de la década del 50. A pesar de ello, hay que recordar que en períodos previos ya se estaba haciendo teatro en nuestro país, si bien bajo los gobiernos tiránicos de la época, falta de presupuesto, entre otros aspectos, con lo cual no se había podido alcanzar un verdadero repunte de esta forma de expresión artística, ya que el teatro retrata la sociedad en la que se produce.

Andrés Eloy Blanco en la década del 20 ya estaba escribiendo textos dramáticos de fuerte impacto social, debido a que en su manejo estético, supo combinar la denuncia de los atropellos vividos en épocas de dictaduras militares, con el humor y la religiosidad característicos del venezolano. El ambiente sociocultural que vivió el escritor, estuvo saturado de acontecimientos de las más diversas índoles. Para la época y en un período relativamente corto, en la escena mundial se produjeron cambios políticos, económicos, religiosos, literarios, entre otros, que contribuyeron a crear una visión tanto regional como universal en nuestro escritor.

Andrés Eloy Blanco fue un autor con una marcada tendencia social, definida por elementos claramente humorísticos y religiosos, lo que delimita una estética particular, signada por el sarcasmo y la ironía. La parodia resulta frecuente en sus piezas. Con este trabajo de investigación se invita a retomar los textos de uno de los escritores más importantes que ha tenido Venezuela, no desde el discurso poético, del cual se han hecho innumerables críticas y aportes, sino desde el discurso teatral, que por sus consideraciones escénicas, conlleva una labor adicional, como será el proyectar mentalmente los posibles montajes. Finalmente, recordar que el Juan Bimba que denuncia, que critica, y al que intentan disminuir cada vez más las figuras de poder, como si la vida no se hubiera encargado ya de eso, sigue en las calles.

Referencias

Azparren Giménez, L. (1996) *Documentos para la Historia del Teatro en Venezuela*.

- Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Edit. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Barrios, A.; Mannarino, C. e Izaguirre, E. (1997) *Dramaturgia venezolana del Siglo XX. Panorama en tres ensayos*. Venezuela: Centro venezolano del ITI-UNESCO.
- Britto García, Luis (1997). *Andrés Eloy Blanco, populista y utopista*. El Nacional (Caracas), 7 de diciembre de 1997, p. C-2.
- Bobes, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Madrid, España: Aceña Editorial
- Congreso de la República (1973) *Andrés Eloy Blanco. Obras Completas*. Tomo VI – Teatro. Caracas: Autor.
- Duvignaud, J. (1980). *Sociología del teatro. Ensayos sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Galimberti, U. (2002). *Diccionario de psicología*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Hodgart, M. (1969) *La sátira*. Madrid. Ediciones Guadarrama S.A.
- El Club de Las Mil y una Noches*. (1990). En: Congreso de la República (1973) Andrés Eloy Blanco. *Obras Completas*. Tomo VI – Teatro. Caracas: Autor.
- López, M. (2009) *Programa de investigación para: "grupo semioticians"*. Documento en línea: semioticians@ gruposyahoo. com.ar. (26-02-2019)
- Magariños, Juan (2009) *Relación entre la historia de la humanidad y la historia de los sistemas semióticos. Conferencia en el Programa de investigación para: "grupo semioticians"*. Documento en línea: semioticians@ gruposyahoo. com.ar (26-02-2019)
- Monasterio, R. (1990) *Un Enfoque Crítico al Teatro Venezolano explica que el teatro en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Montero, C. (2007) *El Humor en el Teatro para Leer de Aquiles Nazoa*. Trabajo Especial de Grado no publicado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Maracay, estado Aragua.
- Pérez Vila, M. (1968) *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas LAGOVEN.
- Todorov, T. (1996). *Los Géneros del Discurso*. Caracas – Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Zubieta, Ana M. (1992) *Humor, Nación y Diferencias*. Buenos Aires. Edit Beatriz Viterbo.

EDUARDO MORENO, PRECURSOR DEL TEATRO PROFESIONAL EN CARABOBO: SEMBLANZA CRONOLÓGICA

Eduardo Moreno, precursor of the professional theater in Carabobo: chronological semblance

Mirla Chirino¹

Universidad Latinoamericana y del Caribe

[Ensayo]

RESUMEN

Este estudio se propuso como tarea compendiar fechas claves del teatro profesional en Valencia-Venezuela y sus puntos de partida. A tal efecto, se destacan aquellas personalidades cuyos alientos, desde butacas de poder, de roles docentes y algunas encarnando el mecenazgo, promovieron el teatro perito e impactaron en la vida cultural de la región. De igual modo, se elaboró una semblanza concisa de personalidades e iniciativas por las cuales el teatro en Valencia llegó a alcanzar madurez profesional. Se hace especial énfasis en los aportes del maestro Eduardo Moreno, quien mediante la sinergia entre formación y práctica teatral hizo aportes significativos al desarrollo cultural de la región. Su llegada a Valencia, así como su designación como director de la Asociación Carabobeña Teatral (ACAT) y, posteriormente, de la Escuela de Teatro "Ramón Zapata", hizo posible el nacimiento del teatro profesional carabobeño. Su quehacer cumplió con creces su cometido, al instaurar el carácter profesional de la práctica teatral y así convertir sus fundaciones en semilleros de figuras que multiplicaron sus enseñanzas.

Palabras clave: Eduardo Moreno, ACAT, Escuela de Teatro Ramón Zapata, teatro profesional, formación teatral.

ABSTRACT

This study was proposed as a task to summarize key dates of professional theater in Valencia-Venezuela and its starting points. For this purpose, those personalities whose breaths, from power seats, teaching roles and some embodying patronage, promoted the expert theater and impacted on the cultural life of the region. Similarly, a concise semblance of personalities and initiatives was developed by which the theater in Valencia reached professional maturity. Special emphasis is placed on the contributions of maestro Eduardo Moreno, who through the synergy between training and theatrical practice made significant contributions to the cultural development of the region. His arrival in Valencia, as well as his appointment as director of the Carabobeña Teatral Association (ACAT) and, subsequently, of the "Ramón Zapata" Theater School, made possible the birth of the professional carabobeño theater. His work more than fulfilled his mission, by establishing the professional character of the theatrical practice and thus turning his foundations into seedbeds of figures that multiplied his teachings.

Key words: Eduardo Moreno, ACAT, Ramón Zapata Theater School, professional theater, theatrical training.

1. Lic. Teatro/mención Actuación, Lic. Educación /Mención Lengua y Literatura Especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía. Magíster en Educación. Doctorando en Cs de la Educación Universidad Latinoamericana y del Caribe, Actriz, Dramaturga, Directora y Docente Teatral, mijochi_463@hotmail.com.

Recibido 8/06/2019. Aceptado: 21/10/2019.

Advertencia

Este trabajo intelectual procuró la descripción de personas, hechos e instituciones culturales, con énfasis cronológica en el origen, desarrollo y fortalecimiento del teatro profesional de Carabobo, para darle contexto al esbozo biográfico de Eduardo Moreno y su rol protagónico en tan encomiable empresa. Se presenta información sobre el personaje mencionado con fechas puntuales, que determinaron de manera significativa el estado del arte en una época determinada del teatro carabobeño, específicamente, en la segunda mitad del siglo XX. Esta cronología comentada, se valió de fuentes impresas diversas, muchas de ellas propias de la actividad teatral, entre ellas: programas de mano, afiches promocionales y reseñas y crítica teatral aparecidas en la prensa regional y nacional, así como de la vivencia personal de la autora quien fue estudiante y discípula de Eduardo Moreno.

Antecedente: Luis Beltrán Prieto Figueroa, promotor de la formación profesional del teatro en Venezuela

La primera mitad de la década de los 40' del siglo XX, muestra un movimiento teatral nacional intermitente y precario con una formación teatral modesta, sin mayor pretensión. De ese teatro autóctono se puede decir que la práctica teatral, hasta entonces, resultaba más bien una afición. La pauta y dinámica de la actividad la marcaban las compañías de teatro extranjeras, en su mayoría españolas, así como también: mexicanas, argentinas, colombianas, cubanas e italianas. Los géneros más populares representados eran el sainete y el astracán, de corte costumbrista. Los montajes sin ningún tipo de intencionalidad significativa adolecían de un aparato escénico. Al respecto, Pinto c.p. (Moreno, 2011: documento en línea) explica:

Ellas determinaron, con sus prácticas continuas, lo que era y debía seguir siendo el teatro. Ya que era lógico que esa circulación internacional de ideas y códigos escénicos desfasados de la vanguardia teatral, arrastrara en su corriente a nuestros dramaturgos, directores y actores y los hiciera padecer su lamentable influencia.

A finales de la mencionada década, la poca formación teatral, y el teatro venezolano en general, mostraba un retraso con respecto a las tendencias escénicas existentes en el ámbito mundial, mucha responsabilidad la tuvo el férreo régimen dictatorial que por 27 años mantuvo Juan Vicente Gómez. La breve experiencia democrática, que llevó al poder a Rómulo Gallegos, cambió el escenario teatral y cultural de la nación al otorgarle un impulso renovador. A partir de 1947, se considera la fecha que marca

el nacimiento del teatro moderno en Venezuela, al crearse la primera Escuela de Teatro. La misma se definió como tal, puesto que estableció procesos propios del hecho educativo: procesos académicos, criterio, metodología y propósito. Con base en lo anteriormente expuesto, Azparren (2000: 110), expresa:

Lapso en el que tres maestros provenientes de España, México y Argentina en el trienio democrático 1945-48 introducen teorías y técnicas universales, en particular para la formación del actor. El cambio es frustrado por una nueva dictadura, durante la cual el intento renovador es reducido a una vida larvaria. Las dramaturgias norteamericana y europea comienzan a ser incorporadas a los repertorios nacionales, e influyen en la escritura dramática que se inicia con timidez y temor... Período en el que son nacionalizadas las tendencias teatrales mundiales, dando origen a un teatro experimental audaz y ecléctico.

La afortunada coincidencia de eventos acaecidos en Venezuela repercutió en una nueva etapa para la política, la sociedad, la cultura y el teatro nacional. Estos acontecimientos hacen su aparición a finales de la década de los 40 del siglo XX. En lo que respecta al teatro moderno en Venezuela, hay que destacar que las características renovadoras de la actividad teatral, consecuencia de los aspectos coyunturales de la vida política, social y cultural del país, se conjugaron con puntuales iniciativas de personalidades relevantes, especialmente Luis Beltrán Prieto Figueroa Ministro de Educación para la época y el mexicano Jesús Gómez Obregón, artífice del teatro moderno en su país.

Luis Beltrán Prieto Figueroa en 1947 fue designado como Ministro de Educación durante la presidencia del escritor *Rómulo Gallegos*. Realizó importantes transformaciones en el ámbito de la educación, considerándosele uno de los constructores de la Venezuela moderna. Sus iniciativas y resoluciones, fundamentadas en pertinentes principios docentes, implantaron soluciones razonadas y congruentes con las necesidades educativas del país; especialmente, la teoría del estado docente, cuya principal premisa sentenció que el Estado debe ser guía, "no adoctrinador", de la educación de una nación, para así sentar las bases hacia el desarrollo cultural. Prieto Figueroa consideraba la educación nacional de forma holística, como un todo del que se debía atender toda su dimensionalidad y cualquier aspecto inherente a ella. En el contexto de este pensamiento social y educativo, la enseñanza del arte cobra relevancia como las otras modalidades de la educación y la cultura.

Por este motivo, Prieto Figueroa tuvo la visión de estructurar y elevar el nivel de la formación artística. Su primera acción fue proponer al reconocido maestro y director

teatral mexicano, Jesús Gómez Obregón -debido a la exitosa experiencia en su país- quien inició su cometido como docente del Curso de Capacitación Teatral, el cual sería impartido en las instalaciones de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación con sede en Caracas.

Gómez Obregón elabora una propuesta formativa con primer plan estructurado curricularmente de manera formal, con asignaturas y teorías modernas. El maestro Prieto Figueroa acepta este planteamiento: en julio de ese mismo año, se concretó la iniciativa con 40 participantes. Ante el éxito de la convocatoria, a los pocos meses, se trasladó el curso a otro espacio más amplio, siempre bajo el amparo del Ministerio de Educación. Posteriormente, este curso fue transformado en Escuela de Teatro con un plan de estudios muy completo. Al mismo tiempo, desde este centro de formación, se ejecutaban puestas en escena como parte de una formación integral, tal como se esperaba.

La participación de los egresados en la escena venezolana -ya sea como actores, directores, noveles dramaturgos, creadores escénicos- fue sustituyendo a los entusiastas aficionados, los escenarios precarios y el teatro sin sentido ni criterio. Había nacido el teatro moderno y profesional en Venezuela. La gran mayoría de los estudiantes de Gómez Obregón pasaron a formar parte de la historia del teatro en el país: escribiendo, actuando, dirigiendo, conformando agrupaciones e instruyendo a las futuras generaciones. En el presente estudio, se menciona las acciones en las que Eduardo Moreno tuvo participación como egresado de la Escuela de Teatro fundada por Gómez Obregón.

El Maestro Eduardo Moreno¹

Jesús Eduardo Moreno Figueroa, nació en Caracas el 15 de octubre de 1929. Su formación escénica comenzó en su ciudad natal a los 18 años, en el Curso de Capacitación Teatral dictado entre los años 1947-1952 por Jesús Gómez Obregón (México, 1920/1991), destacado director y maestro de actores. Dicho curso fue auspiciado por el Ministerio de Educación a cargo en ese momento del insigne docente Luis Beltrán Prieto Figueroa, durante el breve gobierno del reconocido escritor Rómulo Gallegos.

En dicha escuela, Moreno, durante tres años, a la par de sus estudios, adquiere

1. Esta semblanza se hizo básicamente a partir del folleto: Homenaje de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE) a Eduardo Moreno (en honor a los 37 años de su trayectoria, sin fecha).

una amplia experiencia, siendo actor destacado en el *Montaje la Fuerza Bruta* de Clifford Odets y convirtiéndose al poco tiempo en asistente de dirección de Gómez Obregón en los montajes: *Petición de mano*, *Aniversario* (ambas de Antón Chejov); *Espectros* de Henry Ibsen, *Zoológico de cristal* de Tennessee Williams e *Interior* de Maurice Maeterlinck. Paralelo a su formación en la escuela de capacitación profesional, participa como actor en *Fuga a la luz de la luna* del grupo de Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela (fundado en 1945) y como actor y asistente de director en las obras en el Teatro del Pueblo (antes Teatro Obrero del Ministerio del Trabajo), ambos grupos fundados y dirigidos por Luis Peraza.

En 1951, en Caracas, funda el grupo de teatro Yare y dirige la obra *Esperando al zurdo* de Clifford Odets. Pocos años después, en su paso por México, trabaja en adaptaciones de Radio Teatro y asiste en la dirección a Cipriano Rivas Cherif, autor, actor, director, y renovador de la escena española, quien se encontraba en exilio en ese país desde 1947.

Moreno, luego de su regreso a Venezuela, en el año 1956, participa en los montajes del grupo Máscaras. Entre ellos: *Precipicio* de Humberto Orsini, *La Espera* de Enrique Izaguirre y *Programa Chejov* (reportorio), en el cual hizo puesta en escena de *Petición de mano* y *El Oso*, del autor ruso. Su paso por la agrupación permitió estrechar lazos con César Rengifo y Enrique Izaguirre, con quienes, más adelante, se volvería a encontrar en eventos escénicos conjuntos organizados mediante colaboraciones entre sus agrupaciones, participaciones en festivales y encuentros en Caracas, Valencia u otra ciudad del interior del país; en las cuales, demostró trabajo con responsabilidad, conocimiento y entrega.

Asociación Carabobeña de Arte Teatral (ACAT)

En 1955, la idea de realizar en Carabobo un festival de teatro, fue parte de conversaciones entre personalidades de la cultura, en ocasión de las planificaciones para celebrar el cuatricentenario de la fundación de Valencia. La prensa regional se hizo eco de sus inquietudes y realiza la convocatoria al Primer Festival Nacional de Teatro, a través de la prensa regional y nacional, en agosto de 1955². La comisión de relaciones del festival, estuvo conformada por destacadas figuras de la cultura regional, como: Ida Gramcko (poetisa), Oscar Guaramato (escritor), Vicente Gerbasi (poeta), Cayetano Ramírez (promotor cultural), Humberto Rivas Mijares, Oscar Carballo Georg y Enrique Izaguirre (actores y directores teatrales).

2. Diario "La Esfera". Caracas, 9 de agosto de 1955.

El festival no se llevó a cabo, sin embargo, el ánimo sirvió para considerar darle respuesta a la necesidad de que la cultura de la región estuviese a tono con los acaecimientos teatrales mundiales de la época y, en consonancia, la formación de los creadores escénicos, de una manera formal y estructurada. Entre tantos entusiastas, dos aficionados del teatro, Luis Augusto Núñez (periodista) y Alfredo Hernández (reconocido animador), fundadores de la Sociedad Amigos del Teatro, S.A.T (1944), hicieron contacto con Frida Añez, quien en varias ocasiones fue mecenas de la cultura valenciana.

Frida Añez encabezaba la Junta Directiva del Ateneo de Valencia, y, como resultado de estos encuentros y los planteamientos realizados el año anterior, para la celebración de la Fundación de Valencia, a mediados de 1956 se crea la Asociación Carabobeña de Arte Teatral (ACAT). Arangú (2010:14), relata quienes fueron copartícipes de su fundación:

Entre sus fundadores pueden citarse nombres como Cayetano Ramírez, prestigioso columnista del Diario El Nacional; Braulio Salazar, galardonado pintor y para ese entonces Director de la Escuelas de Artes Plásticas "Arturo Michelena"; Dr. Alfredo Celis Pérez; el Poeta Arturo Machado Fernández; el Prof. Y pintor Eulalio Toledo Tovar; Prof. Humberto Anzola; Sr. Manuel Orta Fábregas; Dr. Salvador Feo La Cruz; Dr. Manuel Feo La Cruz; Sr. Luis Martínez Mainardi; Antonio Morales Rutman; Prof. Consuelo Silva; Dr. Marcos Hernández; Dr. Iván Darío Maldonado y otros.

En asamblea constitutiva se nombra al joven Eduardo Moreno como director de teatro e instructor del Curso de Formación de Actores a iniciarse en julio de ese mismo año³, en dicho curso, Moreno impartió Técnica de Actuación; Consuelo Silva fue la encargada de Biomecánica, el artista plástico Eulalio Toledo Tovar de Historia del Arte y Humberto Anzola de psicología. La convocatoria del curso fue todo un éxito.

En 1957, un año después, Moreno organiza la "Primera Muestra de Teatro" a realizarse en el Ateneo de Valencia, con los participantes del curso de formación de actores de la ACAT: Carmen Ricart, Elio Arangú Conde, Héctor Vargas, Pablo Rivero, Guillermo Villamizar, Carmen Elena Camarán, Ana Brumlik, Doris Rey, Rodrigo Arias, Luigi Antonlli, Ricardo Rodríguez, José Ramón Minguet, María Antonieta Sarmiento, Rafael Matute, Carlos Miguel López, Domingo Araujo, Víctor Roy, Jorge Pereira, Ramón Osorio, Germán Paz, Manuel Pérez Colombo y Germán Peralta

3. Nota de prensa regional con fecha 23 de junio de 1956. En folleto: Homenaje de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE) a Eduardo Moreno.

(Arangú, 2010: 14). El repertorio seleccionado se distanció completamente del tono costumbrista que tanto se veía en las tablas valencianas, a saber: *Clamor humano* de Arthur Laurents; *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller; el monólogo de *Hamlet*, de William Shakespeare; *La farsa del calderero*, farsa francesa del siglo XIV; y *Atentado al pudor* de Carlos Prieto.

Ese mismo año, en ocasión del evento, “Semana del Teatro”, Eduardo Moreno cursa invitación a los grupos, también profesionales, cuyas actividades estaban radicadas en Caracas: Compás (dirigido por Romeo Costea, francés de origen rumano quien llegó al país en 1952), Teatro del Duende (dirigido por Gilberto Pinto) y Máscaras (fundado por César Rengifo y dirigido por Carlos Denis). La ACAT también formó parte de la programación. La prensa reseñó con satisfacción y orgullo el menú cultural que Valencia acababa de recibir por parte de la ACAT y su director. En este reconocimiento se unieron los promotores culturales, y se animó al público valenciano en campaña para exigir mucho más. Con base a lo anterior, Arangú (2010: 17) expone:

A raíz de esta actividad se establecieron las coordenadas para delinear los objetivos del plan a los efectos de la preparación actoral a un nivel de mayor tecnificación. Surge entonces como una necesidad impostergable la creación de la Escuela de Teatro... como la forma más propicia para la preparación del futuro hombre destinado al desarrollo del teatro nacional, aunque no fuésemos los únicos en el país en la época a la cual nos estamos refiriendo.

Eduardo Moreno se mantuvo como director de la ACAT hasta su muerte, desde donde promovió la actividad teatral de la región con encuentros, festivales; y, sobre todo, formación y afiliación de nuevos actores y directores de teatro de la mano con la Escuela de Teatro “Ramón Zapata”, tal como lo reseña el precitado autor.

Escuela de Teatro “Ramón Zapata”

Cabe acotar, en primer lugar, que el epónimo honra a Ramón Zapata (1882-1944), nacido en la ciudad de Valencia y quien fue cantante barítono y actor de zarzuelas, muy exitoso y popular en la región, durante las primeras décadas del siglo XX. Como empresario artístico, Zapata fue fundador, junto con su amigo Enrique Lozada, también actor, de la compañía Zapata Lozada, la cual representaba dramas, comedias, zarzuelas y operetas. La Compañía Zapata Lozada realizó giras nacionales e internacionales denotando el éxito de sus actividades. También fue cofundador del Conjunto Infantil Caracas que se dedicaba a preparar y presentar operetas y zarzuelas y, en 1938, de la Compañía Venezolana de Dramas y Comedias (Arangú,

2010: 30). Aclarado el epónimo, se procede a detallar el origen de esta escuela, bastión cultural de Carabobo:

El 1° de julio de 1958, el gobierno regional, a cargo de Salvador Feo La Cruz, publica en Gaceta Oficial extraordinaria, la partida de Bs. 4000 para la "Escuela de Teatro" y otra con fecha 31 de julio del mismo año, donde el ciudadano gobernador del estado, dispone en la Escuela de Teatro del estado, partir del 16 del mes de septiembre del mismo año, los nombramientos de los ciudadanos: Eduardo Moreno (director y profesor de Técnica de Actuación), Eulalio Toledo Tovar (profesor de Historia del Arte), Cayetano Ramírez (profesor de Historia del Teatro), Arturo Machado (profesor de Respiración e Impostación de la Voz y Dicción), Humberto Anzola (profesor de Psicología) y al ciudadano Manuel Feo La Cruz (profesor de Castellano).

En la misma publicación se realiza un Aviso Oficial, haciendo del conocimiento de los interesados la apertura de las inscripciones para el año escolar 1958-1959 en la Escuela de Teatro Ramón Zapata, la cual funcionaba en el Instituto de Bellas Artes de la ciudad (actual Escuela de Artes Plásticas "Arturo Michelena")⁴.

La Escuela de Teatro fue creada por la Gobernación del estado Carabobo, en Valencia, gracias a las gestiones de importantes promotores, alumnos del Curso de Formación Actoral y el mismo Eduardo Moreno, quien, al ser considerado un excelente maestro teatral, fue designado como director. Los más sobresalientes participantes de la ACAT pasaron a conformar la planta docente de la nueva institución teatral. Y esta relación tan estrecha se mantuvo por décadas: los estudiantes egresados sobresalientes de la Escuela de Teatro enfilaban hacia la ACAT.

La Escuela de Teatro "Ramón Zapata" ha servido de *alma mater* a muchas figuras de la escena regional y nacional. Entre las más destacables se pueden nombrar: Carmen Ricart, primera actriz del teatro valenciano y la primera maestra de actuación del país; Elio Arangú, escritor, laureado actor egresado de las filas de la ACAT y profesor de Actuación; Miguel Torrence, dramaturgo, Director de la Compañía Regional de Teatro y del Grupo Arlequín; Arcadio Padrón, profesor de la Escuela de Teatro y Director de los grupos "La Huella" y "La Cebra"; Jesús Mercado, actor, titiritero, clown y Director de la agrupación "Zanni Teatro"; Pablo Matute, excelente mimo formado en Francia y profesor de Expresión Corporal; Douglas Paredes, pionero del teatro popular en Carabobo; Pedro Riera, Director del grupo Triángulo; Héctor Vargas,

4. Gaceta Oficial del estado Carabobo, número extraordinario 8 del 1° de julio de 1958, y número 1.243 del 31 de julio de 1958.

Director del Teatro de Cámara y Guillermo Villamizar, Coordinador de Teatro de la Extensión Cultural de la Universidad de Carabobo; Domingo Araujo, director de la Escuela de Teatro “José Antonio Páez” de Guanare; Mirla Chirino, quien suscribe la presente cronología, investigadora teatral, actriz, dramaturga, docente y primera Directora de la Escuela de Teatro; Jorge Godoy, destacado actor y docente; Manuel Gauna, excelente actor y docente; Víctor Cadet, actor; Gladys Prince, primera actriz y muchos otros profesionales, quienes, como actores, dramaturgos, escenógrafos, pedagogos o andragogos teatrales o promotores culturales, ha mantenido vigente el legado de Eduardo Moreno.

En los años sucesivos, Eduardo Moreno fue el protagonista y ejecutor de iniciativas importantes, estableció los cimientos del desarrollo teatral carabobeño, así como también la dirección de una labor comprometida social y culturalmente: realizó presentaciones en clubes populares, barrios de Valencia y pueblos cercanos. Todas estas acciones tuvieron como eje la profesionalización del teatro, creó Núcleos de Formación Actoral (Urbanización La Isabelica, Parroquia Rafael Urdaneta y Naguanagua). Contribuyó con el desarrollo cultural regional, al crear, entre otras instituciones: del Grupo de Teatro Universitario (TUC), el Teatro de Cámara y los grupos de teatro de las Facultades de Ingeniería, Medicina y Derecho de la Universidad de Carabobo; las Agrupaciones de Teatro de La Escuela Técnica Industrial, el Liceo “Pedro Gual” y la Penitenciaría del estado Carabobo; la Cátedra de Fotografía y Cine en la Escuela de Teatro; creación del Primer Festival Nacional de Folclor en Valencia⁵.

Eduardo Moreno: precursor del teatro profesional en Carabobo

Antes de presentar a Eduardo Moreno como precursor del teatro profesional en Carabobo, es necesario establecer la caracterización del teatro moderno venezolano. Al respecto, Azparren (2008: 31) enfatiza:

Cualquiera que aspire estudiar la historia de nuestro teatro deberá partir, si quiere ver y comprender nuestro movimiento como expresión de mentalidades modernas, del año 1945 (...) consiste en la afirmación, por primera vez en Venezuela, de un enfoque del arte teatral con ojos modernos, contemporáneos (...) todo el teatro que siempre, o casi siempre se escribió e hizo, lo fue provinciano, típico, anecdótico, pendiente de las aventuras simpáticas de la chispa venezolana (...) hasta 1945 el teatro venezolano no era categoría cultural y humana.

5. Primer Festival de Teatro de Provincia en honor a Eduardo Moreno, 1982. Material impreso de la Universidad Central de Venezuela y AVEPROTE.

El teatro venezolano a partir de 1947, adquirió particularidades que, en primer lugar, lo catalogan como moderno y, en segundo término, lo caracterizan como profesional. Con base en lo anterior, Azparren (ob. cit.: 122) precisa los aportes al teatro venezolano proporcionados por Alberto de Paz y Mateos, Jesús Gómez Obregón y Juana Sujo:

El primero, español exiliado, inició en el Liceo Fermín Toro, una labor que dio a la escena venezolana un lenguaje universal; Gómez Obregón, mexicano y alumno de Seki Sano, quien en Moscú había estudiado con Stanislavsky y Meyerhold, introdujo a su manera la moderna pedagogía teatral, y fue el maestro de una generación de pioneros, docentes y directores. (Juana) Sujo, argentina con formación alemana...introdujo una visión profesional y eficiente que mereció un amplio reconocimiento social.

Para comprender el aporte de estos pilares de la promoción artística teatral en Venezuela, es menester enumerar las características más relevantes que describen al teatro profesional (cfr. Pellettieri, 1999):

1. La formación metódica y basada en técnicas modernas de los actores y demás agentes implicados en el hecho teatral, abriendo camino a autores y directores.
2. Repertorios actualizados, dando difusión a autores extranjeros inéditos.
3. Dramaturgia nacional emergente, mayormente cargada de espíritu crítico. (Realismo crítico) e introduciendo el concepto de teatro social y político.
4. Planteamientos escenográficos de concepción moderna; tratamiento de la iluminación y reflexión en la utilización de espacios no convencionales.
5. Puesta en escena y sistema de producción teatral, actualizada y con un elevado perfeccionamiento técnico y conceptual que propuso nuevos lenguajes artísticos y expresivos.

En consideración de estas características, se puede afirmar que Eduardo Moreno revolucionó la actividad teatral en Carabobo, dotándolo de contenidos que demostraban alta factura, innovación y, sobretodo, profesionalismo. Su obra iniciada y desarrollada en Carabobo cubre con las características del teatro moderno: sus montajes y puestas en escena, tanto en la ACAT como en la Escuela de Teatro "Ramón Zapata", mostraron al público carabobeño una labor esmerada en hacer buen teatro, paseándolos por un repertorio de autores nacionales (César Rengifo,

Gilberto Pinto, J. M Villarroel París, Leoncio Martínez, entre otros); también realizó obras de autores latino e iberoamericanos (Carlos Prieto, Luis Valdez, Oswaldo Dragún, Fernando Arrabal entre otros), clásicos y contemporáneos norteamericanos y europeos (Shakespeare, Chejov, Miller, y otros).

Moreno, fue un artista dotado de una gran formación intelectual, así como de un amplio y demostrado conocimiento del teatro. Supo aprovechar la convivencia de las cuatro escuelas (Bellas Artes, Música, Ballet y Teatro) que hacían vida en un mismo edificio, dándose, de forma natural, la interrelación entre dichas escuelas, partiendo de la premisa de que en el teatro se conjugan las demás artes. La mutua admiración entre Moreno y otros artistas fue evidente, por ello, no resulta extraña la participación de artistas plásticos y otros creadores en las aulas y montajes dirigidos por Moreno. Entre otros: Jacobo Borges, Régulo Pérez, Villarroel París, Luis Luksic, José Ignacio Cabrujas, Eulalio Toledo Tovar, y Nina Nikanorova.

Son varios los ejemplos demostrativos de la interdisciplinariedad artística puesta en práctica por Eduardo Moreno en Carabobo, plena de experiencias exitosas e innovadoras, que, a su vez, daban cuenta de su apertura a las nuevas tendencias teatrales, así como como la renovación del espacio escénico y la creación colectiva. Los montajes que ejemplifican la actualización constante de Moreno como director escénico, crítico y creativo, son, sin duda: *El Tintero* y *Experimento N°1*, experiencias teatrales no convencionales que, para la época, resultaron en sorprendentes innovaciones artísticas, sumado al hecho de que se realizaron en el interior del país y no en la capital, la cual, tradicionalmente, venía marcando la pauta reformadora y vanguardista.

El Tintero (1965), de Carlos Muñoz, definida por la ACAT, como “una farsa trágica en dos partes y una fantasía”. En esta experiencia, Moreno como director demostró su permanente actualización, en la realización de artefactos escénicos, uso de proyecciones y otros, los cuales representaban la constante renovación producto de sus reflexiones profesionales. Con referencia a la necesidad constante de creación teatral, en el programa de mano de la obra mencionada, la agrupación expresa:

...con la presentación que hizo el grupo ACAT de la obra “El Tintero”, donde por primera vez en Venezuela se usaron recursos móviles e infinitamente cambiantes de escenografía, se experimentó la sensación de que los textos no pueden permanecer sin cambios, sin fundamentales transformaciones⁶.

6. ACAT, 1967. Material impreso. Programa de mano.

Experimento N° 1 (1967), creación colectiva bajo el guión de Miguel Torrence y diálogos de Elio Arangú, ambos formados por el maestro Eduardo Moreno, fue precisamente eso, una experimentación teatral que marcó pauta en el teatro carabobeño y nacional. La obra se desarrollaba bajo el guión, pero en escena, los actores tenían la premisa de la improvisación.

Ambos montajes fueron presentados en Festivales Nacionales con excelentes comentarios de los críticos, cuyas columnas, aparecían en los periódicos y revistas de circulación nacional. A continuación, algunas críticas extraídas de la compilación del Cuaderno N° 5, del Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro (1967:5):

* Según Monasterios: "Su Experimento N° 1, que vino a enriquecer considerablemente el Tercer festival, es la segunda presentación del grupo ante el público de Caracas, su trabajo anterior, la puesta en escena de *El Tintero de Muñiz*, debilísima pieza valoralizada a través de ese montaje, ya anunciaba la nueva concepción del quehacer escénico".

* Para Estrada: "Teatro de interés. Nos referimos a que es un teatro cordial, que atrae profundamente porque es controversia, porque está en el centro de la vorágine en la que ruedan, entrechocan y se tambalean los conceptos verdad-mentira, libertad-expresión, justicia-injusticia, porque, en fin, se refiere a temas apasionantes de nuestros días".

* Azparren reseñó: "Un gran experimento. Esta semana el II Festival de Teatro nos ofreció un sorprendente e inusitado espectáculo, una estructura teatral concebida para herir los organismos, para subvertir las comodidades, abofetear la tranquila sensibilidad de los espectadores, revolucionar, traumatizar sensibilidades convencionales y olvidadizas de lo visceral en pretendido beneficio de lo mental...se presenta como el primer intento positivo...de construir un espectáculo de teatro total, dentro de los postulados teóricos de Antonin Artaud, superrealista"... ¿Logra Eduardo Moreno y todo su equipo realizar eso? La concepción y realización está totalmente lograda...y nos muestra el talento del teatro venezolano de provincia...con las exigencias de nuestro país...de contenidos y no de estética por la estética misma". Azparren (1967:5).

* Refirió Matamoros: "El experimento que nos ha traído Valencia la Asociación Carabobeña de Arte Teatral (ACAT) es un espectáculo dramático de plasticidad extraordinaria".

En el Tercer Festival de Teatro Venezolano (1967), la ACAT, por Experimento N° 1, recibió Arlequín de Oro como el mejor espectáculo en el Tercer Festival de Teatro Venezolano (1967), Mención Especial por la Mejor Actuación otorgado a Elio Arangú.

El “Negro Moreno”, como se le conocía en el medio cultural, fue el director de más de 40 obras, siendo la última: *Tres Señoras Tostadas* (1990), un divertido montaje en honor a los 40 años de *Perecito*, establecimiento de encuentro de personajes de la cultura valenciana, al punto que llegó a transformarse en Peña Cultural. Eduardo Moreno fue reconocido en los escenarios nacionales e internacionales, recibiendo nombramientos en el país, Latinoamérica y el mundo. Entre ellos: Presidente del Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro (ITI) de la UNESCO (1969-1978); Vicepresidente del Comité Permanente del 3er Mundo del ITI de la UNESCO; Director de la Conferencia Internacional del Tercer Mundo del ITI de la UNESCO; Director del taller Permanente de Teatro para América Latina. Gracias a su trayectoria y relevancia fue invitado de honor en numerosos e importantes eventos teatrales mundiales como: Coloquios, Congresos y Festivales de Artes Escénicas.

Eduardo Moreno, propulsó un proceso de profesionalización y modernización del campo teatral regional. El conjunto de producciones, tanto de la ACAT como de la Escuela de Teatro “Ramón Zapata”, evidenciaban el conocimiento y preparación de Moreno. Su labor pionera reflejaba un profundo conocimiento del teatro y de las tendencias escénicas internacionales: “Es menester insertar su quehacer y obra teatral, desde la formación, así como desde el escenario, en un prominente lugar en la historia del teatro venezolano, ya que, Eduardo Moreno fue actor, director y activista cultural insigne” (Gudiño en Arangú, 2010: 12).

A modo de conclusión

Destacar en Venezuela la cultura regional representa todo un desafío debido a la consuetudinaria centralización que ha caracterizado cada uno de los aspectos de la sociedad. La concepción de solo investigar, resaltar y registrar, sobre todo, lo que acontece en Caracas, la capital del país, ha perjudicado el reconocimiento de valores, figuras y hechos acaecidos en el interior de la república. En cuanto a la disciplina teatral, el marcado carácter centralista ha traído como consecuencia la invisibilización de personalidades teatrales que hicieron y han hecho vida en Carabobo o en otras regiones, así como los impactos significativos de su quehacer dentro de la cultura regional y nacional. Tal es el caso de Eduardo Moreno, caraqueño de nacimiento y valenciano de corazón, cuya trayectoria, reconocida nacional e internacionalmente, lo llevó a erigirse en símbolo y referencia del teatro profesional carabobeño.

La relevancia del presente artículo radica, principalmente, en que personajes destacados de la cultura carabobeña no han sido objeto de investigación y sus

contribuciones han sido poco difundidas, por lo que se sabe poco o nada de ellas. Es imperativo, el estudio de creadores como Eduardo Moreno y sus trayectorias artísticas, a fin de darles el realce que se merecen y ubicarlos con honor en la historia del teatro venezolano. En los actuales momentos que vive el país, es necesario valorar a los artistas venezolanos, cuyas obras fueron determinantes en el pasado y lo siguen siendo en el presente. Es justo y relevante llevar las biografías y aportes de estos precursores a las aulas e insertarlos en la historia, para que las nuevas generaciones en formación teatral, adquieran sentido de pertenencia, conocimiento y orgullo por los valores regionales y contribuir, con dichos valores, en el crecimiento artístico cultural del país.

Investigaciones como la presente, resaltan la preeminencia que la disciplina y formación teatral revisten para el desarrollo cultural venezolano; contribuyen a la redirección de las reflexiones en cuanto a la formación teatral, asignatura pendiente del sistema educativo, en especial la ofrecida en la Escuela de Teatro "Ramón Zapata" y redimensionarla a la luz de las tendencias formativas internacionales. Aspectos que permiten sostener la importancia de profundizar acerca de su estudio.

Referencias

- ACAT/ATENEO DE VALENCIA (1967): *Temporada 1967*. Teatro Municipal de Valencia/ Ateneo de Valencia/ACAT. Material impreso de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, Ejecutivo del estado, Concejo Municipal del distrito Valencia y Empresas varias.
- ARANGÚ, E (2010): *Memoria Compartida 40 años de Teatro en Valencia*. Asociación Carabobeña de Arte Teatral y Escuela de Teatro "Ramón Zapata". Origen y desarrollo de dos instituciones claves en la presencia del teatro en Valencia, estado Carabobo. Secretaría de Cultura. Gobierno de Carabobo.
- AVEPROTE/UCV (1982): *Homenaje de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro, AVEPROTE a Eduardo Moreno*. Material impreso de AVEPROTE.
- AZPARREN, L (2000): La tarea de historiar el teatro venezolano. *Akaderos*, vol. II, n° 1, pp. 103-112. Recuperado de: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/874
- AZPARREN, L (1997): *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas, Alfadil
- AZPARREN, L (2008): *El problema de la modernización del teatro venezolano*. Ponencia presentada en el XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y argentino. Universidad de Buenos Aires, 7 al 11 de agosto de 2007.
- CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DEL TEATRO (1967) *Festival de*

Teatro Venezolano. Cuaderno N° 5. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

Gaceta Oficial del estado Carabobo: N° Extraordinario número 8, 1° de julio de 1958.

Gaceta Oficial del estado Carabobo: N° 1243, 31 de julio de 1958.

MONASTERIOS, R (1975). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

MORENO, E (2011) *El teatro defiende casi siempre al más débil*. El espectador venezolano [Blog: marzo, 5]. Recuperado de <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2011/03/el-teatro-defiende-casi-siempre-al-mas.html>.

PELLETTIERI, O (1999). *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Galerna/UBA/ Fundación Roberto Arlt. Buenos Aires, Argentina.

JAVIER VILLAFañE EN *CIRCULEN CABALLEROS*, *CIRCULEN* Y SU CONEXIÓN CON EL TEATRO DEL ABSURDO

Javier Villafañe in *Circulen caballeros*, *circulen* and its connection with the Theater of the Absurd

Laura Antillano¹

Universidad de Carabobo, Fundación La Letra Voladora

[Ensayo]

RESUMEN

Este artículo presenta una semblanza de Javier Villafañe, poeta, titiritero, quien además dejó un importante acervo mediante la investigación y promoción de la expresión oral y escrita popular de la cultura andina venezolana. Como ser humano integral, también fue un prominente y reconocido escritor y teatrero. En este texto, se destaca su invaluable aporte en el Teatro del Absurdo mediante el análisis de una de sus obras: *Circulen caballeros*, *circulen*, donde hace gala de la creatividad requerida para escribir en este tipo de dramaturgia. Se contextualiza al autor y su obra, se presenta el análisis y, finalmente, se concluye en torno a su extraordinario aporte al teatro venezolano, desde una de sus expresiones artísticas más destacadas como es la escritura compleja y creativa del Teatro del Absurdo.

Palabras clave: Javier Villafañe, Teatro del Absurdo, dramaturgia.

ABSTRACT

This article presents a semblance of Javier Villafañe, poet, puppeteer, who also left an important collection through research and promotion of the popular oral and written expression of Venezuelan Andean culture. As an integral human being, he was also a prominent and renowned writer and theatrical player. In this text, his invaluable contribution to the Theater of the Absurd is highlighted through the analysis of one of his works: *Circulen caballeros*, *circulen*, where he shows the creativity required to write in this type of dramaturgy. The author and his work are contextualized, the analysis is presented, and finally, it is concluded around his extraordinary contribution to the Venezuelan theater, from one of his most outstanding artistic expressions such as the complex and creative writing of the Theater of The Absurd.

Key words: Javier Villafañe, Theater of the Absurd, dramaturgy.

1. Narradora, poeta, ensayista, crítica de cine y fotografía, promotora cultural y titiritera. Licenciada en Letras y Magister en Literatura Venezolana de la Universidad del Zulia (LUZ). Es profesora jubilada de la Universidad de Carabobo (UC). Coordinadora del Área de Literatura Infantil de la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello y preside Fundación La Letra Voladora. Premio Nacional de Cultura, Mención Literatura (2015), laura.antillano@gmail.com.

Javier Villafañe y su obra representa un icono en la historia del teatro de títeres en el mundo, que no puede ignorarse, al llevar a cabo un inventario de este género de orden internacional.

La vida de este poeta, titiritero y maestro de maestros, se vio movilizada por las circunstancias políticas que vivió en su país natal: Argentina. Y fue justamente en 1967 cuando se vio obligado a emigrar por razones políticas y llegó a Venezuela.

Su regreso definitivo a la Argentina se produjo en 1984, y falleció en Buenos Aires el 1 de abril de 1996, a los 86 años.

Su llegada a nuestro país en 1967 lo llevó a ubicarse en la Universidad de los Andes en el estado Mérida, donde de inmediato desarrolló un enorme interés por la región y sus habitantes. Allí surgió manifiestamente su empeño por la expresión oral y escrita popular, lo que lo condujo no solamente a crear un original programa de difusión del teatro de títeres como medio de expresión, sino también, a descubrir artistas regionales, contadores de cuentos, con cuyas voces creó una colección de publicaciones, encargándose de todos los pasos que tal emprendimiento ameritaba.

De esas ediciones conocimos, por ejemplo, la dedicada a los cuentos de Oliva Torres, gran cuentera popular, y la serie de libros titulados: **Los cuentos que me contaron**, donde los niños de diversos pueblos de la Cordillera Andina, relataban de forma escrita, las historias que más les habían emocionado, y pasaban a formar parte de esta recolección bibliográfica.

La capacidad de seducción que ejercía Villafañe con sus títeres y su manera natural de comunicarse con la gente, le permitieron ejercer un liderazgo natural al servicio de este empeño, expresando un enorme respeto con el producto cultural de los habitantes de los poblados y comunidades de ese entorno montañoso. Así canalizó su enorme interés didáctico, en función de la preservación de este acervo regional.

Pero hay muchas otras vertientes en la obra del escritor y teatrero, que pensamos merecen ser abordadas y difundidas en aras de dar a conocer su trabajo para generaciones presentes y futuras.

Es por ello que, en medio de los numerosos caminos de la obra general de Javier Villafañe, hemos elegido destacar algunas tendencias de su trabajo particular en lo escrito, en el que se ponen de manifiesto caracterizaciones, esta vez, del llamado Teatro del Absurdo, cuyo contenido ha sido poco abordado en la obra de este escritor.

Narrar y teatralizar: Pero *Circulen caballeros, circulen*

Hemos elegido un libro publicado por Villafañe en Argentina, antes de su salida a Venezuela, cuyo contenido presenta una serie de elementos muy sustanciales en la obra del autor, podría decirse que es una muestra de las directrices más frecuentes en la totalidad de su obra escrita.

Se trata de un volumen publicado en 1967 en su país, titulado: *Circulen caballeros, circulen* (Ediciones Hachette, 16 de mayo de 1967, Buenos Aires). Su contenido fue difundido de manera fragmentaria por medio de publicaciones periódicas en Venezuela, o/ a través de montajes teatrales de piezas incluidas en este libro.

Es un compendio de contenido heterogéneo, con presentación de Enrique Molina en las solapas, quien señala con relación al libro:

(...) es una especie de cuerpo vivo donde se abren innumerables gavetas donde se ocultan toda clase de sorpresas: materiales inusitados, criaderos de sonetos, cabezas cortadas con señores con bigotes de otro siglo, el humor, el drama de nubes en forma de ama de leche, discursos, festivales de carpinteros y fotógrafos, adioses, toda clase de homenajes "en pro de la familia y por la dicha del hogar constituido". Toda clase de homenajes en honor de la poesía que hacen los niños con sus juegos y la gota de lluvia en el vidrio, del juego de la poesía de doble fondo, donde reverbera el revés del brillo trágico del mundo, un lado de relatos, delirios, historias, sonrisas. De todos modos, hay algo en los textos de este particularísimo poeta que hace pensar en la pintura de Miró. Ambos mundos se corresponden (Molina, 1967).

La variedad que señala el presentador y sus caracterizaciones son elementos que consideramos merecen ser reconocidos en esencia, desde las posibles raíces de su origen y desarrollo, aun desde el beber en vertientes con ramificaciones universales dentro del ámbito de la que fuera su contemporaneidad en rebelión.

Circulen caballeros circulen

Si la nota de presentación de Molina nos pone sobre aviso con el contenido de este libro, su índice nos confirma la heterogeneidad de una reunión de textos provenientes de muy diversa índole. Y el mismo no alcanza a ponernos al descubierto los misterios o secretos que sus enunciados contienen.

La lista es la siguiente:

Abecedario, El banquete, En pro de la poesía, Reportaje a Lot, El tiempo su tiempo

Mi tiempo el tiempo, El hombre del vino malo El hombre del vino bueno, Jonas 1967, El cuento, Cuento I, Cuento II, Cuento III, El maravilloso espectáculo, El gran mago y los pequeños magos, El veredicto, El pan entero, Hay que salvarlo, La sola, La pared, El vendedor de pájaros, Receta para exterminar las hormigas en América, El laberinto, Cena de Camaradería, La selva, Curriculum vitae.

La diversidad de los textos por género incluye:

El teatro, el cuento, el poema satírico, la entrevista, la receta, el curriculum vitae, y algunas formas mixtas. La forma aquí es una máscara, es decir, Villafañe toma el concepto de un género conocido y lo transforma agregando particularidades inusuales y sorprendentes, colindando con la noción del absurdo que en décadas precedentes fuera herramienta de la movilización colegiada de agrupaciones de artistas e intelectuales en la expresión de su disidencia.

Elegir este conjunto de la producción de Villafañe recopilado en “*Circulen caballeros, circulen*”, tiene el propósito de establecer una conexión con el patrimonio cultural vanguardista, que se asienta en las propuestas previas de los grandes inventores de la trasgresión artística europea, cuyo levantamiento se corresponde con el final de la Primera Guerra Mundial, quienes en la búsqueda de nuevos modos de expresar su disidencia con el Poder, crean un decir diferente, contestatario, abismalmente llamativo.

Intentamos seguir los pasos de lo que podrían haber sido sus antecedentes en esa década de los sesenta latinoamericana, con hilos históricos anteriores, desde escenarios de parecida significación con lo vivido en Argentina para el momento de la escritura de Javier Villafañe. El cuestionamiento del Poder, la denuncia de pautas de conducta cercanas a la represión social, etc. La concepción del libro de Javier Villafañe colinda con principios que prevalecen en lo que se llamó el Teatro del Absurdo.

De donde viene la noción de Teatro del Absurdo

Dadaísmo y Surrealismo son movimientos vanguardistas que señalaron grandes revoluciones en la creación de los lenguajes expresivos del arte, y es en esos contextos donde el Teatro del Absurdo desarrolló su nacimiento. Al estudiar el teatro de autor en esos movimientos hay nombres que resultan definidores: Ionesco y Beckett son los más emblemáticos.

(...) El teatro del absurdo cava hondo en la condición del hombre, más

que en los problemas sociales, aunque de ellos se ocupe también; es el hombre frente a situaciones fundamentales, tales como, por ejemplo, el hombre y el tiempo (Esperando a Godot de Beckett) (Blanco Amores, 1974: 22-23).

Salvador Dalí, de los artistas más representativos, tuvo un papel protagónico en esa instancia. Santos Torroella (1983) explica la acción creadora de Salvador Dalí siempre en relación con el psicoanálisis y Freud, dado que es Dalí el artista cuya obra más le interesa y destaca del grupo surrealista. Y nos señala lo siguiente:

Lo que importaba por encima de cualquier otra cosa, era llevar a cabo, no una revolución artística, que nada en sí supondría, sino una revolución liberadora en su más amplio sentido y que de una vez por todas resolviera las persistentes y trágicas contradicciones con que el mundo de la realidad, sobreponiéndose al de los deseos, tenía sometida a la psique humana. Lo que urgía era combatir, desacreditar el mundo de la realidad (Santos Torroella, 1983: 169).

Y si hacemos un recuento de lo que las vanguardias teatrales fueron creando en el siglo XX, debemos considerar de manera particular obras como la de Vladimir Maiakovski, quien tenía diecisiete años cuando firmó el gran manifiesto *futurista* titulado: *Bofetada al gusto público*. Y su obra: *El misterio bufo* se representó en 1927.

Debemos señalar en el “Misterio bufo” el principio de un teatro nuevo. La impresión que el espectáculo produjo en la mayor parte de los espectadores fue enorme. El público reía alegremente, sin esfuerzo, con aquel juego limpio de palabras y de imágenes encadenadas... Otra parte, en cambio, rebosaba de indignación hacia Maiakovski y hacia el llamado “arte nuevo”... Las discusiones sobre la obra continuaron en la calle y siguieron siendo durante mucho tiempo tema de actualidad. En los cafés, en las oficinas, en los transportes, no se hablaba de otra cosa... Discusiones que al final no resultaron beneficiosas para el autor, porque fueron muchos los que llegaron a la conclusión de que si bien los detractores del “arte nuevo” no tenían razón en cuanto a lo que Misterio bufo representaba, sí que la tenían en cambio, al afirmar que el “arte nuevo” llevaba dentro de sí indudables gérmenes burgueses, que podrían muy bien llevar la corrupción al teatro soviético” (Reseña crítica de Fevral'ski en Isvetia, de Leningrado, pocos días después del estreno. Maiakovski, 1971: 24).

La anterior reflexión da una medida del escándalo producido al introducir en escena unos modos diferentes del decir, esa será la vía de las transformaciones que progresivamente escritores, directores, actores tomarán incursionando de modo experimental con el teatro como espacio de lanzamiento.

El camino de nacimiento del llamado Teatro del Absurdo tuvo entonces vertientes compaginables.

(...) la denominación de Teatro del Absurdo, no es muy posterior. Beckett, Ionesco, Adamov, entre otros, traducen en sus obras el absurdo de la condición humana y la angustia metafísica que esta absurdidad origina. Debe recordarse la importancia de la devaluación del lenguaje y la presentación de imágenes concretas, así como el rechazo de la empatía y el antropomorfismo y la inclinación de este teatro por los objetos, cosa que también puede ser señalada en la novelística y en la plástica (Blanco Amores, 1974: 22).

Ha nacido una forma del decir que pone de cabeza los prospectos de buenas costumbres, las batallas de los ordinarios previsores de desastres, que niegan la verdad para mantener el orden de una sociedad que reprime para no dar explicaciones.

Javier Villafaña tendría contacto con esta expresión de las vanguardias escénicas en su país, puesto que fue la Argentina uno de los países donde más fue tomada en cuenta la propuesta filosófica de esta forma ideológica de considerar la escena teatral.

Desde 1961, en sus primeras piezas cortas en un acto, Eduardo Pavlovsky apoya su teatro en la estética del absurdo. *Somos* es su primera obra. En esta obra de Pavlovsky, contra toda lógica, los dos personajes, Ronald y Cassot, que después reaparecen en otra de sus obras, *El robot*, mantienen una nostálgica conversación acerca de sus respectivos recuerdos de infancia; la madre aparece aquí con las condiciones absolutamente opuestas a lo que se entiende éticamente por madre ejemplar. Este deterioro de la figura de la madre se encuentra también en la obra de Gámbaro, *El desatino*, Dice Ronald: "Recuerdo que cuando ya no resistía más de hambre gritaba: 'Mamá, mamá, me muero de hambre, ¡quiero comer!... Y ella venía lentamente, con ese paso tan maternal que le era característico y comenzaba a darme latigazos hasta que me quedaba dormido. ¡Cómo me hacía sufrir! ¡Qué tiempos aquellos!' «Y sigue evocando la absurda conducta de la madre. (...) También en la obra de Gámbaro, *Las paredes*, se presenta una situación semejante. Dicen los personajes: "¡Estamos encerrados entre cuatro paredes! ¡Las paredes se van achicando! No podemos escapar. No tenemos salida. ¡No hay espacio! ¡Estamos en la nada!" La angustia, el grito final llamando a la madre, la transformación de lo irracional en racional, todo, da la medida de un vuelco hacia una manifestación de teatro que se aleja, quizás sin proponérselo el autor, del objetivo muy puesto de relieve al comienzo de la obra (Blanco Amores, 1974: 23).

El Cuento

Un renglón del índice de la obra de Javier Villafaña, se titula: El cuento (p.31, 32,

33). Lo citamos como ejemplo fehaciente de lo que los surrealistas procuraban en este “desacreditar el mundo de la realidad”, en su caso por medio de un juego de palabras, que van repitiendo la acción, introduciendo como procedimiento semántico un nuevo elemento en cada repetición. De este modo, reiteración y enumeración, en un conglomerado de elementos incoherentes, van dando un ritmo que encierra una estrategia, la cual proporciona humor y otros resultados críticos dando fuerza significativa al relato.

Ninguno de nosotros-y éramos más de cien los que habíamos ido exclusivamente a escuchar el cuento- pudimos oírlo.

Desde el comienzo, desde que el narrador dijo: “Tenía dos callos en un pie”, no sabíamos si era Diego o Pedro o Luis el que contaba el cuento o si era Diego o Pedro o Luis el que tenía dos callos en un pie, porque se oían junto con la voz del narrador los discursos de un banquete, una orquesta, un coro y había mucha gente que entraba y salía, una mujer con un rodete, unas parejas bailando, trenes, barcos, aviadores, buzos, gritos, manos apostando sobre las mesas, copas, botellas, naipes, vendedores de diarios.

Éramos más de cien los que queríamos oír el cuento, pero la música, el coro, la mujer del rodete, las parejas bailando, los discursos y la gente que entraba y salía y los aviadores y los buzos y los trenes y los barcos y los vendedores de diarios y las apuestas no nos dejaban oír. Y preguntábamos:

-¿Era Luis, era el pie izquierdo? ¿Era Pedro o Diego o era el pie derecho? ¿Qué pie de qué Pedro o de qué Diego o de qué Luis?

Apenas si nos oíamos entre nosotros y eso era haciendo un gran esfuerzo para escucharnos, apartando con los brazos la música, las parejas, los trenes, la mujer del rodete, los aviones, la gente que entraba y salía, los barcos, las apuestas, los discursos. Pudimos escuchar al narrador: “Una tarde puso el pie con los callos en una palangana llena de agua hirviendo y salmuera”.

Queríamos seguir escuchando y bajamos la música, y echamos a la mujer del rodete, a los trenes, a los barcos, a los vendedores de diarios, a los buzos y hacíamos una bocina con la mano en la oreja para oír y escuchamos: “Después con un cortaplumas afilado se cortó un callo de raíz”.

No pudimos oír como seguía. Otra vez los trenes, los discursos, la música, los barcos. “-¿Y el otro callo? ¿el otro callo?-Preguntábamos los interesados-.

Éramos más de cien sentados en un banco. Algunos habíamos venido desde muy lejos exclusivamente para escuchar el cuento y no pudimos saber que le pasó al otro callo. La mujer del rodete gritaba. Oímos haciendo un gran esfuerzo: “Sangró el callo, se infectó el pie y se lo cortaron”. Y preguntamos:

-¿Era el pie izquierdo? ¿Era el pie derecho? ¿Era Diego o Pedro o Luis? “Pie para ser clavado en una cruz con un callo arriba y otro callo abajo”.

No reconocíamos la voz del narrador.

“La muleta corriendo por la calle llevando el pie envuelto en un papel de diario y los cinco dedos asomándose por debajo del brazo”.

Después oímos:

-Señores: Aquí está la palangana con la gota de sangre. Acérquense. Aquellos

que duden, pueden verla.

Quisimos ver la palangana con la gota de sangre. El pie con los dos callos. Eramos más de cien. No pudimos llegar. Nos detenían los trenes. La gente que entraba y salía, la música, las parejas bailando, los aviadores, los discursos, las apuestas, los vendedores de diarios, la mujer del rodete y un altoparlante que repetía sin cesar. (Villafañe, 1967: 31-33).

La relación con el absurdo refiere justamente el juego de ironías de este relato. La reiteración, la aceleración del ritmo de las acciones y lo inconexo de los elementos en juego.

En el conjunto del libro: *Circulen caballeros circulen*, el autor Javier Villafañe, aun cuando coloca un índice de materia con los renglones ya señalados, cuando leemos los textos encontramos que no están separados como textos independientes, sino que pueden ser leídos en continuidad, como un solo cuerpo.

Así por ejemplo, el enunciado que presenta al: *Curriculum vitae*, en el cual va dando relación de una vida con datos iniciales específicos como: Nombre, apellido, nacionalidad, lugar y fecha de nacimiento, profesión, estado civil, libreta de enrolamiento, cédula de identidad; contiene una serie de relatos sobre la vida de ese personaje, las cuales no irían comúnmente en un Curriculum Vitae normal. Es por ello que lo hemos escogido como el segundo texto para su ejemplificación en el contexto del trabajo creador de Villafañe.

Con ello el autor incorpora aportes del Absurdo a la estructura general y el proceso lúdico se lleva a cabo tanto en las acciones del personaje como en el diseño general del texto como forma elocutiva.

En el Curriculum señala que el día: "7/3/ 1925 Compró una bicicleta" (p.67), y el 1/6/1939 Pido licencia. Ando en bicicleta. El manubrio en la mano me dijo: "El poeta tiene todos los naipes. Baraja, tira, recoge. Al Rey de Oro lo pone cabeza abajo y es la miseria, su hambre" (Fragmento. Pág.68).

El texto continúa con este diálogo entre el manubrio de la bicicleta y el personaje.

La bicicleta le hace correcciones a la novela que escribe su interlocutor y lo manda a borrar, y así sucesivamente.

El texto a continuación en el libro se titula: *Desencuentro*, y es la "novela". La cual consiste en un seguimiento con estructura de guión teatral, a dos personajes: ÉL y

ELLA. Dos personajes que ejecutan tareas cotidianas enumeradas, muy parecidas, pero que nunca se cruzan entre ellos, aun cuando los personajes se mueven en a los mismos lugares, en el trágico final, ambos solitarios, se suicidan:

ELLA encendió la luz.

EL encendió la luz.

ELLA miró la cama, la almohada .Abrió el ropero. Tomó un revolver y se suicidó.

EL miró la cama, la almohada. Abrió el ropero. Tomó un revolver y se suicidó.

FIN DE LA NOVELA (Circulen caballeros, circulen (1967) p. 71.72 y 73).

Este texto nos recuerda el diálogo imposible de hombre y mujer en *La cantante calva* de Ionesco, que ha sido relacionado también con una pieza de Griselda Gámbaro titulada: *La espera trágica*, de 1962.

El absurdo señala dos seres que viven en espacios físicos similares y cercanos, y en sus reflexiones se reflejan dramas de mucha aproximación, se sienten solos, abandonados en el limbo de su angustia existencial sin remedio, por lo cual el suicidio es el detonante de una angustiada circunstancia de soledad.

A continuación, el texto siguiente en el libro retoma la forma estructural del *Curriculum Vitae*, donde se señala la fecha:

16/6/1939 Después de quince días de licencia vuelvo a la oficina. Los sábados por la tarde y los domingos, el día entero, ando en bicicleta. Escribo, pienso.

Como es evidente el autor pone en juego en la construcción de la totalidad de "Circulen caballeros circulen", una serie de estrategias de elaboración donde el contraste, la enumeración caótica, y otros elementos diseñan un paisaje inexplicable en términos de: "desacreditar la realidad ", principios que sirvieron de base en la creación del Teatro del Absurdo como género de avanzada en las postrimerías del siglo XX.

La soledad, la imposibilidad de verse los unos reflejados en los otros, dibuja en términos denotativos, un drama profundo, que dibuja el contorno de la desesperación.

Los vínculos no existen, los personajes flotan en una atmósfera real disfrazada de irrealidad. Por lo tanto, el amor, los afectos son inconcebibles.

Su condición de /Absurdo/ se pone en evidencia en la metáfora de un callejón sin salida, profundizando la soledad de todos.

Conclusiones

El humor negro es un componente básico en el diseño narrativo de estos textos de Villafañe. Todos los apartes del libro y hasta la heterogeneidad del conjunto elegido, nos ponen en evidencia la lucidez del autor en la búsqueda de presentar una concepción heteróclita de lo que la sociedad contemporánea ya promulgaba en términos de un gesto de rebelión en protesta gestual consecutiva.

Circulen, caballeros, circulen es un libro que semeja un grito elocuente, con su ritmo sincopado, donde las acciones de los personajes no obedecen a los términos de una lógica medible en términos de la razón.

Las historias personales de detalles íntimos de los personajes, a través de las diversas partes del texto, parecen bifurcarse en la imposibilidad de alcanzar la coherencia.

Villafañe se apropia de mitos y leyendas imbricados en la cultura occidental desde muy distintas procedencias. Un ejemplo se refiere a la alusión a la ballena de Jonás.

Acerca de lo cual escribe al final del relato Jonas , 1967:

Entonces fue cuando el portero subió en el ascensor con una ballena. Llegó al décimo piso. Tocó el timbre. Pidió permiso para entrar. Saludó a las señoras, a los señores, a los niños, a las niñas. La ballena también saludó. Abrió la boca y Jonás, de un salto, se metió en la ballena. Entró como un tejo en la boca del sapo (p.30).

La aproximación cotidiana que concede Villafañe a estos relatos, nos da la sensación como lectores, de que asuntos como el descrito obedecen a una lógica obligada pre-existente, lo sucedido estaba escrito, era lo que se esperaba.

La condición teatral de su perspectiva como escritor, señala siempre que los lugares descritos y las acciones de sus personajes, parecieran suceder en un escenario planificado para esas acciones previamente.

El interrogatorio periodístico en forma de entrevista, la crónica policial, los diálogos a modo del encuentro teatral, la inversión de funciones en los personajes, transgrediendo lo real a partir del absurdo, como en: *El maravilloso espectáculo*:

*Terminó la función y el público silbaba.
Un periodista subió al escenario y vio a los titiriteros aplaudiendo.
-¿Qué pasó?-preguntó el periodista.
Y uno de los titiriteros respondió:*

-Fue una función que las marionetas nos dieron a nosotros. Esto ocurre muy raras veces. Francamente fue un gran espectáculo, un maravilloso espectáculo.

El público silbaba. Los titiriteros seguían aplaudiendo. Las marionetas estaban inmóviles colgando de una viga (p. 41-42).

Y como señala el poeta Enrique Molina en la presentación de este original texto de Javier Villafañe: "He aquí la voz de feria del sueño de Javier Villafañe invitando a penetrar a este espectáculo único, laberíntico. Hay más que ver: circulen caballeros, circulen". (Molina, 1967, contratapa de *Circulen caballeros circulen*).

Su condición de adelantado a su momento histórico nos lleva a aplaudir el humor de un texto, con una noción premonitrice de los caminos de la poesía del teatro y su historia.

Referencias

- Blanco Amores, Angela (1974). *Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina*, pp. 21-24. *Latin American Theatre Review*, otoño.
- Bonet Correa Antonio (1983). *El Surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo Cátedra. Madrid.
- González García, Ángel (1983). *El método paranoico-crítico*. (p: 173-181) En: Bonet Correa, Antonio. (1983). *El Surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo Cátedra. Madrid.
- Maiakovski, Vladimir (1971). *Misterio Bufo*. Editorial Cuadernos para el diálogo S.A., Madrid.
- Santos Torroella, Rafael (1983). *En torno al psicodrama daliniano (163-172)* en: Bonet Correa Antonio (1983) *El Surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo Cátedra. Madrid.
- Villafañe, Javier (1967). *Circulen caballeros circulen*. Ediciones Hachette, Buenos Aires.

LA RESISTENCIA DE LA FARSA EN EL TEATRO BREVE LATINOAMERICANO

The resistance of the farse in the brief Latin American theater

Xiomara Moreno¹

Universidad Central de Venezuela

[Ensayo]

RESUMEN

Se presenta un breve recorrido por el panorama del teatro breve latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX, llevado por el hilo conductor de un teatro de resistencia socio-política, que, al mismo tiempo, se valió de la farsa como subgénero cómico para exagerar y presentar un imaginario de mundos grotescos y fantásticos. Los autores escogidos y sus obras dan muestra de sus territorios explorados dentro de la dramaturgia y son: José Ignacio Cabrujas, *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (1974); Eduardo Rovner, *El Último Premio* (1981); Maruxa Vilalta, *Esta noche juntos, amándonos*, (1970); Jorge Díaz, *Ligero de equipaje* (1982); Carlos Canales, *Bony and Kin* (1992); Carlos Fundora Hernández, *Pam...! y circo* (2000); Nelson Rodrigues, *Vals No.6* (1951); Lucho Córdoba y Américo Vargas, *A mí me lo contaron* (1979); Ricardo Prieto, *El lado de Guermantes* (2000); Jairo Aníbal Niño, *El Monte Calvo* (1966); Roland Steiner, *Un drama corriente* (1963); Samuel Rovinski, *Gobierno de alcoba* (1968); Iván García Guerra, *Don Quijote de todo el mundo* (1967); y Josefina Plá, *Historia de un número* (1969).

Palabras clave: Teatro Breve Latinoamericano, farsa, resistencia.

ABSTRACT

A brief tour of the Latin American short theater panorama of the last decades of the twentieth century is presented, led by the thread of a theater of socio-political resistance, which, at the same time, used the farce as a comic subgenre to exaggerate and present an imaginary of grotesque and fantastic worlds. The chosen authors and their works show their explored territories within the dramaturgy and are: José Ignacio Cabrujas, *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (1974); Eduardo Rovner, *El Último Premio* (1981); Maruxa Vilalta, *Esta noche juntos, amándonos*, (1970); Jorge Díaz, *Ligero de equipaje* (1982); Carlos Canales, *Bony and Kin* (1992); Carlos Fundora Hernández, *Pam...! y circo* (2000); Nelson Rodrigues, *Vals No.6* (1951); Lucho Córdoba y Américo Vargas, *A mí me lo contaron* (1979); Ricardo Prieto, *El lado de Guermantes* (2000); Jairo Aníbal Niño, *El Monte Calvo* (1966); Roland Steiner, *Un drama corriente* (1963); Samuel Rovinski, *Gobierno de alcoba* (1968); Iván García Guerra, *Don Quijote de todo el mundo* (1967); y Josefina Plá, *Historia de un número* (1969).

Key words: Latin American Brief Theater, farse, resistance.

1. Profesora Titular de la Escuela de Artes y Coordinadora de la Maestría en Teatro Latinoamericano Universidad Central de Venezuela). Doctora en Derecho de la Cultura (UC3M-UNED, 2016). Máster en Gestión Cultural (UB, Barcelona 2004). Maestría en Teatro Latinoamericano (UCV, 1997). Licenciada en Artes (UCV, 1982). Dramaturga publicada en: *Antología de Teatro Clásico Venezolano* (2016), *Arte, cultura e historia. Cinco Artículos por FHE-UCV* (2014). morenoxomara@hotmail.com.

A la memoria de José Ignacio Cabrujas

Dar es dar, es una canción de Fito Páez y la traigo a colación porque una de sus estrofas dice: "*Dar es dar:/ Lo que recibes/ es también libertad*", lo que nos remite a lo que resulta fundamentalmente la acción del teatro: dar libertad. No solo porque el teatro permite la expresión de los artistas a través de la construcción de personajes en situaciones y conflictos, sino también porque acepta la creatividad de la escena durante la representación y, por supuesto, admite la reacción de la risa o el llanto y la catarsis del público; pero todo eso cede paso a lo más importante, que es cuando el imaginario colectivo de todo ese conglomerado involucrado se muestra libremente, y en esa acción, se transforma, se realiza, se expande y se hace parte de la realidad concreta y específica.

Eso es lo que posibilita y da el teatro: una extrema libertad para expresar lo que somos, lo que no somos y lo que podemos llegar a ser y a no ser. Ese es el dar del teatro: permitir la existencia de aquello que no vemos de nosotros; lo que somos, pero no reconocemos o no aceptamos como nuestro; lo que es nuestra espalda, el revés, la sombra, lo desconocido que nos pertenece, que cuando se expresa y nos permite reconocerlo como propio, nos abraza, nos consuela, nos irrita, nos batuquea e inefablemente nos permite avanzar, seguir adelante con nosotros y con los otros, con los demás que somos todos. Como una especie de alquimia maravillosa que transforma el dolor en risa, la preocupación en sosiego, la negación en un sí incondicional, la intolerancia en amistad y el desconocimiento en una sabiduría que nos puede ayudar en este tránsito que es la vida en común dentro del entendimiento y el acuerdo.

El teatro se sostiene en la terapéutica creencia de que, si conocemos más de nosotros mismos, podemos dejar de ser llevados por nuestra innata soberbia y cometer menos errores. En este sentido, recordemos a Einstein cuando señala: "Todos somos muy ignorantes. Lo que ocurre es que no todos ignoramos las mismas cosas". Por eso, tiene la responsabilidad de atacar muchas, diferentes y variadas oscuridades o zonas opacas de nuestro propio conocimiento, es decir, de nuestras ignorancias. De allí la variedad de límites y separaciones del mismo y las infinitas maneras de presentarse.

Una de dichas maneras diferenciadas es aquélla en la que quisiera detener la atención, la que desarrollan las obras breves de autores y autoras que pertenecen al acervo teatral latinoamericano, mismas que conforman un lenguaje en el siglo XX, entre las décadas de los 70 y los 90, lo que les confiere el honor de develarnos lo oculto de

nuestra cultura *pre milenium*. Me permito llamar la atención sobre el género farsesco¹ que se ha hecho esencial en el teatro en los grandes períodos de urgencia socio-política dentro de las resistencias a las distintas y variadas dictaduras sufridas en cada país del continente hispanoparlante, durante el siglo XX.

Muchos de los autores latinoamericanos escogieron escribir obras en ese formato para desarrollar una rápida y contundente transformación en las realidades contemporáneas a las que se han dirigido. Como muestra tenemos de nuestro gran autor venezolano José Ignacio Cabrujas: *La soberbia milagrosa del General Pio Fernández* (1974), en el cual presenta el vicio de la soberbia, quizás el peor de todos -según la tradición de la tragedia clásica griega y de la escolástica medieval-, y trata de corregirlo a través de un "milagro medieval", el cual consiste, en este caso, en la aparición y presencia física de Cristo redimido en un pueblo venezolano y llanero, olvidado de cualquier viso de modernidad, llamado Zaraza^{2 3}.

El portento ocurre por solicitud de una mujer creyente, casada con un exgeneral totalmente aposentado en una cama, renuente a salir del auto infringido aislamiento y con lo cual se protege de socializar con cualquier eventual lugareño, lo cual lo expondría a lidiar con la ignorancia y la idiosincrasia de un pueblo rural dejado del tiempo en el siglo XIX. Cabrujas acomete, desde una exagerada concepción de los personajes, a los cuales lleva a delirantes caricaturas, lo mismo que la situación dramática, el trabajo de enfrentar la quietud obligada de un régimen dictatorial. La ironía aparece de inmediato y nos permite jugar en dos planos, el de la ficción y el de la crítica a la realidad, desde una farsa.

De Eduardo Rovner, argentino, nacido en 1942, y de quien nunca se ha presentado una de sus más de cincuenta obras en la escena venezolana⁴, se ha seleccionado *El Último Premio* (1981), con sus tres personajes: un profesor, un poeta con el que comparte alojamiento y una periodista que viene a entrevistar al profesor que se ha ganado un premio, lo que despierta expectativas de éxito en los dos compañeros,

1. "Aunque la farsa no es "un género propiamente dicho; es más bien un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género dramático (Rivera, 1993:p. 18)

2. Ciudad agrícola y ganadera del Estado Guárico, zona central de Venezuela. Fundada en el año 1646 con el nombre de "La Ciudad de San Miguel de La Nueva Tarragona del Batey". También llamada La Atenas del Guárico.

3. Zaraza lleva su epónimo gracias al General Pedro Zaraza, de quien hay una estatua en una de las Plazas como capital de Municipio, entre las calles Zaraza y Ayacucho. (Nota del Editor)

4. Rovner dictó un taller en la década de los 90'. Dentro de los "Encuentros del Círculo de Dramaturgos Latinoamericanos" que organizaba el venezolano Rodolfo Santana, en los Festivales Internacionales de Teatro del Ateneo de Caracas. (Chacón, 2018)

colocándolos en competencia desleal y, con lo cual, Rovner trata de mostrarnos la ineficacia de los reconocimientos y premios cuando ya ha pasado el tiempo de disfrutarlos. Una pieza amarga dentro de su posible absurdidad y encierro.

No se puede dejar de lado que el formato breve de Rovner responde a sus conexiones con el *Teatro Abierto*, importante movimiento teatral de la década de los ochenta en Buenos Aires, en el cual se concentra un gran número de obras breves que responden a la “emergencia, netamente de resistencia contra la dictadura militar argentina y, como una expresión popular escénica”.⁵ Rovner participó en el *Tercer Ciclo del Teatro Abierto*, en 1983, el cual llevaba como lema: “A ganar la calle”, con la obra *Concierto de Aniversario* (1982), pieza por la que es más conocido en el mundo entero por su línea de teatro absurdo y de la crueldad, como una manera de reflejar una crítica a la insensibilidad ante el dolor ajeno, que luego ampliará a una obra de setenta y cinco minutos en *Cuarteto* (1991).

De México, la dramaturga Maruxa Vilalta⁶, con la obra: *Esta noche juntos, amándonos*, escrita en 1970, y donde se muestra una situación de encierro, absurdista y cruel que nos recuerda la famosa obra del cubano Virgilio Piñero, *Dos viejos pánicos* (1962). Vilalta expone dos personajes grotescos, exagerados en su egoísmo: una pareja de adultos mayores que no quieren ver ni relacionarse con el afuera ni con sus semejantes. No les importa lo que le ocurra a su necesitada e implorante vecina. No les importa nada del afuera que no sea mantener la apariencia de felicidad en un espacio cerrado al mundo, que denota abandono y apatía y en el cual se hacen daño entre ellos de una manera sádica, de violencia pasiva y doméstica.

La obra está inmersa en una tendencia nada realista, ya que su carácter anti-ilusionista la enlaza con movimientos que han reaccionado contra el realismo dramático, con lo cual expresa decadencia y horror; ello la conecta con el movimiento de Teatro Pánico, muy difundido en la década de los 60' por los chilenos Alejandro Jodorowsky, su creador, y Rolando Topor, junto a Fernando Arrabal (francés), quienes en hermandad con el psicoanálisis y surrealismo buscan un efecto catártico, en cuanto permiten ver los crímenes que los personajes llevan dentro y consiguen que los espectadores se liberen de ellos (Villegas, 2005) lo mismo que en la propuesta irónica y de perplejidad de Vilalta.

5. Chesney Lawrence, L. (S/F). *El teatro abierto argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consultado el 12.02.2019 En: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/5989>

6. Nacida en Barcelona, España, en 1932, naturalizada mexicana en 1940 y fallecida en 2014 en la Ciudad de México.

Ligero de equipaje (1982), es el monólogo -con el acompañamiento del amigo argentino- escogido para representar a Chile. Obra del autor icónico del teatro político y de protesta social latinoamericano: Jorge Díaz, famoso desde su obra *Cepillo de Dientes* (1960). Nacido en Argentina en 1930, de padres españoles, nacionalizado chileno en 1933, Díaz debió exilarse a España (a los treinta y cinco años de edad), por su postura ante la dictadura chilena y apenas volvió a Santiago en 1993, donde vivió hasta su fallecimiento en 2007.

Aunque la inspiración de este monólogo haya sido el testimonio de vida de la actriz Carla Cristi, en realidad, permite a Díaz hacer un recorrido de su biografía como exiliado político pero encubierto en la feminidad de su protagonista Mara y trastocando los lugares. Es decir, Mara, en vez de salir de Santiago para Cataluña como fue el recorrido de Díaz, sale de España para Chile; luego regresa y se queda en España, enfrentando sus circunstancias contra los fascistas, sucede lo mismo con la última estadía de Díaz en Chile.

La obra intenta dar una justificación al miedo que sufren aquellos que abandonan su tierra, al ser víctimas de circunstancias adversas que no dependen de su voluntad de quedarse. En este caso, es un doble exilio y se manifiesta a través de recuerdos que funcionan como una terapia del personaje, el cual termina tomando una decisión valiente. La transformación del personaje es expresiva y determinante de una ética heroica que nos remite a una lucha social y a una posición política radical.

Carlos Canales, por su parte, es un autor puertorriqueño muy cercano a la vida cultural de Venezuela. Nacido en Río Piedras en 1954, durante la década de los 90' era asiduo público de la Sala Rajatabla del Teatro San Martín y amigo de dos dramaturgos venezolanos: Gustavo Ott y de Elio Palencia. Canales también fue invitado a dictar talleres en nuestro país de la mano de Rodolfo Santana y por el CELCIT - Caracas, donde se le publicó su obra *Vórtice* en el Cuadernos de Dramaturgia Número 3.

Su obra *Bony and Kin* (1992) se mantiene dentro del gusto del autor por la "farsa satírica". Un juego grotesco que al referirse a dos ladrones *aficionados* que deciden realizar robos a una red de locales de hamburguesas, como si fueran bancos, pasan a ser un suceso en los medios de comunicación. De esta manera, Canales, busca exponer una crítica al sistema consumista y al fenómeno de la popularidad en los *mass media* en virtud del cual todo el mundo parece sentirse realizado al ser reconocido por una sociedad vacía de contenidos humanísticos, siempre dentro de la comedia grotesca.

Por otra parte, *iPam...! y circo*⁷ es la obra de Carlos Fundora Hernández, nacido en La Habana en 1961, quien es reconocido como un humorista y un excelente autor de parodias, rebosante de ironía y risa desde sus títulos, como por ejemplo: *Edipo Gay, Mitos y leyendas de la antigua Gracia, Se casa Bernarda Alba, o Plagio luego existo*. Quiero traer a colación un diálogo de este autor a propósito de que resulta especialmente farsesca la controversia entre Zorrilla y Tirso de Molina; seleccionamos algunos versos en cuanto a la paternidad de su Don Juan:

ZORRILLA: Aunque Tenorio murió,/ el vil alcanzó la gloria. /
Todos conocen la historia/ que un servidor escribió. /
Don Juan es hoy inmortal,/ por mi ingenio y mi talento./
Esta obra es un monumento / aunque sea fruto del mal.
TIRSO DE MOLINA: El dice ser creador/ de algo que me pertenece./
Distan años, distan meses/ entre su Don Juan banal/ y la obra original:/
ésta, mi gran maravilla:/ El burlador de Sevilla. /
ZORRILLA: Llena de tontos sermones,/descuidos, contradicciones./
Con estrofas defectuosas./ ¿Le llaman obra a esta cosa?/
TIRSO DE MOLINA: Y tú me plagias. ¡Traidor!/ ¡Pido derecho de autor!
Como se ha podido apreciar, Carlos Fundora lo mismo “conversa” que “versa”, puesto que es “versátil” (Fundora Hernández, 2001).

Del famosísimo escritor, novelista, periodista y dramaturgo carioca: Nelson Rodrigues (1912-1980), fundador del teatro moderno brasileño, nos detenemos en *Vals No.6*, pieza escrita en 1951 y que pertenece al grupo de sus obras psicológicas en las que se consigue exponer la naturaleza humana, con dominio de lo trágico y, de nuevo, lo grotesco, transmitiendo una visión del mundo casi siempre pesimista y desesperada, dentro de un contexto onírico.

En este monólogo presenta a Sonia, una adolescente asesinada a los 15 años, que en el instante antes de su muerte, desea fervientemente recordar lo que pasó, en una especie de psicoanálisis escénico. Busca de esta forma reconstruir su identidad y su historia, su familia, amores, angustias y desvelar el rostro olvidado de quien la asesinó. Lo que la joven sabe es que ejecutaba con pasión el Vals N° 6 de Chopin.⁸

Nos referiremos ahora a Lucho Córdoba, autor nacido en Perú 1902, quien vivió toda su vida en Chile hasta su muerte en 1981, considerado uno de los dramaturgos más importantes de Chile, junto al actor chileno nacido en la ciudad de La Unión, Américo Vargas (1911-1978). Ellos dos son los autores del famoso sainete chileno de la década de los cincuenta *A mí me lo contaron*, el cual tiene como excusa dramática al

7. En Caracas se realizó una lectura dramatizada en la Casa del Artista en 2011.

8. <http://www.abc.com.py/espectaculos/teatro-debate-habra-hoy-con-vals-de-un-angel-1006789.html>

chisme y la habladería sin sustento en que se sostiene la vida doméstica del ciudadano de la época, que por cierto, nos remite inmediatamente a la obra *Chúo Gil* de nuestro también importante autor Arturo Uslar Pietri (1906-2001).

Córdoba y Vargas son personajes puntuales de la historia del teatro chileno, en cuanto conformaron una compañía y regentaron un teatro en Santiago de Chile a la manera en que habían visto que se profesionalizaba el teatro en Buenos Aires y Montevideo. Quizás por ser precisamente un sainete, constituye una obra que se sale del perfil como representante de un nuevo teatro latinoamericano, pero en su descargo está el que nos permite reírnos de la transición de la sociedad chilena rural al mundo urbano, a principios en el siglo XX. Además, es una excelente representación del género.

Con el drama farsesco: *El lado de Guermantes*, escrito en 1970 por el uruguayo Ricardo Prieto (1943-2008) y estrenado en el año 2000, pieza considerada de un teatro de "intensidad y de angustia radical", nos introducimos en un tipo de farsa existencialista con exquisitas referencias a la cultura literaria francesa, en este caso, al gran escritor francés de principios del siglo XX, Marcel Proust, quien aparece como un personaje sufriendo su reconocida enfermedad respiratoria: el asma que no lo dejaba dormir.;

Con esta obra, Prieto intenta recrear el mundo de decadencia parisina, específicamente la estadía de Proust en el apartamento de Guermantes que éste narra en el tercer libro de *En busca del tiempo perdido*. De tal modo, Prieto expresa -como un Jean Genet, en *Las Criadas* o en *El Balcón*- la angustia y el juego de máscaras que hacen inseparable la existencia y la conformación de la realidad. Para él un personaje es como una matriusca; los brazos pueden ser de un hombre, la cabeza de una mujer, el cuerpo de una joven y el comportamiento de un muchacho...". "...son siempre una suerte de exageración o de caricatura..."⁹

El colombiano Jairo Aníbal Niño (1941-2010), es otro autor que no requiere presentación por la relevancia de su dramaturgia desde el Teatro Libre de Bogotá a toda Latinoamérica. De él se ha escogido la pieza *El Monte Calvo* (1966), coincidiendo con el período de oro del teatro político y de protesta social colombiano. Amadeo Zoro, como era su seudónimo, en esta obra, considerada además un clásico de la dramaturgia contemporánea latinoamericana, refiere el mundo de la mendicidad y la locura, con tres personajes *outside*, que representan la decepción y la inminente

9. Barbedette, G. "In search of lost Proust", revista *Magazine Littéraire*, N° 246, p. 57, París. Consultado el 27.02.2019. En: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2016/10/20/marcel-proust-en-el-mundo-de-guermantes/>

evasión de la realidad. Consiste en una propuesta armada también sobre juego de roles, como casi todas las escogidas, tal vez porque permite un mayor juego en la actuación de los intérpretes. Jairo Niño logra sorprendernos por la contundencia de los juegos que no terminan siendo absurdistas, como podríamos esperar, sino más concretos e irreversibles. El *Monte Calvo* es una obra indispensable del Teatro Latinoamericano contemporáneo.

Se agrupan en este mismo formato: el nicaragüense Roland Steiner, nacido en Managua en 1936 y fallecido en la misma ciudad en 1987, con *Un drama corriente* (1953), quien a la par de Egon Wolf, Augusto Boal y César Rengifo, representan el movimiento de Teatro Político y de Protesta Social Latinoamericano de la década de los setenta; junto a ellos, el costarricense Samuel Rovinski (1931/2013), quien con una obra política y constroversial: *Gobierno de alcoba* (1968) desarrolla, en tono de sátira, el tema de las dictaduras y cómo manipulan a los pueblos latinoamericanos.

También se observa el gusto farsesco en Iván García Guerra, nacido en San Pedro de Macorís, en 1936, considerado Gloria Nacional de Santo Domingo por su *Don Quijote de todo el mundo* (1967), obra en la cual satiriza a partir del texto de Cervantes, sustentado en su creencia sobre “Santo Domingo, capital de la quimera.../De un sueño de cariño, más bien.../ ¡No! de una espera”, allí un Alonso Quezada, también propuesto como un mesías en época de revoluciones, lee otros libros distintos a los de caballería, ya que los textos que lo enloquecen son los de Kafka, Trosky, Gorki y Marx.

Por último: *Historia de un número* (1969), de Josefina Plá, de Paraguay, quien aunque nace en Las Islas Canarias en 1903, vivió y murió (1999) en La Asunción. Su teatro está muy influido por la poesía y las imágenes simbólicas. Nos recuerda a nuestra escritora venezolana Elizabeth Schön (1921-2007), también poeta, con sus personajes sin amoldados y fuera de cualquier construcción realista. Plá propone un argumento de fábula fantástica, que le permite conceptualizar las diferencias que la sociedad dispone para mantener fuera de su circuito a los marginales, en este caso un ser sin numerar, y al cual utiliza para que al fin encaje en los peores empleos: la guerra y la delincuencia. Una pieza muy desesperanzadora y angustiada.

Todas estas obras llevan un elemento del género grotesco, tienen tendencia a la farsa como la exageración que culmina en caricatura, y a la confrontación justicia/injusticia, con las desigualdades y con los privilegios y abusos. En virtud de ello, buscan la resistencia como estrategia de lucha social, pero siempre de forma velada, y dentro

de ese juego teatral que permite la risa, la ironía, la sátira lo onírico y la disyunción con el desafío inmediato con la realidad. Esa es una manera de ser del gusto teatral latinoamericano que se presenta en los momentos históricos en los cuales hay una mayor resistencia socio-política, y que al hacerse evidente, quizás, intenta que se haga posible cambiar y seguir adelante.

Referencias

- Barbedette, G. (n.d.). *In search of lost Proust*. Retrieved 02 27, 2019, from revista Magazine Litteraire, N° 246, p. 57, París: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2016/10/20/marcel-proust-en-el-mundo-de-guermantes/>
- Bidegain, M. (2007). *Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Cabrujas, J. I. (2012). La soberbia milagrosa del General Pío Fernández (1974),. In L. Azparren Giménez (Compilador), *José Ignacio Cabrujas habla y escribe*. Caracas: Equinoccio.
- Canales, C. *Vórtice*. Caracas: CELCIT. Cuadernos de Dramaturgia Número 3. .
- Chacón, J. (2018). *Registro de las obras nacionales en el Festival Internacional de Teatro de Caracas-Venezuela (1973-2013)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Chesney Lawrence, L. (n.d.). *El teatro abierto argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural Universidad Central de Venezuela*. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/>. Retrieved 02 12, 2019, from <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/>
- Chesney, L. (1995). *Teatro Popular en América Latina 1955-1985*. Caracas: Fondo Editorial de la FHE.UCV.
- Cordoba, L. (1979). *A mí me lo contaron*. Retrieved 07 17, 2019, from Biblioteca Digital de la Universidad de Chile: [http://biblio.uchile.cl/client/en_US/sisib/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:428792/ada?qu=C%C3%B3rdoba%2C+Lucho%2C+1902-1981.&ic=true](http://biblio.uchile.cl/client/en_US/sisib/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:428792/ada?qu=C%C3%B3rdoba%2C+Lucho%2C+1902-1981.&ic=true)
- Díaz, J. (1974). *Cepillo de Dientes*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Díaz, J. (1985). Obras esenciales: el resplandor de la memoria. *Revista «Primer Acto», No 208, marzo-abril* .
- Fundora Hernández, C. (1992). *La última obra del bardo inmortal*. La Habana: Editorial Capiro.
- Fundora Hernández, C. (2001). *Tres comedias en busca del autor*. La Habana: Capiro.
- García Guerra, I. (1967). *Don Quijote de todo el mundo*. Retrieved 07 17, 2019, from Teatro Dominicano: <https://teatrodominicano.weebly.com/blog.html>

- Moreno, X., & Bottaro, J. (1983). *Teatro Político y de Protesta Social en Venezuela (1969-1979)*. Caracas: UCV (Tesis de Grado).
- Niño, J. (1996). *El Monte Calvo/ La Madriguera*. Bogotá: Panamericana.
- Páez, F. (Composer). (1996). Eufria. [P. Fito, Performer, & F. Páez, Conductor]
- Piñera, V. (2002). Dos viejos pánicos. In R. Leal (Compilador), *Teatro Completo*. La Habana: Letras cubanas.
- Pla, J. (2015). Historia de un número. In *Antología de poesía paraguaya*. Josefina Pla. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, .
- Prieto, R. (1993). *Teatro*. Montevideo: Proyección.
- Rivera, V. A. (1993). *La Complicación Dramática*. México DF: Escenología.
- Rodrigues, N. (. (2019, marzo 17). *Vals N. 6*. CELARG, Caracas, DF, Venezuela.
- Rovinski, S. (1968). *Gobierno de Alcoba - Un modelo para Rosaura - La víspera del sábado*. San José: Editorial Costa Rica.
- Rovner, E. (2007). Último premio. In P. I. (Antologista), *Teatro breve contemporáneo argentino III: Antología*, (p. Volumen 3). Buenos Aires: Colihue.
- Schön, E. (n.d.). *Lo importante es que nos miramos*. Retrieved junio 5, 2019, from <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2016/07/lo-importante-es-que-nos-miramos.pdf>
- Steiner, R. (1963). *Un drama corriente* . Retrieved 07 17, 2019, from Biblioteca Digital AECID: http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados.cmd?descrip_autoridadesbib=Steiner,%20Rolando&busq_autoridadesbib=ES-MAAEC20160009972
- Uslar Pietri, A. (1986 (1ra.) 1991 (2da) +). Escritura. In A. Uslar Pietri, *El hombre que voy siendo* (p. 69). Caracas: Monte Ávila editores. Colección Altazor.
- Vilalta, M. (2003). *Antología de Teatro de Maruxa Vilalta*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

SARTRE: EL TEATRO DE SITUACIONES COMO ACTUAR FILOSÓFICO

Sartre: the theater of situations how to philosophical act

Pavlova Coraspe¹

Universidad Católica Andrés Bello-Guayana

[Ensayo]

RESUMEN

Jean Paul Sartre fue un filósofo y escritor francés del siglo XX, escribió tratados filosóficos, novelas, ensayos y obras de teatro. En este ensayo se examinan las principales categorías del autor y su desarrollo ontológico sustentado en la nada como posibilidad y libertad, posteriormente se analizan las nociones de en-sí, para-sí, cogito pre-reflexivo y reflexivo. Se abordan también las relaciones concretas con el prójimo como proyectos de mala fe. Acto seguido se plasmará la visión sobre el teatro del autor, visto como acto transformador y revelador. Para finalizar se intenta mostrar cómo se expresan sus postulados filosóficos en las obras: *Las moscas*, *A puerta cerrada*, *La p respetuosa*, *Muertos sin sepultura* y *Las manos sucias*.

Palabras clave: Jean Paul Sartre, teatro de situaciones, existencialismo, filosofía, relación.

ABSTRACT

Jean Paul Sartre was a philosopher and French writer of the twentieth century, he wrote philosophical treatises, novels, essays and plays. In this article we will examine the main categories of the author and his ontological development based on nothingness as possibility and freedom, then the notions of in-itself, for-himself, reasoning pre-reflective and reflective will be analyzed. Specific relationships with others as projects of bad faith will also be addressed. Then, the vision of the theater of the author, seen as a transforming and revealing act, will be expressed. To finish it will try to show how its philosophical postulates are expressed in the works: *The flies*, *Behind closed doors*, *The respectful prostitute*, *Dead without burial* and *Dirty hands*.

Key words: Jean Paul Sartre theater of situations, existentialism, philosophy, relation.

1. Licenciada en Educación mención Ciencias Sociales (Universidad de Carabobo). Maestrante en Filosofía de la Universidad Católica Andrés Bello-Guayana. Trabajó como coordinadora encargadora del programa AIP INCES. Identificador ORCID: 0000-0002-7353-6231, pavlovacoraspe@gmail.com.

A modo de introducción

Este ensayo desarrolla el teatro de situaciones sartriano, intentando aproximarse a él con mirada filosófica. Tiene como objetivo, evidenciar la relación existente entre la dramaturgia del autor y su sistema de ideas.

En cuanto a las motivaciones de investigación, la principal es visibilizar el teatro de situaciones sartriano, reconociendo en sus obras arte, drama, revelación y una invitación al cuestionamiento social y filosófico. En líneas generales sus piezas muestran el compromiso que todo hombre tiene con su existencia; en sus escenificaciones señala las maneras de vivir “la mala fe”, que puede manifestarse como: convencionalismos, negación del prójimo, negación de las propias posibilidades.

Teniendo en cuenta, que la finalidad del trabajo es postular como se expresa la filosofía de Sartre en su literatura teatral, procederemos a examinar los principales postulados teóricos del autor, intentando explicar las categorías de su ontología; También se analizarán la mala fe, la mirada y las relaciones concretas con el prójimo.

Acto seguido, se hará una aproximación a la significación del teatro para Sartre y la importancia de su uso como recurso de expresión del existencialismo. Para culminar se realizará el desglose de algunas de sus piezas¹, entre ellas: *Las moscas*, *La p... respetuosa*, *A puerta cerrada*, *Muertos sin sepultura*, *Las manos sucias*. Las cuales serán comentadas y relacionadas con los principales postulados teóricos² del francés. Es necesario destacar, que el teatro sartriano está plagado de símbolos y referentes a su filosofía, cada escena los toca de manera sutil o expresa; Sin embargo por razones metodológicas, señalaremos solo las categorías que al autor considera resaltantes en las acciones de algunos de sus personajes.

Postulados teóricos del autor

Sartre dice: *La existencia precede a la esencia*³ (Sartre, 2014, orig. 1946:5). Una frase breve y poderosa, que puede ser una síntesis de los cimientos de su teorizar, pero ¿realmente consigue esta declaración recoger la vastedad literaria de un autor como Sartre? La respuesta es sí, al menos del centro gravitacional de su “sistematización”, la razón de esto es que contiene un reconocimiento ontológico. Pues si la existencia

1. Las piezas han sido escogidas a discrecionalidad del autor del trabajo, no se analizarán todas sus obras teatrales por cuestiones metodológicas.

2. Se analizarán los postulados del llamado primer Sartre, que se condensan en el ser y la nada.

3. El existencialismo es un humanismo.

precede a la esencia, lo que somos, no es; está siendo y por lo tanto se construye. Si nuestra existencia precede a nuestra esencia, la nada sería una condición óptica.

Teniendo claro, que la ontología sartreana se sostiene sobre la nada, intentaremos aproximarnos a la noción de nada iluminada por el existencialismo. Para comprender la nada, nos apoyaremos en el concepto de angustia existencial, esto se debe a que la angustia, es un “síntoma” de la nada, (Kierkegaard⁴ 1982:48) nos dice que la angustia es el: “vértigo de la libertad, que surge cuando al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad”. La angustia surge ante el abismo ¿Cuál abismo? El de la posibilidad misma de elegir; de tomar tal o cual decisión, Kierkegaard nos explica que un hombre al borde de un precipicio, al mirar al vacío, siente vértigo de caer pero al mismo tiempo siente temor de lanzarse al mismo. En resumidas cuentas, la nada existencialista se aproxima a la libertad, vista como posibilidad, esta nada es inherente al ser mismo.

Pudiera presentarse confuso, pensar que el ser (dasein⁵), con materia, existencia, temporalidad, sea el ente que contiene la nada. Para comprender en qué medida el ser es el advenimiento de la nada en Sartre; se hace necesario explicar grosso modo, la aproximación Heideggeriana al dasein. El dasein es un ser cuyo carácter es existencial, esta signado por la posibilidad indicativa, abierto al mundo; en palabras de Heidegger, la aproximación comprensiva del dasein *solo es posible desde su existencia* (Heidegger, 1997, orig. 1927: 22). La existencia es: El ser mismo con respecto al cual el Dasein se puede comportar de esta o aquella manera y con respecto al cual siempre se comporta de alguna determinada manera.

Es decir, la existencia es posibilidad de comportarse de alguna manera, Heidegger nos explica más adelante, que existir implica: una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo (Heidegger, ob. cit.: 23). Hasta este punto, el alemán nos deja entrever que el ser del hombre es de carácter existencial y por tanto se sustenta sobre la posibilidad, luego nos explica *que la peculiaridad óptica del dasein consiste en que es un ser ontológico*, (Heidegger, ob. cit.: 22) dicho de otro modo, el dasein es un ser capaz de reflexionar sobre su ser mismo y sobre el ser de los demás existentes; la primacía del dasein recae en su carácter indicativo, pues el centro del sentido del mundo .

4. Kierkegaard pertenece a la rama del existencialismo cristiano este difiere del ateo, en la existencia de posibilidad de conciliación –sin que esto sea evasión–, a pesar de esto, hay muchos puntos de coincidencia, pues el existencialismo cristiano, responsabiliza al hombre de su existencia, el hombre tiene albedrío que es libertad de elección, hay una especie de desamparo por parte de Dios, eso forma parte de la fe

5. Designación Heideggeriana para el ser del hombre.

Sin embargo, el mismo Heidegger aclara que el carácter ontológico del ser, no es sinónimo de develación de su *quiddidad*⁶, pues al estar en el mundo tiende a analizarse como cosa del mundo. En consecuencia, se genera, en primer lugar una cercanía óptica – pues la interpretación ontológica es cualidad inherente de su ser-, en segundo lugar una comprensión pre-ontológica – ya que se produce una percepción sobre sí, que no es explicada sino captada mientras se existe-, pero también vivencia una distancia ontológica – pues hay una dificultad de comprensión de su ser mismo-.

Por su parte, Sartre, intenta explicar el ser tomando aportes Heideggerianos pero añadiéndole un carácter nihilizador⁷, para ello en su obra el ser y la nada utilizara varios recursos. En primer lugar manifiesta que el ser es una unicidad, y que su ser, es lo que aparece; de esta concepción surgen múltiples cuestionamientos ¿A quién aparece? ¿Qué sucede cuando no aparece? ¿El ser es una idea? ¿Un pensamiento?

Es evidente, que la remisión a una sucesión de apariciones representa un problema al cual Sartre no desea enfrentarse, por ello decide sortearlo (de forma dudosa⁸) reformulando la noción de tensión kierkegaardiana⁹ e incorporando características del *dasein*. Sartre postula que el ser está conformado por el en-sí y el para-sí, estas estructuras constitutivas no están escindidas para el autor y no refieren a una dualidad, al menos no de forma intencional¹⁰, sino a las maneras de ser de un mismo existente. El en sí es la existencia, en cuanto a tal, opaca a sí misma –carácter de existir-. Es

6. Esencia.

7. El ser tiende a la nada – Sartre considera que sucede al poder ponerse el mismo como interrogación (noción de para-sí que explicaremos más adelante) y se “nadifica-. Esta nadificación resulta un poco abstracta, pero intentaremos aproximarnos a ella como el modo en el que el ser en su facticidad y presente queda en suspenso a cada instante. aquí juega un papel importante la noción de tiempo, pero no vista como simple transcurrir, sino como transición y tendencia. Vamos a recurrir a la explicación Agustiniana, para verlo con claridad; el ser está siendo y si levanta el brazo su levantar se colma en el instante y el movimiento continuado hacia arriba está en el futuro, es por ello que: la acción que premeditamos (...) no exist(e), porque es futura; cuando(la) acometamos y comencemos a poner por obra nuestra premeditación, comenzará entonces a existir (san Agustín :77) la nihilización del ser proviene de la condición de proyectarse, a cada segundo, el ser tiende a un futuro que no está hecho, que es nada, él tiene que hacerlo. Heidegger lo explica como un: constante anticiparse-a sí, no es ni un resto pendiente para la totalidad de una suma ni menos un no-haberse- hecho-aún-accesible, sino un no-to-davía que un *Dasein*, por ser el ente que es, tiene que ser cada vez. (Heidegger, 1997, orig. 1927: 241).

8. María Fernanda Guevara en su libro los límites de la moral de Sartre, nos explica que Sartre hace una operación “dudosa” plasmando un ser con dos estructuras un en-sí, visto como un mero existir, bruto, simplemente está allí, esta operación tiene como finalidad no remitirlo al para-si y sortear el idealismo. Guevara, María Fernanda, los límites de la moral de Sartre. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, (Guevara, 2000:28).

9. Kierkegaard plantea que el hombre es una tensión entre finitud y absoluto, es decir entre facticidad y trascendencia.

10. Muchos autores consideran que Sartre no sortea la dualidad, que las nociones en sí y para sí son una reconfiguración de la res extensa y res cogitans cartesiana.

macizo, no ha sido creado por nada y para ningún fin; el ser busca la causalidad, y esa interrogación es el para-sí; es la conciencia que capta¹¹ su existencialidad, es porvenir, proyecto, trascendencia.

En palabras de Sartre, el para-si es un ser *que no es lo que es y es lo que no es*. (Sartre 1966, orig. 1943:35). Esta conciencia es parte de ser (dasein) y busca un sentido, una finalidad y por tanto es negación, es el principio de la nada en el mundo. La relación del en-sí y el para- sí es de tensión, en primer lugar porque el ser en-sí es opaco, en segundo lugar porque la conciencia es indicativa: *es un ser para el cual en su ser esté en cuestión su ser en tanto que este ser implica un ser diferente de él mismo* (ob. cit.) es decir, la conciencia anhela un algo, una explicación, un sentido, el ser en-sí es captado con opacidad, por lo que la interrogación sobre el ser es una constante inconclusa, *“una pasión inútil”* y la conciencia se percibe en el mundo, sin más sentido que el que se otorga a sí misma, está proyectándose continuamente, en la búsqueda de un telos, que no encuentra, consigue su propio vacío, por lo que debe hacerse en palabras de Heidegger *El Dasein tiene que devenir, es decir, ser, él mismo, lo que todavía no es* (Heidegger 1997, orig. 1927:240).

La nada emerge del ser y hace ser al ser, en una relación de facticidad y trascendencia, el en-si es nihilizado, lo que significa que el en-sí, va consolidando un es por medio de la nada; en otras palabras, mientras vive (de forma consciente) está siendo y tiene posibilidad, cuando se agota su existir, entonces es por completo, ese ser surge de las decisiones y proyectos que ha tomado y que se han hecho facticidad.

La noción de nada en Sartre, no implica una condición de inercia o de pobreza sino un enriquecimiento del ser, pues se abre ante él la posibilidad de movimiento, de cambio. El hombre sartriano es una conciencia encarnada¹², y la nada es la posibilidad de proyectarse de ese ser corpoexistente en un porvenir; es un hombre y no una cosa porque puede elegir dentro de las circunstancias de vida.

En síntesis, podemos decir que para Sartre, la existencia precede a la esencia, el ser tiene como condición ontológica la nada y la nada es la libertad¹³ vista como

11. Captar no significa entender, es un percibir, que supone un intentar entender.

12. Sartre durante el transcurso de su obra, nos habla de cuerpo existido, sin embargo Merleau Ponty hace duras críticas, pues el cuerpo sartriano es planteado por el autor en algunos casos como instrumental, la dualidad en-si para-si es ambigua y genera problemas al plantear la figura del cuerpo.

13. Cabe destacar que para Sartre todo hombre está en situación, por lo que la libertad es una especie de autonomía de elección en un contexto determinado.

posibilidad, el ser del hombre, está dispuesto como elección constante e inevitable¹⁴, estamos *condenados* a elegir entre los posibles. Y la consecuencia existencial de esta condición óptica es que: el hombre es responsable de lo que es. *Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia* (Sartre, 2014, orig. 1946:12).

Al indicar que el hombre tiene sobre sí la responsabilidad de su ser, Sartre exhibe una dimensión agrídulce¹⁵, por un lado, delinea un hombre condenado a ser artífice de sí mismo, pero por otro, al mejor estilo nietzscheano¹⁶, faculta la construcción de múltiples sentidos y posibilidades de ser en el mundo. Sin embargo, Sartre denuncia que el hombre al percibir la angustia que le genera la nada constitutiva, tiende a huir de su propio ser; a esta condición le llama *cogito pre-reflexivo, mala fe o inautenticidad*. Esta se expresa en múltiples facetas, desde la negación de su trascendencia, es decir de su libertad; hasta la negación del prójimo y la cosificación de sus relaciones.

Algunos autores señalan, que para Sartre la conciencia es desgraciada, porque considera al hombre como arrojado en el mundo, un ser que anhela ser su propio dios, condenado a existir en libertad. Sus críticos, manifiestan que la actitud pesimista y angustiada, es promotora de la inacción. Sin embargo, Sartre nos explica que no se trata de un agobio paralizante, sino de una angustia que surge ante la multiplicidad de opciones, en las que la posibilidad de elección evidencia la responsabilidad y la libertad. Pone por ejemplo, el del jefe de militar que decide una estrategia, arriesgando su vida y la de sus hombres en ella, aun cuando pertenece a un sistema de superiores, hay un espacio de amplitud interpretativa, en la que decide los tiempos, si aplica o no una estrategia, si huye; hay una elección, sentir angustia, ante las elecciones, evidencia primero la imposibilidad de dejar de elegir, y segundo la posibilidad de hacer o no hacer como opciones.

Ante esta realidad la angustia desde el plano existencial, no es agobio, ni es parálisis,

14. Para Sartre, no elegir, es una forma de elección. En *El existencialismo es un humanismo*, nos plantea que La elección es posible en un sentido, pero lo que no es posible es no elegir. Puedo siempre elegir, pero tengo que saber que, si no elijo, también elijo. (...) el hombre se encuentra en una situación organizada, donde está él mismo comprometido, compromete con su elección a la humanidad entera, y no puede evitar elegir: o bien permanecerá casto, o bien se casará sin tener hijos, o bien se casará y tendrá hijos; de todos modos, haga lo que haga, es imposible que no tome una responsabilidad total frente a este problema, p. 15.

15. Esta posibilidad está implícita en el autor, normalmente hace una descripción fenomenológica del peso que representa ser libres, sin embargo, en obras como *Las moscas*, exhibe la posibilidad de asumir con dulzura este cruel destino.

16. Nietzsche, en *Humano demasiado humano*, nos plantea cómo el hombre es configurador de sentido.

sino: *condición misma de su acción; porque esto supone que enfrentan una pluralidad de posibilidades, y cuando eligen una, se dan cuenta que sólo tiene valor porque ha sido la elegida. Y esta especie de angustia que es la que describe el existencialismo* (Sartre, ob. cit.: 14).

Pero la angustia, agri dulce, como hemos mencionado, puede ser enmascarada y de hecho, lo es constantemente mediante artificios. Para Sartre estos artificios son denominados *mala fe*. La mala fe, no es una mentira cualquiera, es una evasión de la libertad, de la contingencia que somos, del absurdo. Es la tendencia originaria de la conciencia, pues se encuentra arrojada a la indicación del mundo y de sí misma, “anhela un algo”, el sentido y la definición de su ser, ese algo es la negación de la nada que la infesta, si soy, todo Consumatum est¹⁷; en este punto la “*la conciencia aún no pretende hacerse tema ni problema de sí misma*” (Guevara, 2000:52), este cogito pre-reflexivo, nos invita a apropiarnos de los valores, normas y convenciones sociales como principios absolutos fundacionales.

Sin embargo, la “inexistencia de Dios” que signa al existencialismo ateo sartriano, supone que no hay un fundamento final para los valores humanos, más que el sentido que el hombre como ser indicativo da a ellos. No hay cimientos ontológicos¹⁸ más allá de la posibilidad de ser de tal o cual manera. Sin embargo, hay un segundo tipo de cogito, el reflexivo, a través de la problematización de su ser, la conciencia puede aprehender su nada y responsabilizarse de sus decisiones auténticamente, tener “bruscos despertares”. Hay que aclarar, que el proceso de reflexión que trasciende al cogito pre-reflexivo, no es estático, no es un estadio progresivo, pues el ser puede instalarse y desinstalarse en la mala fe, ya que su tendencia originaria es a la recuperación total del ser –definición–.

Cabe destacar, que *el agujero del ser*, se presenta por una parte, ante la falta de suelos ontológicos y justificaciones, ante la imposibilidad de librarse de elegir. Pero también, se presenta ante la presencia del otro. Hasta este punto, hemos hablado del ser en

17. está consumado

18. La radicalidad de Sartre en cuanto a la nada como suelo ontológico, hace surgir en el campo de la ética algunas críticas, pues los valores vendrían derivados de una moral de autenticidad y por tanto –hasta este punto– nada impide el surgimiento de éticas indeseables y destructoras de humanidad, sin embargo, esta situación se matizará en *Cuadernos para una moral*, a través de las mediaciones, también se matiza, en el ámbito de la mala fe y las relaciones con el prójimo, pues si la mala fe, invita a la negación del otro y con esa negación la anulación de mi propio ser, una moral de la autenticidad debería invitar a la afirmación y aceptación del prójimo, y a observar las verdades como dones dinámicos. María Fernanda Guevara Riera, en los *Límites de la moral de Sartre*, se intenta rescatar las nociones del primer Sartre a través del segundo Sartre.

relación consigo mismo, pero hay que dejar claro, que una de las razones por las que Sartre intenta escapar del idealismo racionalista, es el solipsismo; el hombre no está encerrado en su ser, sino que es parte del mundo, junto a otros seres.

En sus reflexiones Sartre, expone al otro como un existente que se presenta ante la conciencia. Pero también es un existente que se revela a otras conciencias: El vínculo¹⁹ entre los seres es la mirada; el ser que para Sartre está aprehendiendo el mundo e intentado recuperarse a través de la definición y el sentido, se topa con otro ser, un ser que le observa, de un modo inescrutable para él. Ese ser, puede definirle y él no es participe de esa definición; anula el proyecto originario de la conciencia, pues algo se le escapa, su ser está agujerado por otra existencia que hace juicios y definiciones.

En este punto, la mirada puede verse como angustiada, indicadora de la nada, pues este ser me mira y me revela como ser mirado, me conecta con la imposibilidad de recuperación total de mi ser; irrumpe en mi mundo, para ser un punto de ruptura en mis definiciones, este ser mira²⁰ algo que yo no puedo ver, mira el mundo y lo juzga de modo que ya no soy el centro, sino una cosa más del mundo.

La mala fe, también se instala en las relaciones concretas con el prójimo²¹; la pre-reflexión invita a cosificar a ese otro ser, mediante el amor, la amistad o el odio, para lograr una “*unidad irreductible de su ser, con el otro*” (Guevara, 2000). Especialmente en el plano del amor se evidencia el actuar de la mala fe, pues la seducción es descrita como una conciencia que quiere apoderarse de una libertad, que juega a ser tal. El intento de recuperación pasa por apropiarse de los juicios del otro, seduciéndolos para lograr que una libertad se entregue voluntaria a su cautiverio.

En consecuencia, el amor como proyecto de mala fe intenta conseguir la plenitud y el sentido en la otra persona, en un mundo de miradas que alienan, se trata de conquistar una mirada para coincidir consigo en ella. Este proyecto, lucha contra la facticidad y la trascendencia, contra la libertad de los seres, la angustia que puede ser enmascarada en algunos momentos, pero al parecer siempre resurge, pues la libertad del otro se presenta como amenaza constante, su partida implicaría una pérdida del ser.

19. La mirada sartreana, para muchos autores es una mirada ciega y volcada sobre sí misma. (Guevara 2000). Sin embargo es un vínculo, porque al saberse mirado, el ser se ve a sí mismo, pero también, reconoce a un alter ego, un ser que mira igual que él.

20. La mirada sartreana en el ser y la nada, es hostil. Sin embargo, en textos posteriores deja implícita la posibilidad de conformar otras formas de mirar.

21. En este punto, Emmanuel Mounier, hace una crítica a Sartre, pues considera que en su libro plasma solo la posibilidad de ser de mala fe. Considerando que es una descripción fenomenológica del mundo; el autor no niega ni afirma en el ser y la nada, si hay otros medios de relacionarse.

Sobre el rol del teatro para Sartre

Quizás resulte un ejercicio de imaginación complejo, analizar cómo estructuras que aparentemente resultan abstractas, se evidencian en la vida humana, Sartre, lo enseña a través de la literatura, los géneros literarios que aborda son múltiples: la novela, el ensayo, el relato y la obra dramática. En cada género, Sartre se esfuerza por mostrarnos análisis de experiencias en las que sus categorías se expresan. Pues su intención es que la literatura “vuelva a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social” (Sartre, 1957, orig. 1948:13). El teatro es uno de los medios más significativos; porque en él se produce una vivencialidad, pues *presenta a los hombres el eidos de su existencia cotidiana; él les muestra su propia vida como si la mirase desde el exterior* (Sartre, 1972: 124).

A todo esto, Sartre, maneja la idea de arte dramático como distancia y cercanía del espectador; pues el concurrente observa intemporal un acto que no puede modificar y sin embargo es interpelado a través de esos actos sobre su propio actuar. Aunque el público ve “*desde fuera nuestro siglo, como cosa extraña, como testigo. Participa al mismo tiempo, puesto que él hace este siglo.*”²²(Sardio/Sartre 1970).

Para Sartre, el teatro debe hablar al hombre sobre el hombre, debe mostrarle mediante situaciones como se consolida lo que es, como su ser se va nihilizando y al mismo tiempo construyéndose con las elecciones. Su iniciativa es mostrarnos un teatro enmarcado en la dimensión moral de la persona, en la que cada elección, es lo que lo hace ser. Utiliza la situación porque: *es una llamada; ella nos cerca, nos propone soluciones; debemos decidir nosotros* (Sartre, 1972: 124)²³ es por ello que promueve “la acción dramática”, del actor en su situación más que la descripción del escritor sobre un hecho; siendo así, cada palabra del actor es una acción, le compromete, porque Sartre considera que *la palabra es acción*” y *sabe que revelar es cambiar*²⁴(Sartre 1970, orig. 1950:53), y en el teatro, esta palabra se encuentra encarnada en el actor.

En líneas generales, al teatro de situaciones de Sartre pudiera otorgársele una dimensión transformadora, pues contiene denuncia, contiene delación y es en definitiva: un arma social, porque es una irrupción que invita a juzgar, que solicita una revisión y una acción. El teatro sartriano es un acto que a través de la representación

22. Revista venezolana ‘Sardio’ (Nº 7, 1970) .

23. 6/8/12 Para un Teatro de Situaciones (1947)

24. 53 que es la literatura, Sartre 1950-1967

de lo imaginario, nos interroga y evidencia sobre la libertad y la responsabilidad. Intenta “mostrar y conmover” (Sardio, 1970) comprometiendo al artista y al auditorium con la situación sobre el escenario y con su situación existencial; el teatro sartriano desea la *actuación dramática* de actores y espectadores, durante y después de la obra.

Situación y filosofía

Las moscas: libertad y angustia

La obra de teatro *Las moscas*, se basa en el mito de Orestes, el cual trata sobre el asesinato de Egisto y Clitemnestra en manos del protagonista-Orestes-, con la finalidad de vengar la suerte de su padre Agamenón; la trama de la obra está repleta de signos sobre la nada. ¿Pero cómo puede evidenciarse la posibilidad inherente al hombre en un escenario?

Con la finalidad de iluminar como se representa la nada en el teatro, recorreremos el camino de Orestes, un huérfano rey exilado de su patria, Argos, que decide regresar a ella y descubre que ésta se encuentra sumida bajo la mitología de absolutos, sus súbditos son dominados por el miedo: al retorno de los muertos y al poder del Dios Júpiter sobre los hombres. El pueblo está convencido de su desgracia, de su destino y carga con la culpa, está “impedido²⁵” para actuar, considera que las cartas de su suerte están echadas y que no queda más que atenerse a ellas.

Por su parte, Orestes es relativamente consciente de su libertad²⁶, su angustia se manifiesta en el regreso a Argos, en la búsqueda de un algo que no ha encontrado²⁷, pues va *de ciudad en ciudad, extranjero para los demás y para (sí) mismo* (Sartre, *Las moscas*, 1950), esa sensación lo invita a evadirse, desea no ser libre, quiere diluir su ser en algo que le dé identidad, en uno de los diálogos le dice a su hermana esclavizada: (...) *Quiero mis recuerdos, mi suelo, mi lugar en medio de los hombres* (ibid.). La libertad es una empresa solitaria, él quiere pertenecer y encontrarse por medio de la mala fe.

La pieza nos muestra que Orestes *no es aun*, porque puede ser filebo; puede elegir “la quietud” pero aun así opta por perseguir su ser, se asume como Orestes, se compromete. Cuando pide ayuda a los dioses a través de señales, descubre que puede rechazarlas; en el diálogo expresa que *hay otro camino... mi camino* (ibid.)

25. Por sus creencias

26. Progresa y retrocede, tal y como Sartre plantea que es la entrada y salida de estadios de mala fe.

27. Su intuición de la nada.

Orestes decide matar a Egisto y a su madre, elige la venganza, la eliminación del estatus quo y de los reproductores del mito como forma de control, ese es su sendero.

Orestes se descubre libre²⁸, después de matar a sus enemigos encara su decisión, le dice a su hermana Electra: He realizado *mi acto*, (...) *Lo llevaré sobre mis hombros como el vadeador lleva a los viajeros, lo pasaré a la otra orilla y rendiré cuenta de él. Y cuanto más pesado sea de llevar, más me regocijaré, pues él es mi libertad. Todavía ayer andaba al azar sobre la tierra, y millares de caminos huían bajo mis pasos, pues pertenecían a otros. Los tomé todos prestados: el de los haladores, que corre a lo largo del río, y la senda del arriero y la ruta empedrada de los carreteros; pero ninguno era mío. Hoy no hay más que uno, y Dios sabe a dónde lleva: pero es mi camino* (ob. cit.: 33).

Por su parte, Electra representa la angustia y la mala fe, tiene “bruscos despertares” pero al toparse con su libertad y con la responsabilidad que implica el actuar, se horroriza de sí misma y de sus acciones, entregándose a Júpiter para escapar del peso de su ligereza.

Cabe destacar, la existencia de otros personajes, el pedagogo representa libertad y razón, este se halla fuera de todo mito, ofrece la libertad del escéptico, del que duda y no se encierra sobre una etiqueta, sino que puede crear, por eso le dice a Orestes en uno de sus diálogos: *Ahora sois joven, rico y hermoso, prudente como un anciano, Vuestra cultura os pertenece, y os la he compuesto con amor, como un ramillete, ajustando los frutos de mi sabiduría y los tesoros de mi experiencia. ¿No os hice leer temprano todos los libros, para familiarizaros con la diversidad de las opiniones humanas, y recorrer cien Estados, demostrándoos en cada circunstancia cuan variables son las costumbres de los hombres? libre de todas las servidumbres y de todas las creencias, sin familia, sin patria, sin religión* (ibid.).

Júpiter, representa la determinación, un dios, un poder que hace de sus súbditos culpables, opresor de libertades para mantenimiento del orden, que usa a quien puede y *opreme a quien se deja*, para conseguir “orden” —un guiño sobre los poderes y sus mecanismos de control-. Egisto, es su brazo sobre la tierra, ambos saben que el hombre es *libre* y se esfuerzan por esconderlo. Las miradas de Egisto y Júpiter son miradas ciegas, ellos ofrecen un espectáculo a sus súbditos, en el que solo se observan a sí mismos. En uno de los diálogos estos personajes

28. Después de pedir ayuda a los dioses, Orestes descubre como mencionamos anteriormente que puede no aplicar consejo. Que es libre.

evidencian su ceguera, diciendo: *Desde que reino, todos mis actos y palabras tienden a componer mi imagen; quiero que cada uno de mis súbditos la lleve en sí y sienta pesar, aun en la soledad, mi mirada severa en sus pensamientos más secretos. Pero soy yo mi primera víctima: ya no me veo como me ven, me inclino sobre el pozo abierto de sus almas, y mi imagen está allí, en el fondo; me repugna y me fascina. Dios todopoderoso, ¿quién soy yo sino el miedo que los demás tienen de mí?*

JÚPITER. — *¿Y quién crees que soy? (Señalando la estatua.) También yo tengo mi imagen. ¿Crees que no me da vértigo? Hace cien mil años que danzo delante de los hombres. Una danza lenta y sombría. Es preciso que me miren: mientras tienen los ojos clavados en mí, olvidan mirar en sí mismos (...)* (ob. cit. 30).

Las moscas (erínias) representan la responsabilidad, cada quien la asume como puede, con negación o con compromiso.

El otro, una puerta cerrada

A puerta cerrada, es una de las obras más famosas del francés, porque toca el tema de las relaciones concretas con el prójimo y la mirada. El argumento gira en torno a tres personas encerradas en una habitación, de lo que creen es el infierno; en la primera escena Garcin se encuentra con su camarero, quien le conduce a una habitación estilo Luis XV; después en la habitación se instalan dos personas más, Estelle e Inés. Posterior a su presentación; intentan indagar la razón de encontrarse en el infierno; Estelle y Garcin narran sus vidas con cierta ligereza –ocultando–, pero Inés les increpa a sincerarse y les revela que ella cree que: - *El verdugo es cada uno para los otros dos*. Garcin sin comprender bien la idea, pero incómodo ante la situación, propone a los personajes ensimismarse, vivir indiferentes los unos frente a los otros manteniendo su propia farsa. *La mala fe*, intentando cosificar al otro reducirlo a meros objetos de una misma sala.

Inés es lucida ante la presencia de los otros, su palabra molesta porque revela la imposibilidad de ignorarnos debido al descentramiento que reside en el otro, en uno de los diálogos le dice a Garcin: (...) *Lo siento a usted hasta en los huesos. Su silencio me grita en las orejas. Puede coserse la boca, puede cortarse la lengua, ¿eso le impedirá existir? ¿Detendrá su pensamiento? Lo oigo, hace tic tac, como un despertador y sé que usted oye el mío. Es inútil que se arrincone en su canapé, está usted en todas partes, los sonidos me llegan manchados porque usted los ha oído al pasar. Hasta el rostro me ha robado: usted lo conoce y yo no lo conozco* (Sartre 1979, orig. 1944).

Es así, como se nos pone de manifiesto, que el ser no puede ser aprehendido totalmente por el para-sí, el otro se roba las impresiones. Estele es consciente de ese agujero, y nos los muestra cuando le dice a Inés: Mi imagen en los espejos estaba domesticada. La conocía tan bien. Voy a son-reír: mi sonrisa irá hasta el fondo de sus pupilas y sabe Dios en qué se convertirá (ibid.).

Los muertos en la sala, tienen breves conexiones con el mundo de los vivos, en ellas se observa el cese de la relación facticidad-trascendencia, el ser que anteriormente estaba siendo nihilizado, se transforma en un es, una definición signada por el juicio que se ha emitido sobre su existencia. Su ser se ha convertido en una cosa consumada y nada puede hacerse contra eso; Estelle lo sabe, cuando en el mundo de los vivos se cuenta su trágica historia, se habla de Estele como "Pobre estele"; la mujer que cometió infanticidio contra su propia hija, luego su muerte, *Ella no era (...)* Estele la seductora ya no puede cautivar miradas, *ahora la tierra la ha abandonado* (ibid.).

Inés era solitaria y lesbiana, se consideraba condenada desde antes de morir, su forma de amar implicaba apoderarse de libertades y destruirlas, luego de poseer se sentía vacío. Por su parte Garcin, era editor de un diario, cuando iba a ser interpelado y apresado, huyo para salvarse, huía porque anhelaba la vida y un porvenir, tendría tiempo para reivindicar su nombre, lo pescaron en el tren y su muerte ha cesado toda posibilidad, ahora: *¡Garcin es un cobarde! Eso es lo que han decidido mis compañeros* (ibid.).

La mirada del otro es un infierno en el que se pierde el ser; *La mala fe* invita a la mirada ciega que se ve a sí misma a través del otro; Ines quiere anular a los otros, Estele quiere seducir y Garcin quiere que alguien en el mundo caiga bajo su juego y le diga que no es un cobarde, todos necesitan del otro para hacerse; El otro puede decir lo que nuestro ser quiere escuchar, pero también puede mentirle, lo sabe Garcin cuando escucha de Estele que no es un cobarde. Tras esos ojos se ocultan juicios que no puede penetrar; *el Infierno son los otros*, Es insoportable: *Antes cien mordiscos, antes el látigo, el vitriolo, que este padecimiento mental, este fantasma del sufrimiento que roza, que acaricia y nunca hace demasiado daño.*

El deber de la prostituta respetuosa.

La prostituta respetuosa, fue estrenada en Francia el día 8 de noviembre del año 1940. La obra trata sobre una joven chica que migra desde el norte hacia Nueva

York y que por azar se encuentra en una situación límite, en la que debe fallar a su conciencia condenando a un inocente y salvaguardar un joven con futuro provechoso pero culpable. Paralelamente se nos muestra la cosificación del hombre producto del racismo y el clasismo, el negro culpable siempre, visto por los blancos como cosa malvada; el racismo es el temor del blanco a la libertad del negro, a la sublevación y el dominio.

En el primer tramo de la obra, se revela un incidente acaecido en un vagón de tren, en el cual Lizzie viaja, dos negros conversaban tranquilamente junto a ella, hasta que un grupo de blancos ingresó al vagón y perturbó la aparente calma de sus existencias; vulnerando a la prostituta e insultando a los negros, se desató una pelea que terminó con la muerte de uno de los jóvenes negros y el escape del otro. Lizzie se baja del tren presurosa y los blancos arguyen en defensa, una mentira, dicen defender a la joven mujer de un intento de violación por parte de los negros. Sin comprobar la veracidad de la historia los blancos se lanzan en persecución del negro; Lizzie prosigue su existencia en la indiferencia, pero eso cambia cuando Fred -familiar del asesino- se acerca a ella para tenderle una emboscada. Fred usa sus influencias, soborna y amenaza a la prostituta para que firme una declaración que inculpa al negro y libera al asesino. A pesar de ser acorralada y sobornada Lizzie no cede y se mantiene íntegra a sus principios.

Esta Fortaleza sucumbirá ante la aparición del senador –tío del asesino-, quien descubre que Lizzie solo necesita los motivos correctos para inculpar al negro, ella necesita justificar su acción; él está dispuesto a darle las razones, primero juega con el desierto existencial de una prostituta solitaria, a la que le hace sentir que puede pertenecer a un proyecto mayor, que puede perpetuarse en la memoria de “una madre americana²⁹ que (le) adoptaría en su corazón” (Sartre, 1979, orig. 1944).

Lizzie logra imaginarse este futuro y tambalea; el audaz político decide aplicar la lógica y se propone a poner en la balanza social a los dos individuos, pinta al negro como un americano del montón, quizás un delincuente a quien nadie extrañara y que nada hace por su país, mientras que el blanco: es hijo de una gran familia, un militar, un empresario que da empleo a dos mil personas que quedarían desamparadas con su ausencia, su único pecado es haber matado a un negro. El senador le dice a Lizzie que su sobrino: Tiene el *deber de vivir*, y tú, tú tienes el *deber de conservarle la vida*.

29. La madre del joven asesino.

Así es la cosa. Elige (Sartre, ob. cit.: 28).

El bien común y el deber pueden transformarse en entes abstractos y desvinculados del individuo; En instituciones incuestionables de argumentos inapelables, pues, *¿una ciudad entera puede equivocarse? Una ciudad entera, con sus pastores y sus curas, sus médicos, sus abogados, sus artistas, su alcalde, sus concejales y sus asociaciones de beneficencia... ¿Tú crees que puede equivocarse?* (ibid.).

Esa abstracción representa un peligro, pues anula la autenticidad y con ello ahoga la disidencia, los valores de la sociedad pueden tender al totalitarismo si se diluye la acción crítica individual, la colectividad pasa por el hombre concreto, pero si estos son sacrificables al bien común ¿se hará la sociedad un vulgar opresor que atropella a sus individuos? En este punto, Sartre nos muestra cuán importante es la objeción de conciencia, fruto de la libertad. El deber ser sin reflexión y visto como mera justificación es manipulable; como evidencia el senador. La autenticidad permite hacer crítica interna y le da movilidad a la verdad social.

Lizzie se refugia en la mala fe del deber ser, en la evasión de la soledad, se ampara en la madre americana que la recordara, decide ser la salvadora de un joven próspero que da trabajo a dos mil empleados. Firma la acusación, *está hecho*, ha condenado a un inocente. Pero ella ha cumplido con la sociedad. La mala fe, produce cierta incomodidad, Lizzie no tarda en despertar³⁰ de su letargo y nota que ha sido engañada, engañada por los otros y engañada por su propio anhelo de ser. En ese momento el negro desesperado y condenado entra al cuarto a rogarle ayuda; en un arrebato de autenticidad Lizzie decide reivindicarse y salvarle la vida; pero Fred aparece para ofrecerle la tranquilidad del amante, Lizzie renuncia, anhela jugar ese papel; Fred le exige un proyecto de mala fe en el cual sumirse juntos, el último diálogo muestra cómo ambos eligen sumirse en el amor para lograr la recuperación total del ser:

FRED - *tolerarás todos mis caprichos. ¡Y tendré muchos!* (Ella se abandona un poco más en sus brazos.) *¿Es verdad lo que me dijiste de que yo..., que fuiste feliz conmigo? Contéstame. ¿Es verdad?*

LIZZIE. — (Con lasitud.) *Sí, es verdad.*

FRED. — (Golpeándole la mejilla.) *Entonces todo ha vuelto al orden. (Una pausa.) Me llamo Fred.*

30. Lizzie evidencia los "saltos" esos "bruscos despertares" en lo que el hombre decide por sí mismo sin tener en cuenta la sociedad. Una decisión que surge de la reflexión.

La contingencia del ser, en *Muertos sin sepultura*

Muertos sin sepultura, es una de las obras más crudas del teatro Sartriano, un teatro al que se acusa de ser insensible³¹. La pieza nos narra el cautiverio de unos jóvenes guerrilleros – Francoise, Sorbier, Lucie, Canoris y Henry- luego de una fracasada incursión de la resistencia francesa. Estos serán torturados para obtener el paradero de su líder, Jean. La obra recorre una línea argumental compleja, expresa el absurdo de la contingencia, la preocupación existencial sobre el sentido de la vida y la libertad; paralelamente se desarrolla la complicada relación entre víctima y victimario.

En primer lugar, abordaremos la sensación de absurdo que produce la contingencia del ser. Henry, es un estudiante de medicina perteneciente a la resistencia, se da cuenta que durante largo tiempo se mantuvo instalado en la mala fe y ahora justo antes de morir, le toca encontrarse *“frente a sí mismo, (...) ahora ya nadie puede darle órdenes y ya nada puede justificarle*. Logra descubrirse desnudo y sabe que Justificar el fracaso personal ante la causa es un modo de aligerar el peso de las decisiones tomadas y el ya no puedo ocultarse más: *“la causa jamás da órdenes, jamás dice nada, somos nosotros quienes decidimos (...)*

La existencia está vacía para Henry, es absurda, ha entregado su vida a luchar y ha sido apresado, ahora morirá, saldrá de este mundo sin dejar vacío, *“el mundo sigue lleno (...) hay que convencerse de que yo no era indispensable (...) hubiese querido ser indispensable para algo o para alguien”*. La angustia del ser implica apropiarse de la contingencia, descubrir nuestra fragilidad y nuestra nada, una revelación del carácter sobrante de nuestro ser en un mundo para el que no somos indispensables. Ese mundo, al cual hemos sido arrojados, no tiene sentido, a menos que se lo demos.

Por su parte, el personaje de Sorbier se ha reconocido cobarde, ha descubierto a través de la tortura, una tensión entre su razón y su cuerpo, teme delatar a Jean, aun cuando desea no hacerlo, teme ceder a la presión; está preso, su porvenir depende de unos seres desalmados, sus opciones son pocas y sin embargo es libre, decide saltar por la ventana, para no delatar a su líder.

31. Sin embargo esta situación requiere ser matizada, Sartre es un hombre de su tiempo, vivió la guerra, el campo de concentración y la postguerra, la época del desencanto, tiempo de cuestionamientos; presenta situaciones crueles, porque son una posibilidad, el hombre puede optar por la crueldad; además el autor en varias entrevistas manifiesta la necesidad de plasmar situaciones límites, en el ensayo, para un teatro de situaciones el autor justifica la razón por la que en sus obras uno de los temas que se encuentra es la muerte y el asesinato, nos dice: para que la situación sea profundamente humana, para que ella ponga en juego la totalidad del hombre, *cada vez hay que presentar situaciones-límite, es decir, aquellas que presentan alternativas, una de las cuales es la muerte. De este modo, la libertad se revela en su más alto grado puesto que acepta perderse para poder afirmarse.* (Sartre, 1972)

Uno de los hilos argumentales de la historia se teje en la relación entre torturados y torturadores, se cosifican unos a otros asimilándose como *dos equipos: uno que quiere hacer hablar al otro*³² (Sartre, 1971) las cosas entre ellos se resumen a una cuestión de orgullo, los torturadores quieren quebrantar la voluntad de los torturados; robarles la libertad de callar; los torturados quieren imponer su posibilidad de silencio.

Otro de los personajes es Françoise, un joven de 15 años, hermano de Lucie. Él quiere delatar a Jean, porque piensa que así será libre de nuevo; Lucie, Henry y Canoris, no están de acuerdo, intuyen que su asesinato es inminente y que lo único que les pertenece es el silencio, si françoise habla todo acaba. Son un equipo, la persona de Françoise es cosificada, se transforma en un ser sacrificable ante la causa mutista. En esas cuatro paredes donde las opciones se reducen, aun se puede hacer algo, se puede silenciar la vida de Françoise.

Posteriormente Jean transformará todo, el líder de la resistencia, logra idear y comunicar un plan para salvar a sus amigos de la muerte, dejará sus papeles sobre un soldado muerto en una gruta, así ellos podrán delatarle. La muerte era la única opción hasta ese momento, pero la posibilidad de vivir surge y trastorna a los sujetos que han explorado el sinsabor de su contingencia, de la vulneración de sus cuerpos. Sienten vergüenza, de no haber podido controlar sus variables, pavor ante otros que les han visto gritar, sufrir y asesinar. Sin embargo, Canoris les alienta, les hace vislumbrar que si viven pueden reivindicarse, muertos solo serán, el encierro, el asesinato, la violación y la cobardía, vivos pueden ser algo más. Así que deciden seguir el plan de Jean.

Las consecuencias de vivir un proyecto de mala fe en las relaciones concretas con el prójimo, se observan al final de la escenificación, los verdugos reciben la confesión de los jóvenes, han ganado quebrantando su libertad; pero su ser no se ha recuperado con esta acción, Los verdugos perciben que el vivir de los jóvenes es un peligro para su ser; Mientras ellos existan no podrán reivindicarse, su ser estará agujerado de forma inexorable; una parte de ellos habrá sido arrancada por estos seres y jamás podrán recuperarla, les recordarán y les sabrán malvados. Para recuperar su ser, los cautivos deben morir. Es el final anti-humano que surge de la inautenticidad en una situación límite; con el sonido de los disparos mortales, Landrieu –uno de los torturadores- sabe que desde ese: *instante nadie más pensará nada de todo esto, nadie excepto tú y yo* (Sartre, 1971)

32. Cfr. Sartre, J-P. *Teatro I*. Lossada, Buenos Aires. 1971. Cfr. Sartre, J-P. *Teatro I*. Lossada, Buenos Aires. 1971.

Las manos sucias y la autenticidad

Las manos sucias, es una obra que dedica su trama a la crítica de los absolutismos dogmáticos en los partidos de cuadros, la tendencia al fanatismo de algunos miembros y la ambivalencia de los valores en la real politik. Esta obra tiene como clímax argumental el asesinato político de un líder del partido socialista en manos de uno de los dirigentes del partido. La obra nos pone frente a la falta de cimiento ontológico de cada decisión y el surgir de la autenticidad cuando se abandonan las convenciones y se asumen las elecciones. El personaje principal es Hugo, un pequeño burgués que se une al partido.

El protagonista, se asimila al equipo político como parte de su cogito pre-reflexivo, que lo invita a evadirse en la búsqueda de una confianza, de un sentido de pertenencia, de una verdad que el partido le da. Este –para Hugo- es una institución suprema, y trascendental que conoce el bien y el mal; capaz de juzgar con objetividad, una objetividad que petrifica las situaciones y deshumaniza los hechos. Hugo es un hombre de ideales bien fundados, el compromiso que tiene con ellos, le hace inquietarse ante el oportunismo de Hoeredor –líder del partido-, en su indignación se ofrece a participar en el asesinato del líder, misión planificada por los cuadros del partido Olga y Louis.

Las manos sucias, trata sobre la tragedia de la existencia y los claroscuros existenciales, nos plantea la necesidad de juzgar las decisiones en situación, pues el bien como ente absoluto puede ser un dios cruel³³. Hoederer, juzga la vida bajo una ética utilitarista que se antepone al idealismo de Hugo. El líder del partido está comprometido con su proyecto existencial, los ideales abstractos le parecen disecados, peligrosos y está dispuesto a ensuciarse las manos para consolidar su empresa: “La pureza es una idea de faquir y de monje. A los intelectuales, los anarquistas burgueses, os sirve de pretexto para no hacer nada. No hacer nada, permanecer inmóviles, apretar los codos contra el cuerpo, usar guantes. Yo tengo las manos sucias. Hasta los codos. Las he metido en excremento y sangre. ¿Y qué? ¿Te imaginas que se puede gobernar inocentemente? (1948).

Hoeredor, toma decisiones difíciles, considera que no pactar es una pérdida de tiempo y una mala decisión, está dispuesto a sacrificar unos cuantos ideales si es oportuno. Sopesa los daños, sabe que la guerra solo traerá pobreza, muerte e

33. Los absolutos son un fondo, considerar una verdad consumada con base fundacional en un valor supremo es una petrificación, pues toda verdad “humana demasiado humana” está sustentada en la indicación y la significación que el hombre le da.

insurrección. Hoederer propone una salida útil y estable al conflicto³⁴ que permitirá que el partido acceda al poder reduciendo los sacrificios humanos. Esta salida está impregnada de lodo, pues en ella hay algo de rendición, de mentira y de oportunismo.

La decisión de Hugo y el conflicto político subyacen en el argumento de la obra. Hugo duda del proyecto político, de la veracidad de sus ideales, de matar a Hoederer. Percibe –aunque lo niega- la levedad de sus razones³⁵, observa como los juicios que él consideraba verdades absolutas, son puestos a prueba en situación y pueden ser reconsiderados. El partido le ha ordenado matar, pero él no quiere hacerlo. Sin embargo al descubrir a Hoederer con Jessica, su pareja, todo cambia. No son precisamente celos, es la sensación de distancia y sorpresa; es la excusa perfecta para justificarse, se arma de valor y asesina a Hoederer, este como último gesto de su existir le perdona la vida.

Hugo paga su condena por el asesinato pasional de Hoederer, al salir en libertad se acerca a Olga y Louis –líderes del partido ahora-, quienes le prohíben confesar el carácter político del crimen. Debe ser silenciado por el bien del país. El partido se ha apegado a la política de Hoederer; –hombre a quien mandaron a matar- su asesinato debe mantenerse anónimo, silencioso, hundido en la banalidad. Le piden a Hugo re-asimilarse al partido, cambiar de identidad y volver a la vida, dejando el incidente atrás.

La posibilidad, le muestra a Hugo la libertad, él ha dudado de sus razones todo este tiempo, pero descubre que puede comprometerse con un proyecto de autenticidad, empeñar su vida en defender algo que para él valga la pena, sus acciones quizás no tenían peso, pero ahora él puede dotarlas de significación. Por eso, ya no puede alinearse a un partido, decide valorar por sí mismo; cargar con la responsabilidad de su crimen, aceptarlo es denunciar la mentira y la suciedad. Hugo no está seguro de haber estado en lo correcto, la falta de sustento desdibuja al ser dotándole de una profunda sensación de ambigüedad. Cree que más allá de su remordimiento por haber asesinado, debe una acción reivindicativa, así esta sea su última acción.

34. El nudo de la historia esta marcado por el final de la guerra, los soviéticos tomaran el país. El partido regente ha estado alineado contra Rusia, pero ahora quiere formar una alianza con el partido socialista –al cual ha perseguido- para salvarse y así procurar estabilidad en la nación.

35. Que sus razones son buenas (para él) por haberlas escogido, sin sustentación. Jessica su pareja se lo hace ver en distintas ocasiones.

A modo de conclusión

La obra sartreana es profunda, sus escritos rozan con la prosa, la poesía y el lenguaje académico. Su teatro, representa una tragedia, porque la libertad es vivida como tragedia. Sartre está comprometido con el uso social de la literatura e intenta mover al espectador en función de ello. El teatro es un medio ideal, pues el espectador ve sobre las tablas, situaciones extremas –amenaza, encierro, secuestro, cautiverio- en las que la posibilidad de elección se disminuye pero nunca se anula; porque para Sartre no puede ser anulada, mientras haya conciencia.

El teatro de situaciones sartriano, evidencia que vivimos sumidos en una dimensión moral. Pero asumir la moral, más allá de lo estético³⁶ implica aceptar el absurdo para hacerse libre, no renegar del peso de la libertad, para ir configurando camino; Orestes personaje protagónico de *Las moscas*, lo encarna; él comprende que la ética de la libertad y la autenticidad, está cargada de responsabilidad. Sartre en sus obras se esfuerza por mostrar cómo asumir es responder, es comprometerse. Los personajes sartrianos son complejos, algunos se van edificando, mientras otros huyen de sí mismos como Electra, Lizzie, Garcin, Estele, para refugiarse, ya sea: en las nociones de la sociedad, en los ideales absolutos, en los Dioses, o en los brazos del amado, siendo importante para ellos cerrar el círculo, replegarse sobre sí mismo y huir de la nada.

Por otra parte, Sartre dibuja las dificultades que vive el hombre concreto en la sociedad, que al parecer intenta desdibujarlo; también señala la tensión con la que el ser vive en la sociedad y como se repliega a ella para evitar la soledad, Lizzie, protagonista de la *P... Respetuosa*, es un claro ejemplo. La norma asumida sin reflexión, es vinculante, es un medio de comunicación, un lugar común que nos aleja de la soledad originaria de cada hombre, pero es un arma de doble filo, si no se cuestiona puede atropellar a los seres concretos –caso del racismo legal y otras normas, convenciones y legalidades cuestionables hoy día- o puede petrificarse, dejar de debatirse perdiendo valor ante el ser humano y haciéndose manipulable.

Muchos alegan que la autenticidad sartriana, pudiera conllevar al desarrollo de una moral anti-humana. Sin embargo, hay que observar que aun cuando la autenticidad exige que un proyecto sea asumido y defendido por el ser, como razón, sin sustentos más que los suyos propios, tal como Hoeredor o Hugo lo hacen en las manos sucias;

36. La moral estética es “sistematizada” por Kierkegaard en temor y temblor, donde nos habla de los estadios del hombre.

debe ser verificado en el mundo, con otras humanidades, el ser no está solo y el proyecto de mala fe o inautenticidad comprende también la cosificación de otras libertades. Sartre no especifica en el ser y la nada esto, dejando una interrogante abierta: ¿pueden los proyectos humanos cosificadores ser auténticos? Esta pregunta parece responderse implícitamente en el trágico final de *Muertos sin sepultura*, donde la mala fe, demostrada por los verdugos que se niegan a aceptar la imposibilidad de recuperación total del ser, culmina con una decisión drástica, a saber, la extinción de la vida de los jóvenes subversivos.

Aun cuando la aparición de la obra *Bariona hijo del trueno*³⁷, pone en entredicho la total coherencia del teatro sartriano con su filosofía, se observa un esfuerzo indiscutible por sostener la libertad como constitutiva de los seres; siendo la posibilidad una constante en su teatro –presente también en *Bariona hijo del trueno*– que nos invita a reflexionar y accionar.

REFERENCIAS

- AGUSTÍN, San (1957). *Confesiones, Obras Maestras*, Barcelona, Editorial Iberia, 1957.
- COPLESTON, Frederick. (1984). *Historia De La Filosofía Tomo 9 De Maine De Viran A Sartre*, Editorial Ariel, Barcelona-España.
- CORBELLA, Lucrecia (2015). Sartre, la fenomenología y el teatro de Pirandello. *Factótum* 14, pp. 73-85.
- FERRATER, José (1981). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza. Vol 3.
- GUEVARA, María (2000). *Los límites de la moral de Sartre*, Universidad Católica, Caracas Venezuela.
- GUEVARA, María (2017). *El misterio de la Navidad en "Barioná, el hijo del trueno"*. Conferencia presentada en el I Congreso: Dios en la literatura contemporánea. Disponible en: <http://entparentesis.org/misterio-la-navidad-bariona-hijo-del-trueno/> Fecha de consulta: 08/06/2019.
- HEIDDEGGER; Martin (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997 Versión digital, Disponible en: www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/.../Heiddegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf Fecha de consulta 07/06/2019.

37. *Bariona hijo del trueno*, es una obra escrita por Sartre para celebrar la navidad en un campo de concentración nazi en el que estuvo recluso, en ella narra de manera peculiar la natividad del señor. Aun cuando se basa en el nacimiento del mesías, está plagada de referencias a la libertad y la responsabilidad del ser sobre su porvenir. Sin embargo, algunos autores al observar el carácter "religioso" de la obra –se trata sobre un evento de fe, el nacimiento de Jesús– la consideran inconsistente con su ateísmo; sin embargo María Fernanda Guevara Riera, su ponencia en el I Congreso: Dios en la literatura contemporánea, llamada: El misterio de la Navidad en "Barioná, el hijo del trueno". Nos muestra cómo esa visión no es del todo acertada.

- KIERKEGAARD Sören (1958). *Temor y temblor* [libro digitalizado]. Disponible en: <https://allmyreadingsquotes.files.wordpress.com/2017/01/kierkegaard-s-temor-y-temblor-losada-1958.pdf>
- KIERKEGAARD, Sören (1982). *El concepto de la angustia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- NIETZSCHE, Federico (1986). *El ocaso de los ídolos*, editorial siglo XX, Argentina Buenos Aires.
- NIETZSCHE Federico (1986). *Humano Demasiado Humano*. Editores Mexicanos Unidos 5a. edición, México.
- SARTRE, Jean Paul (1960). "Entrevista" en "Express", publicada en español Revista *Sardio*. (Nº 7) Caracas.
- SARTRE, Jean Paul (2014, orig. 1946). *El existencialismo es un humanismo*. Editorial Moro.
- SARTRE, Jean Paul (1966, orig. 1943). *El ser y la nada*. Buenos Aires. Editorial Losada.
- SARTRE, Jean Paul (1950). *Las moscas; A puerta cerrada; Muertos sin sepultura; La mujerzuela respetuosa; Las manos sucias*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- SARTRE, Jean Paul (1957, orig. 1948). *¿Qué es la literatura?*. Buenos aires. Editorial Losada.
- SARTRE, Jean Paul (1979, orig. 1944). *Un teatro de situaciones*. Buenos aires, Editorial Losada.
- URIBE, German (2006). Sartre, un siglo. *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*, (33), Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/sartresi.html>

STANISLAVSKI Y LA FORMACIÓN DE PSICOANALISTAS

Stanislavski and the training of psychoanalysts

Felipe A. Caballero R.¹

Instituto de Investigaciones Penales y Criminológicas-Universidad de Carabobo

[Ensayo]

RESUMEN

En Stanislavski encontramos un discurso como base para la formación del actor, pero lo que impacta de la lectura de sus textos, es la semejanza que tienen sus nociones, con las nociones del psicoanálisis, sorpresa acrecentada cuando se observa la coincidencia entre las líneas de formación de un psicoanalista y en lo exigido para ser un actor; en ambos casos, la formación descansa en descubrir en su inconsciente las herramientas para que en un caso se acceda, a ser un actor y, en el otro, para ser un psicoanalista. Este trabajo se orienta en revisar algunos pasajes en la obra de Stanislavski y también en Sigmund Freud y Jacques Lacan, para observar la naturaleza de esas nociones, registrar las razones que inciden y así vislumbrar una articulación entre ambos discursos.

Palabras clave: Teatro, actor, psicoanalista, formación.

ABSTRACT

In Stanislavski we find a discourse as the basis for the training of the actor, but what impacts the reading of his texts, is the similarity that his notions have, with the notions of psychoanalysis, increased surprise when the coincidence between the lines of formation is observed of a psychoanalyst and what is required to be an actor; in both cases, the formation rests in discovering in its unconscious the tools so that in one case it is accessed, to be an actor and, in the other, to be a psychoanalyst. This work is oriented in reviewing some passages in the work of Stanislavski and also in Sigmund Freud and Jacques Lacan, to observe the nature of these notions, record the reasons that influence and thus glimpse an articulation between both speeches.

Key words: Theater, actor, psychoanalyst, training.

1. Psicólogo Clínico. Criminólogo, Magister en Ciencias Políticas y Doctorante en Ciencias Sociales en la Universidad de Carabobo. Docente en el Postgrado de Psiquiatría. Delegado por Venezuela de la Asociación Iberoamericana de Psicología Jurídica. Publicaciones recientes: *La vida y la trasgresión* (2012), *Todo el mundo lo sabe: A propósito de la inseguridad ciudadana en Venezuela* (2008). fcaballe.felipe@gmail.com.

Recibido 21/04/2019. Aceptado: 30/07/2019.

El hombre y las máscaras

Es necesario advertir desde este comienzo que idear un vínculo entre escritores de espacios distintos de trabajo y acción, siempre ha sido una ambición, cuanto nos han maravillado los escritos de hombres como Freud y Stanislavski. Esperar ver los efectos de sus ideas y sus escritos, en cuanto realización nos encontramos a cada paso, es lo que siempre deseamos vislumbrar. Pero pido al lector que nos dejemos llevar por un momento por el hilo discursivo del legado de estos autores, para ver el ritmo que creo entrever en las ideas que ambos idealizaron, uno en el teatro y otro en la clínica.

Khalil Gibran (1995) nos brinda una gran oportunidad de ver al mismo tiempo el marco de lo que constituiría un escenario teatral y lo que conformaría a un sujeto como persona. Se trata del cuento *El Loco* escrito en 1908. Allí, en su primera parte, refiere cómo se convirtió en loco, relata que, al despertar un día, descubre que le robaron sus máscaras. Se pone en marcha y las personas que lo ven, huyen espantadas; al llegar a una plaza pública, una persona que se encontraba en la azotea de una vivienda, grita: "¡Miren! ¡Es un loco!", y aquí ocurre algo fenomenal, cuando el personaje voltea en dirección de dónde provenía esa voz, la luz del sol le pega directamente en el rostro y ese acto provoca en él una reflexión. Es una reflexión que lo conduce a pensar que bien venido ha sido que le hayan robado las máscaras, porque así vivirá sin ningún subterfugio, ninguna vestidura social ni investidura; de esta manera concluye, afirmando: "¡Benditos sean los ladrones que me robaron mis máscaras! Así fue que me convertí en un loco" (Gibrán, 1995: 9).

La utilización de las máscaras para potenciar rasgos que se quieren resaltar o su utilización en el marco de una escena teatral, a través de una figuración cuyo propósito es encubrir a una persona que no quiere ser identificada, es un artefacto o utensilio usado corrientemente en algunos escenarios dramáticos.

De lo anterior, tomamos la idea de que la máscara permite resaltar algo, que refuerza a un personaje. Ahora bien, la idea plasmada en la obra de Gibrán (ob. cit.) es que la máscara es un artefacto que conformaba a una persona, formaba parte intrínsecamente de ella, de su carácter, de su rasgo de personalidad, era la imagen que le permitía representar ante las personas de su entorno, que lo reconocían en su cotidianidad. Esas máscaras lo identificaban como una persona: ocurre que de pronto sucede algo inesperado, un relámpago, cuando las máscaras pierden su esencia, dejan de ser una investidura y entonces algo adviene, algo aparece, surge

algo que lo hace diferente del que se conocía, ya no es el mismo, e incluso, lo surgido produce cierta aversión puesto que al salir a la calle, las personas que lo ven pasar, se aterran e intentan huir.

Esta nueva imagen produce una conmoción, al punto de asociar esa imagen a la imagen de un loco, de un descarriado, de alguien indecoroso, inaudito y, de allí, una persona que lo ve, grita a todo pulmón -como se dice- que es un loco, para que se tenga cuidado de él. La reacción despertada por eso nuevo que ha aparecido en su persona, provoca entonces tensión en el medio y es denunciada como peligrosa. La metáfora entonces es que las máscaras son el atuendo o las investiduras de cada uno de nosotros como personas. No se trata de que las máscaras que cada quien ostenta para alcanzar una identificación sean falsas, son rasgos que se han ido constituyendo a lo largo de la historia de cada uno. Son conductas que han ido paulatinamente armándose desde incluso antes de nuestro nacimiento, cuando se nos asigna un nombre.

Todo ese conjunto de elementos que conforman a un sujeto, son los que Gibran denomina como máscaras. Pero hay momentos en los cuales esas máscaras y atributos que nos conforman, estallan de improviso ante algunas circunstancias en las cuales, los atributos del que nos servíamos para desenvolvernos ante la vida, se vienen al suelo, o desfallecen o son robados como metafóricamente es relatado en el cuento. Momentos de esta naturaleza podemos vivirlos cuando la máscara que tenemos desfallece. Lo podemos experimentar cuando nos llama la atención alguien, por el cual sentimos ser arrollados y quedar a merced de sus encantos y de su mirada. O en momentos en que la rabia nos impulsa a actuar de una manera que causa asombro en las personas de nuestro entorno.

La experiencia clínica nos conduce a escuchar lo que nadie en verdad vislumbra decir en público, porque puede provocar una reacción de sorpresa e incluso de indignación. Freud (1973) describe entonces que hay momentos en que esas máscaras se desvanecen y pone como ejemplo los *lapsus*, los sueños, las equivocaciones y en especial los síntomas. ¿Qué sucede en esos episodios? La unidad que creíamos conformaba nuestra personalidad, por un instante se resquebraja, se divide, y aparece otra cosa que no habíamos concebido. Nos vemos conducidos a pensar cosas que no dejan nuestro pensamiento y que se transforman en una idea que prevalece a pesar de que nos cuestionamos el solo hecho de haberla pensado.

El personaje que relata Gibran lo podemos comparar con lo que sucede con alguien considerado como un "loco", de quien se dice que es como si hubiese roto con las

conductas socialmente asignadas a una persona normal. Escucha voces y sostiene incluso conversaciones con alguien que realmente no observamos, pero ocurre que cuando se analizan todos esos episodios denominados patológicos por la psiquiatría, nos sorprende descubrir que esos eventos tienen un sentido, que están articulados a la historia de una persona, pero que esa misma persona había olvidado, o como diría Freud, reprimido y de pronto reaparecen. Se piensa entonces que la locura está circunscrita a un sector de personas, pero no es así. Se dice que el carácter principal de un psicótico es la pérdida de la realidad, pero encontramos que en los denominados normales, hay también una transformación de la realidad, pues la realidad, se ha adecuado a los intereses de cada persona, en este sentido también habría una pérdida de la realidad como la del psicótico o loco.

Hay un trabajo de Freud sobre la pérdida de la realidad en la psicosis y la neurosis, que subvierte la idea de que la locura es de unos y no de todos como hemos visto. Pero sigamos. Lo que nos trae esta referencia sobre la máscara es que esto nos permite acercarnos a Stanislavski y el lazo que maravillosamente nos ha impactado de su lectura, y nos conduce a pensar lo que sería la formación de un psicoanalista.

La conmoción que es representar un papel

El texto de Stanislavski (2007) relata su incursión en el mundo del teatro. Todo comienza cuando asiste a una conferencia de un director y pedagogo llamado Arkadi Nikolaievich Tortsov, quien lo marcó para asistir a su escuela de arte escénico. Durante la primera sesión, Tortsov les propone a los asistentes, presentar para otra sesión una representación de algún personaje de una obra teatral. De este modo, en el día señalado, Stanislavski lleva a cabo su representación. Posteriormente, vuelven a reunirse y Tortsov les pregunta por la experiencia que cada uno ha tenido. Stanislavski pasa a hablar de su vivencia, mientras Tortsov va señalando unos puntos sobre lo que significa el arte. Sus primeras palabras son: "En arte ante todo hay que saber descubrir y entender lo mejor" (ob. cit.: 25).

La idea de descubrir y entender, son piezas claves de toda empresa destinada a conocer e investigar cualquier actividad o evento. Pero descubrir y entender tienen aquí una significación muy peculiar. Stanislavski pasa a enumerar la serie de emociones que vivía mientras hacía la representación "...el miedo y la atracción de la sala se intensificaron. [...] El excesivo esfuerzo por apartar de mí aquella emoción creó en todo mi cuerpo una tensión que llegó al espasmo; mis manos y mi cabeza se inmovilizaron, se petrificaron" (ob. cit: 26). Pero a medida que todo marchaba,

sucedió algo: “Por unos minutos estuve fuera de mí y sentí que me invadía un valor indecible” (ibid.). Pero después se fue apoderando de él “...una vida nueva, desconocida, que me fascinaba” (ibid.).

Tortsov empieza a soltar pequeñas y gigantes ideas sobre lo que les aconteció a todos sus estudiantes. Expresa que todos esos momentos alucinantes que han vivido, los denomina “el arte de la vivencia”. Pero ante la inquietud de Stanislavski que le pregunta en qué consiste el arte de la vivencia, el mismo Tortsov lo interroga, si no recordaba su excitación en la búsqueda de algo terrible, de si no recordaba cómo sus manos, sus ojos y todo su cuerpo se alzaban para alcanzar algo y cómo se mordía los labios.

Stanislavski: Ahora sí, cuando usted me cuenta lo que ocurrió empiezo a recordar mis sensaciones.

Tortsov: Pero sin decírselo yo, ¿no podría haberlo entendido?

Stanislavski: No, no podía.

Tortsov: ¿Significa que actuaba subconscientemente? Y agrega: lo mejor que puede ocurrirle al actor es que se vea totalmente poseído por la obra. Entonces, al margen de su voluntad, vive la vida de su papel sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar lo que hace y todo sucede por sí mismo, intuitivamente. Pero por desgracia no siempre sabemos encauzar esa inspiración (ob. cit.: 29-30)

Este diálogo contiene muchos puntos inspiradores de nuestra aproximación a estos escritos. Hubo varios trabajos de diversos autores que han intentado cotejar en Stanislavski los presupuestos de Freud. Pero rápidamente, debemos indicar que no se trata de que Stanislavski haya leído o no la obra de Freud. En sus párrafos no solo vemos actuar la idea del inconsciente, sino que la vemos ejercitarse en las palabras de Tortsov. Stanislavski estaba vivenciando su actuación sin percatarse de lo que estaba haciendo y Tortsov apela a la denominación de que actuaba subconscientemente, vale decir, inconscientemente. Hay otros apelativos como “inspirado” e “intuitivamente”, alusivos a ese proceso llamado como inconsciente. Entonces cuando un actor va a interpretar un papel, su acción inicialmente se debe volcar sobre sí mismo, pues en su interioridad, en el cúmulo de sus experiencias es donde se hallará la base de que se desarrolle una buena actuación.

La representación de un papel, no solo lo constituirá la lectura de un libreto, sino que forzosamente debe ocurrir algo en quien lo interpreta. Hay allí una pregunta que apunta hacia su propio deseo y, aquí deseo, tiene una dimensión muy carnal, pues no basta solo creer que se tienen las condiciones para llevar a cabo una actuación,

sino que se requiere, un colapso en la intimidad de esa persona, una sacudida de los presupuestos en su vida; porque todo lo que esté en el interior de una persona como vivencias aparecerán en su interpretación actuarial: no podrá filtrar aquello que no quiere mostrar, no podrá detener el surgimiento de sus bajezas y mentiras, no podrá ocultar sus pasiones. Pero, ¿cómo esto puede tener algún vínculo con aquel que pretende ser denominado como psicoanalista?

Todos somos actores

Si de pronto se abre un gran telón en el cielo, de Este a Oeste, apareceremos todos nosotros actuando en un gran escenario. Unos caminando, otros hablando, un perrito tomado de su dueño, una señora refunfuñando a un especulador: seremos todos actores de una gran obra que es la vida. Con esto, creo mostrar que todas las personas en los diversos espacios en que nos desenvolvemos asumimos un papel, o nos comportamos de una manera determinada.

Si vamos a un banco, nos dirigiremos a un sitio determinado. Vemos, lo que sabemos es una taquilla y en seguida nos ponemos detrás de una cola de personas, pues todas esas personas son clientes que vienen a ejercer una acción. Esperamos llegar a la taquilla y frente a la ventanilla emitimos unas palabras. Ahora bien, quien se encuentra al frente de la taquilla, damos por hecho que se trata de un cajero. Toda su conducta lo delata: dice unas palabras, recibe una tarjeta, observa por un monitor y saca de un armario un fajo de dinero, lo coloca en una contadora y luego lo entrega a la persona que tiene en frente.

De este modo, todas las personas que desarrollan alguna conducta en un espacio determinado, están llevando a cabo una acción de la que extraemos o conjeturamos su rol o papel. Esto, de que somos una representación es algo un poco difícil de entender, pero una sensación de esta naturaleza es la que provoca cuando leemos en las primeras líneas de un texto del escritor alemán Schopenhauer, la proposición de que todo lo que vemos y nos rodea es una representación. Veamos como lo dice:

El mundo es mi representación»: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo (Schopenhauer, 1819, 1967: 23).

La palabra “representación” tiene una doble ascensión, pues, por un lado, apela a la idea de que todo lo que vemos es una representación y la otra vertiente es “mi representación”, pues son lo que mis ojos ven, es lo que mi mano toca, y las relaciones simbólicas nos permitirán desenvolvernos con las otras personas, pues todo está estructurado como un lenguaje. Ahora bien, el punto crucial es: lo que yo concibo como realidad, como entendible por otra persona, va a depender de mi acción para impactar en esa otra persona, y hacerla cognoscente de que yo ejerzo algo que le será de importancia. Para lograr esa influencia, para lograr que para el otro sea alguien con quien pueda establecerse un vínculo, es necesario entonces alcanzar a ser *su representación*. Cuando pensamos que alguien asume un rol como psicoanalista, debemos admitir entonces que es un alguien quien asume una representación, que en esa persona se mostrarán signos, que nos dan la certeza de estar ante alguien en ejercicio del psicoanálisis.

De tal manera que una persona al asumir el rol de psicoanalista, exhibe una forma de comportarse y las personas asistentes a su consultar lo hacen bajo la premisa de encontrarse con alguien, que tiene los preceptos, e incluso los atributos del creador del psicoanálisis, porque para ello, se muestra representando esa práctica. Reconocemos a un médico porque viste con una bata, porque alrededor de su cuello tiene prendado el estetoscopio, en su consultorio está algo que publicita su especialidad, pero hay un cúmulo de gestos y expresiones que son mostrados con mucha anticipación. Mucho antes de la formulación de los criterios sobre lo que manifiesta o padece una persona, hay una serie de actitudes y conductas que dan fiabilidad y garantía que diagnóstico emitido por quien se hace llamar médico, tiene un peso y un asidero estimable. Del mismo modo, ocurre con quien se hace llamar psicoanalista: adquiere una forma de desenvolverse, de formular preguntas, de interrogar, de responder, que lo hacen diferenciarse del médico, del psiquiatra y del mismo psicólogo.

Cuando alguien acudía al consultorio de Freud en Viena, en cuanto entraba, enseguida podía advertir que en un costado izquierdo se hallaba el denominado diván, ya al observarlo, despertaba curiosidad. No era cualquier mueble, era el sitio enigmático donde ocurrían muchas cosas y, sobre todo, donde aparecía la verdad. Esa sola escena ya operaba en la sensibilidad de un consultante para que hablase todo lo que Freud le pidiese, incluso uno mismo se sorprende de los asuntos expresados sin darse cuenta. En Freud y en Jacques Lacan encontramos unas proposiciones, unas ideas sobre la praxis de alguien que ha asumido ser un practicante de psicoanálisis. Es

bastante probable que, hasta aquí, todo el que nos ha seguido comparta estas ideas de que se asume entonces un papel, pero ¿cómo aquí pueden ser insertadas las formulaciones que hace Stanislavski?

El actor cuando está representando un papel, lo está representando para un espectador que está en un auditorium para escuchar y ver lo representado en un escenario. Mientras que quien acude a una consulta, acude porque tiene algo generador de un malestar o una sobrada inquietud, pero el psicoanalista o analista que está allí, no está desarrollando una escenificación.

El punto en el cual encontramos esa articulación esencial, es que tanto el actor como el analista deben procurar un nivel de definición -o diremos de creación-, cuya base está en su interioridad, en su mundo, en la forma como ha capitalizado su vida, la manera en que ha historizado los problemas y vicisitudes vividas, la manera como enfrenta sus pasiones, el ritmo en el que se conjugan, la forma de hablar, la entonación puesta en ejecución para marcar algo, la manera en que encara el otro. Esto se da en el caso del actor al público y en el caso del analista a su consultante, en fin, como ven, hay demasiadas articulaciones y lo que ha resultado fascinante de descubrir, son las inmensas similitudes existentes en las preocupaciones que tenía Stanislavski y las de Freud o entre Stanislavski y las subversiones de Lacan.

El acto creador

La lectura de un texto de Stanislavski (1980) titulado *El Arte Escénico*, nos permiten extraer algunas ideas que resultan extraordinarias para la formación de quien ha hecho de la actuación, no un trabajo, sino algo más capital, una forma de vida y tiene como base ser un acto creador, donde quien pretende ser un actor inexorablemente convoca el universo en cada acto que lleva a cabo.

Stanislavski (ob. cit.: 101) en sus primeras palabras señala que "...a nadie puede enseñarse a actuar". Esta idea la va a repetir en muchas oportunidades a lo largo de su texto y paradójicamente, surge la pregunta: ¿cómo se puede formar un actor sino existe un parámetro o un conjunto de reglas a seguir? Ese arte que se va a aprender solo será posible por el descubrimiento en sí mismo de su capacidad, puesto ha de alcanzar una "armonía rítmica especial de cada papel" (ob. cit.: 102) y eso solo será percibido en la medida en que se vuelque a sí mismo. Habla del talento y señala que no es algo que surge en forma espontánea "sino fruto del desarrollo de la fuerza humana del actor" (ibid.).

Las interrogantes cuando se leen estas primeras líneas se aglutinan y no se halla una salida a lo que normalmente ha sido el sistema universitario en el cual hemos cultivado nuestro quehacer. Porque allí, en ese escenario, siempre se exige al docente que establezca con claridad los pasos a seguir, para en este caso, alcanzar la titularidad de ser un actor. Stanislavski se interroga sobre aquello que es necesario para convencer al espectador de que el arte que se exhibe es inteligible y necesario y pasa a señalar que es vital encontrar “un ritmo que le ha dado la naturaleza” y eso será “el ritmo singular de toda actuación” (ob. cit.: 104). Claro que otorga unas pistas, habla de que vivir el arte, no es acudir a un taller y aprender una técnica, eso no es arte, “el arte es un todo”, donde hay que cuidarse de los temores, pues hay que estar “unidos por la belleza”.

El significado de la armonía de sí mismo

Durante buena parte de este ensayo, Stanislavski va enumerando paulatinamente un conjunto de razonamientos, todos conducentes a que una persona procure conocer su propia interioridad y también dirigido a alguien que funcione como docente o director de un grupo. Pone como ejemplo el director que va a montar una “opera”, pero resulta que algo va mal, pues ocurre, que ese director no ve los tesoros vivientes de las personas quienes componen el grupo, la armonía de cada uno por separado, la singularidad creadora, nada de eso es observado y tenido en cuenta y aquí Stanislavski (1980) proporciona una respuesta: “..no lo ve porque no tiene una concepción del significado de la armonía en sí mismo”(p. 104).

Entender el significado “armonía en sí mismo” no debe ser una tarea fácil. Ese don para designarlo de alguna manera, es algo forjado en la experiencia, pues como él mismo lo ha dicho reiteradamente, no se puede enseñar, pues es un descubrimiento al que cada persona debe acceder por sí mismo. Está fuera de cualquier orden impartido, cualquier dictado, la lectura de una obra especial, seguir los pasos de algún actor reconocido o admirado. Nada de eso sirve para lograr tener un talento y observarlo en los participantes de un grupo. Una frase viene a subrayar lo que se intenta reflejar y es que “desde afuera no proviene nada, sino del interior”.

El uso de lo inconsciente

Un aspecto impactante producido por la lectura de Stanislavski (1980) es la apelación realizada del término inconsciente y subconsciente en forma indistinta. Para él, cuando usa alguno de esos términos, ambos expresan lo que él quiere decir. Cuando habla sobre la representación hecha ante el director famoso del teatro, el director lo

lleva a que se dé cuenta, que actuó sin darse cuenta de lo que hacía. Que el éxtasis manifestado era precisamente dejarse llevar por su inconsciente. En muchos pasajes de su escrito podemos encontrar la importancia de lo que él quiere marcar. Por ejemplo, a propósito de ese éxtasis:

Para que un actor pueda alcanzar ese estado de perfección en el que aparece al espectador del otro lado de las candilejas como un artista en éxtasis creativo – estado en el que el actor parte de la creación consciente a la inconsciente (p. 126).

El estado de perfección es lograr ser captado por el espectador que es el otro, para esto, es preciso alcanzar ese éxtasis, que es un momento donde ya no es consciente de la actuación, sino que está guiado por otra instancia: la inconsciente. Como se puede notar, no es necesario haber leído a Freud para entender el inconsciente, pues aquí Stanislavski lo explica brillantemente. Prosigue:

Debe ser un artista

La vida entera es un escenario donde quien quiera ser actor debe maravillarse por encontrar en cada rincón de su mundo, las fuentes más palpitantes de la vida. Ese acto de apropiarse de la iluminación proyectada por un objeto o un sujeto, solo se consigue de manera artística y Stanislavski (1980) lo reafirma de la siguiente manera: “Todo en la vida ejerce una atracción tremenda sobre el artista” (p. 122) y más adelante enuncia ese impacto de apreciar la vida, como un “acto Heroico”, que significa descubrir los secretos de la vida.

El sujeto dividido

Un tema central en el discurso de Freud, en la elaboración de los postulados del psicoanálisis, fue la destitución del lugar que el Yo había tenido como centro-guía de los acontecimientos humanos. Del mismo modo, como había ocurrido, que se había considerado a la Tierra como centro del universo por más de 15 siglos, Freud (1973) va a trastocar el pensamiento que ubicaba al Yo como centro estructural del sujeto y va a desplazar ese centro, hacia la actividad inconsciente. En Stanislavski (1980) la idea de que el sujeto, es un sujeto dividido ya estaba siendo trabajada antes que conceptualizada. Ya lo hemos visto cuando habla de las dos instancias, del inconsciente y el consciente, pero a lo largo de su obra, lo vemos hablar de varios tipos de Yo, un Yo-egoísta, caracterizado por: “...los impulsos apasionados, pequeños y despreciables, la vanidad y su compañera, la búsqueda de preeminencia” (p. 123-124).

A estos elementos se suma algo ubicado en las tentaciones pasionales como es la sobreactuación: cuando un actor, creyendo que está llevando a cabo una escenificación excelente, sobreactúa exagerando conductas, introduciendo algo distanciado del “gusto”, no se siente que esté involucrado en totalidad. Esa característica es sentida por el espectador, como por los demás actores, rompe con la belleza que tenía como objetivo lograr. Y la belleza no es captada por el espectador, pues no se siente conmovido por la representación que está viendo, porque está sobreactuada. Ese Yo escenificado, corresponde, en palabras de Stanislavski, al Yo-egoísta. Pero nuestro dramaturgo agrega algo más: para lograr que el actor se exprese en forma artística, es necesario “renunciar al Yo”.

Stanislavski ha introducido la propuesta de la armonía que debe lograr el actor, con el reino de la naturaleza y con él mismo. Armonía entre su cuerpo y las palabras que emite. Entre su modo de hablar y la forma en que manifiesta sus gestos y nos dice Stanislavski (ob.cit.: 130): “Solo cuando el actor ha captado plenamente el significado de la armonía de la vida escénica puede presentar –en una acción purgada del Yo- la verdad de las pasiones en las circunstancias dadas”. Esta frase contiene demasiadas significaciones o aspectos de los que es preciso tratar. La primera de ellas es la idea de la armonía. Cuando se disfruta leyendo a Stanislavski, este nunca se agota en la descripción de un tema, vuelve y vuelve sobre el mismo en los sucesivos capítulos.

La idea de la armonía corresponde a algo que sobrepasa el estudio para ser actor. Debe haber armonía entre todas las cosas que hacemos y eso, aunque no se pueda lograr, debe ser un deseo que guíe cada instante de nuestras vidas. Purgar al Yo, es una proposición fascinante y atractiva y, al mismo tiempo, peligrosa, porque durante muchos años se han constituido ideas y pensamientos como verdades y aterra solo pensar, el desilusionarnos de ellas. Pero si trata de vivir, esta propuesta solo la encontramos en el mundo del arte, porque en la vida corriente esa propuesta no es atractiva para el resto de las personas. ¡Ah!, pero ahora podemos ver lo que significa vivir, no solo una vida, sino la de muchas vidas que nos limitamos. Eso ocurre por el miedo y el temor, que son otros afectos y sentimientos que hay que combatir. Creo de este modo, visualizar lo que sería vivir en armonía.

La enseñanza está en la persona

Una persona se incorpora a un taller pues persigue ser actor de teatro, aspira ser enseñado a actuar, pero esta idea pronto se desvanece. Stanislavski (1980) establece

que no hay enseñanza, que la única enseñanza que se procurará será que el sujeto mismo, se encuentre con su propio estado de vida, con sus propias ilusiones, con sus defectos, y progresivamente descubra su capacidad para ser un actor creativo. Tiene que educarse, pero fundamentalmente es un auto-didacta. Necesita cultivarse, pero para esto, debe hacer un esfuerzo muy noble, y quizás muy sencillo, que es descubrir al otro, con sus defectos y con su grandeza. La enseñanza de que hemos sido objeto en la educación en Venezuela, ha padecido precisamente de ser un campo para cultivarnos, para forzarnos a descubrir el mundo y para ser creativos. La repetición incesante en que se transforma la forma de aprehender, conlleva a cultivar la ignorancia y no la "docta ignorancia" que habla Sócrates, sino la brutalidad más despiadada.

Se cree que se enseña a leer cuando un niño deletrea lo que hay en una cartilla, pero eso no es leer, eso es repetir. Leer significa otra cosa, es captar lo que nos quiere decir una metáfora. Stanislavski no conoció indudablemente a Simón Rodríguez, pero se hubiera apropiado de una frase como esta, a propósito de la enseñanza: "lo que no se hace sentir no se entiende y lo que no se entiende, no interesa" (Simón Rodríguez en Kohan, 2013: 69).

A pesar de que no hay una enseñanza como la esperada académicamente, un taller nos dice Stanislavski es el escenario para descubrir y debe servir para educar en el arte de la auto-observación. Incluye también, el arte del auto-dominio y, para esto, debe tener una disciplina, afirma que esto es imprescindible para alcanzar un reposo antes de la actuación. Observemos lo que señala, si no logra este auto-dominio. Se parte de la idea, que cuando se va a representar a un personaje, el actor debe dejar su lugar, es decir, lo que él es, al personaje de la obra, puesto que si no lo hace, entonces "...pintara a todos los personajes diferentes que está representando con los colores de su propia personalidad" (Stanislavski, 1980: 131). Esto último es una clara y cortante respuesta a quienes podrían advertir que eso de que la enseñanza debe mirar hacia el sí mismo del estudiante o aspirante, no debe ser la orientación de la enseñanza, sino que debe haber un libro, unas técnicas a seguir, un plan, una orientación con las reglas.

El círculo de soledad pública

Las ideas e imágenes constituyentes de nuestra mentalidad han podido "dejar frío nuestro corazón", nos han dejado conformes ante la vida, han gobernado nuestra actuación en los diversos escenarios donde nos desenvolvemos; es necesario que todo, sea confrontado, es necesario que sea objeto de una revisión, de una sacudida.

Creemos entender de Stanislavski (1980), que es necesario, ser purgado, poniendo en entredicho todos nuestros ideales. Este proceso se va desarrollando, "Mediante una serie de tareas y ejercicios tendientes a alcanzar la concentración y atención, y la creación del círculo de soledad pública" (p. 135).

Hace unas precisiones sobre lo que debe ocurrir en las sesiones del taller. Precisa que el estudiante, no es que va a revisar su papel. El arte, nos dice Stanislavski (ob. cit.: 137) debe ser "la única preocupación de su vida" y visualiza lo que debería ocurrir en ese espacio: Va a aprender su papel, pero para ello debe olvidarse de su vida personal, de sus fracasos y preocupaciones. Sus pensamientos deben concentrarse en su trabajo y agrega algo, que creo es la clave como guía al estudiante, "...debe encerrarse en su círculo de belleza desinteresados y puros" (ibid.).

Describe la escena de ese estudiante cuando esta seducido por la belleza, por una belleza que ha emergido de él mismo. Esa energía se irradia al resto de las personas que allí se encuentran, creando una atmosfera plenamente maravillosa. Cuando se está así, en una situación semejante, se está más cerca del descubrimiento de sí mismo y sus potencialidades. La idea de "soledad pública" aparece ahora congruente. En ese círculo las horas pasan y no se sienten, nos indica Stanislavski, porque la riqueza que cada uno está experimentando es arrolladora, pero a pesar de que se está en un grupo, al mismo tiempo, siente el propio latido de sus sensaciones, está en ese momento en soledad, a pesar de estar acompañado. Se está en público, pero mantenido en su soledad.

El aprendizaje gestado en este círculo es muy variable. A medida que avanza la atención se ve fortificada, pues se aprende a prestar atención, en esa medida podrá apreciar lo bello presente en su interioridad, junto lo bello que hay en las demás personas. Stanislavski puntualiza que en la vida cotidiana se enfrentan constantemente tensiones entre las personas, porque se libra en forma constante una lucha de poder como bien la define Michel Foucault. Esas tensiones conllevan generar celos de las otras personas, y nos lleva a apreciar solo sus defectos, a imaginar paranoicamente sus posibles ataques. Pues bien, en el círculo de la soledad pública, esos temas son abordados de una manera inesperada, pues cuando se dice, descubrir en nosotros lo bello, significa que debemos también apreciarlo en los otros.

Esto es de suma importancia por cuanto estamos constituidos en el otro, nuestro deseo, el deseo del actor, es ser objeto de deseo del otro, del espectador que asiste a presenciar la obra, en la idea de que ese espectador sea conmovido y para ello, el

actor debe encauzar lo bello, lo más hermoso de la vida, lo más impactante en sus palabras, en el sonido y ritmo que adquirirá su mirada, su voz y su cuerpo. Mediante estos actos, es convocada la belleza, y, de este modo, se descubre la que hay en los otros. La formulación de Stanislavski (1980: 191) podemos sintetizarla en estas sus palabras, cuando subraya la necesidad de alcanzar la verdadera inspiración a través del “despertar de la intuición o del subconsciente”.

¿De qué forma el psicoanálisis lo vemos articulado a las formulaciones de Stanislavski?

Ya hemos advertido que no se trata de que Stanislavski haya leído a Freud, sino de que hay en los planteamientos de Stanislavski una destacada praxis donde se puede observar con brillantez el uso de propuestas trabajadas en el psicoanálisis y son parte de la riqueza y belleza presentes en el campo de la creación, a través del arte y la estética, al que el psicoanálisis está adherido en su composición y en su materia.

El punto que nos ha servido para leer a Stanislavski concierne al ejercicio que él se formula para considerar el arte escénico, colocando su atención especial en la formación del actor, más allá del papel o libreto a representar, pues lo que va a suceder cuando se ponga en escena es crear un vínculo entre dos personas, entre el actor y el espectador. Un vínculo donde se juntarán dos potencialidades de intimidad, pero todo lo que va a ocurrir va a descansar en la energía que transmita el actor y Stanislavski nos habla de cómo hacer emerger ese encantamiento mediante unos pasos que son descubiertos en el alma del actor.

Cuando Freud comienza a mostrar lo que está descubriendo en la clínica, en él mismo se están produciendo muchos cambios. Es un médico-neurólogo, que empieza a abordar a personas con muchas afecciones y esas afecciones inciden en el desenvolvimiento de sus vidas. La idea de que en el sujeto están presentes dos dimensiones, no eran nuevas, pues lo había estudiado cuando acudió a Francia a recibir clases con una eminente figura como era Charcot, que hacía un procedimiento, que muy probablemente era cuestionado como anti-científico: la hipnosis. Cuando vio ejercitar ese procedimiento con seguridad quedó impresionado, pues no podía explicar que una misma persona le pudiera pasar, que al quedarse medio dormida, se le impartiera una orden que llevaba a cabo sin percatarse de eso, de que estaba haciendo lo que minutos atrás se le había dicho que hiciera.

A partir de esos pasos va a constituir la idea central de que el sujeto humano está

escindido o dividido, que su estructura de personalidad está conformada en lo fundamental por dos instancias, una consciente y otra inconsciente y que es en esta última donde se aloja el motor de nuestra acción y nuestro comportamiento. Con esa visión empieza a atender a diversas personas, pero a medida que todo marcha, va encontrado escollos en su abordaje. Inicialmente descubre que la hipnosis no era aplicable a todas las personas, pero lo más sensacional es que en la praxis misma, en la dinámica establecida entre él y sus pacientes, en esa instancia, fue determinante para el desarrollo de la cura de los problemas por los cuales una persona asiste a la consulta. Fue determinante el modo en que el llamado analista abordó los casos.

En un trabajo conocido como *Estudios sobre la Histeria*, aparece lo que se conoce como historiales clínicos. Pues bien, allí vemos desarrollarse las ideas, gracias a los problemas que van surgiendo. Escribe luego sobre unos temas magistrales: los sueños, los olvidos, los lapsus, sobre la sexualidad infantil que confirman la tesis sobre la acción del inconsciente, pero hay una gran solicitud y es que escriba sobre la técnica, sobre las instrucciones que debe tener presente quien decida ser un psicoanalista y así en 1912 escribe un trabajo que lleva por título: "*Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*". En ese trabajo se muestran una serie de cosas de extremada importancia. Hay otros textos imprescindibles al respecto, pero vamos a referirnos a este, de los "Consejos".

Hay una serie de aspectos que plantean al momento en que un analista está abordando a una persona, una regla que debe tener un analista en el momento en que atiende a una persona y es que no debe fijarse en nada en particular que hable o gesticule un paciente mientras está en la sesión, por cuanto al brindar atención a algo, sucede que deja de atender otra cosa. La regla es no privilegiar nada, por ello, todo lo debe guardar en su memoria y no debe tomar nota, más allá de lo imprescindible y guardar en su memoria lo que está oyendo y percibiendo. Este procedimiento lo denominó Freud como "atención flotante". Se trata de que alguien que sea un analista debe aprender a brindar un atención exclusiva de todo lo que esté sucediendo en la consulta, todo lo que diga o haga el sujeto, su tono de voz, la entonación de las palabras, sus equivocaciones, en definitiva debe desarrollar una capacidad de lectura de lo que está viendo y escuchando, porque todo lo que haga y deje de hacer esa persona es de vital importancia.

En uno de los casos que aparece en los historiales, Freud hace mención de que lo escuchado de un paciente, debe ser entendido como un jeroglífico que debe ser

descifrado por las aportaciones que el propio paciente manifiesta y no como se desmitificó la creencia de que el psicoanalista tenía un librito o una cartilla, donde aparecían los significados de los objetos revelados en los sueños, o los significados y sentidos de los síntomas, como sí es el caso de los psiquiatras, quienes tienen un manual conocido como DSM o el CEI, que contiene los significados de las cosas que hacen la personas.

Pero volvamos a esas precisiones que hace Freud, pues si un analista "...fija un fragmento con particular relieve, elimina en cambio otro, y en esa selección obedece a sus propias expectativas o inclinaciones" (Freud, 1973, orig. 1912: 1654). En esta frase hay un elemento crucial del que debe cuidarse un analista. Si se fija en algo en especial, es porque se está dejando llevar por sus propias expectativas y no por las del paciente. Para ello, el que ocupa el lugar de analista, debe "purgarse" como diría Stanislavski, para no proyectar sus propias inclinaciones en una sesión. Debe el analista, y aquí Freud es muy explícito, observar su propio ser, su sí mismo de inclinaciones que pueden afectar su relación con otro, en este caso, con un paciente.

Freud recuerda seguidamente, que al paciente se le ha planteado una regla de mucha importancia y consiste en decir todas las cosas que le asaltan sus pensamientos sin ninguna restricción, "...que comunicara sin crítica ni selección alguna todo lo que se le vaya ocurriendo" (ibid.). Más adelante hace una advertencia dirigida al analista y es que su regla como ya se ha indicado es no fijarse en nada en particular, no debe tomar notas mientras habla el paciente, y agrega Freud "...debe abandonarse por entero a su memoria inconsciente". Esta precisión reviste muchos puntos. Cuando hablaba de no tomar notas, subrayaba la importancia de dejar todo en la memoria, pues de ese reservorio provendrá en su momento algo, que dará cuenta de algún episodio que más adelante en sucesivas entrevistas aparecerán, como elementos que son transcendentales para la vida del paciente.

Este ejercicio es algo que debe ser ejercitado por el analista. Ejercitar esto, es prestarse a la atención flotante, para aprender su modalidad, para asumir una destreza, para hacer cotidiano una forma de aprehender las cosas que nos rodean. El escenario es colosal, pues supone por un lado, que estamos prestando atención a todo lo que dice una persona, en el más mínimo detalle. Esta es una idea que popularmente tiene la gente cuando conoce a un psicólogo, psicoanalista o psiquiatra. Se piensa que ese profesional, ha captado o fotografiado todo lo que una persona ha hecho y por ello ya tiene una idea de lo que es esa persona. Pero lo que no saben las personas, es

que es falsa esa apreciación, que lo que tienen esos profesionales es un conjunto de estereotipos sobre las personas, porque esa es la enseñanza que se imparte por los menos en forma general.

El otro aspecto a donde apunta la regla es que hay que cuidarse de las tendencias que están presentes en nuestro inconsciente, pues las mismas, pueden privar la orientación sobre otra persona. En Stanislavski encontramos una abundante disertación sobre el acto creador del actor, que debe velar que su yo y su subconsciente no estén ejerciendo su influencia en la representación que llevara a cabo y propone para ello el círculo de la soledad pública. En Freud se encuentran también unos elementos que ha explicitado para lograr que una persona actúe como un psicoanalista y para ello enuncia unos aspectos. El primero de ellos concierne a la necesidad que quien aspire a ser analista, también pase por el escenario de ser psicoanalizado. Esta experiencia constituye la asunción de encontrarnos con nuestros propios fantasmas, con nuestras propias dolencias y sobre todo con nuestras faltas, que cercenan nuestro deseo inconsciente e inhiben la realización de conductas y la posibilidad de emprender actividades distintas a las que debidamente hacemos.

Estar bajo análisis significa “un despertar” como muy bien ha descrito Stanislavski, para que un actor este consciente de su capacidad. Estar bajo análisis significa entonces darnos cuenta de varios tópicos, uno de ellos es sobre que lo significan las resistencias que en nosotros habitan, que obturan nuestro acceso a la verdad de nuestro ser, para en verdad superar nuestros propios conflictos y ataduras y eso, nos hace valorar con mucha detención lo que otra persona muestra o manifiesta en la sesión analítica.

Freud (ob. cit.: 1657) explica en este escrito que la idea proviene de la escuela de Zúrich “...para poder practicar el psicoanálisis era condición indispensable haberse hecho analizar previamente por una persona perita ya en nuestra técnica”, ejercitándose de esta manera, adquiere un conocimiento de los elementos ocultos en su personalidad y de esta forma obtendrá, “aquellas pruebas que no puede aportar el estudio de libros ni la asistencia a cursos y conferencias” (ibid.). No podemos pasar por alto esta idea, pues del mismo modo como no se puede enseñar a ser un actor, de la misma manera no se puede enseñar a ser un psicoanalista, formulación que da lugar a una amplia disertación por su connotación.

Otra idea que se extrae de su artículo es que el análisis así realizado es sobre una persona “sana”, porque no asiste a consulta en razón de alguna problemática sino

en el deseo de ser analista, pues bien, Freud indica que un análisis así, es inacabado, pues quien “estima el gran valor de conocimiento y el dominio de sí mismo en ellos obtenido, continuará en su autoanálisis” (Freud, ob. cit.: 1658). Al continuar en un análisis, siempre se encontrará algo nuevo en sí mismo y en los demás. Esto nos hace recordar cuando leemos un libro sobre cualquier tema que nos apasiona. Ocurre que cada vez que uno lee un texto, siempre se encuentran nuevos elementos y uno se pregunta sobre el grado de retención que se tuvo, porque se prueba que se es insuficiente. Esto sencillamente ocurre porque el momento histórico en que uno lee algo es distinto cuando se vuelve a leer tiempo después, porque se está en otra circunstancia, en otro tiempo histórico, con otras perspectivas.

Un tercer aspecto concierne a las personas que se ponen a ejercer el psicoanálisis sin someterse antes a un análisis, pues sencillamente cometen un peligro que puede serlo para quienes asisten a esa consulta. Lo que hace es “...proyectar sobre la ciencia como teoría general lo que una oscura autopercepción les descubre sobre las peculiaridades de su propia persona” (ibid.).

Otro aspecto al que se refiere Freud es sobre la acción del analista de abrirse personalmente ante el paciente para infundirle valor e impulso a hacer actos, que el paciente no ha logrado emprender. Con este procedimiento se abandona, dice Freud, el terreno psicoanalítico y “nos aproximamos al tratamiento por sugestión”. Esto lo podemos inscribir en la denuncia que hace Stanislavski cuando un actor hace una sobreactuación, que en el fondo no es algo creativo, sino para salir al paso. Al hacer esto el analista, lo que hace es que el paciente comunique lo que es por él conocido conscientemente nada más, pero no descubre lo que tiene en su inconsciente; por otra parte, incapacita al paciente a conocer sus resistencias a los cambios y lo que provoca en el paciente es a conocer al propio analista, pues como dice Freud, le resulta al paciente más interesante que su propia vida.

Pero hay otra cosa que sucede que es muy interesante. Freud desnuda a este que se hace llamar psicoanalista, por cuanto no atiende a un proceso que se desarrolla en la dinámica entre el sujeto y analista, que se conoce como transferencia y constituye el pilar de esa relación.

Cuando una persona asiste a una consulta se empieza a desarrollar una dinámica en donde el que ocupa el lugar del analista, empieza a ser investido de ideas e imágenes, porque pasa a representar a alguien con quien se establece un lazo de mucha estima. Si uno habla en la sesión de temas ante los cuales existen incertidumbres y un

irresistible deseo de conocer y saber, espera una respuesta de parte del analista, que clarifique sus ideas y sentimientos, y esto ocurre porque el analista está representando los personajes de nuestra vida con los cuales tenemos impases, a ese proceso que se desarrolla se conoce como transferencia y ocurre de la manera más natural y espontánea, dada la importancia del papel que tiene el analista en esta escena.

Freud ofrece una nueva regla que el analista debe asumir como papel y dice: "...debe permanecer impenetrable para el enfermo y no mostrar, como un espejo, más que aquello que le es mostrado." (p. 1658). ¿Cómo es esto que debe asumir el papel de impenetrable, si más bien, una persona al acudir a una consulta a solucionar un problema gravísimo, espera que le den una solución? Antes de dar una respuesta, veamos algunas ideas que extraemos del psicoanalista Jacques Lacan (1981).

Un silencio fecundo y constructivo

En la parte final de los "Consejos" que proporciona Freud para asumir un papel brillante por parte del analista, se dirigirá a mostrar la irresistible tentación que se apodera del analista de responder una solución o una alternativa, cuando se le está demandando algo. Esa tentación es uno de los elementos que precisamente un analista debe dominar, pues de lo contrario, caería más bien en responder algo que está más cercano a sus propios intereses conscientes e inconscientes, que lo que requiere el paciente. La idea que tiene el analista, como dice Freud, es ver con satisfacción como esa persona que demanda algo, adquiere "una capacidad funcional y de goce", acogiendo las palabras de Freud. Pero para ello debe actuar de una manera que es no respondiendo a la demanda. De este modo vamos al encuentro con Lacan.

En un seminario que dictó el 7 de julio de 1954, habla de este modo sobre lo que es el psicoanálisis: "El psicoanálisis en una dialéctica y lo que Montaigne llama —en su libro III, capítulo VIII— un arte de conferir. El arte de Sócrates en el Menón, consiste en enseñar al esclavo dar su verdadero sentido a su propia palabra. Este arte es el mismo en Hegel. En otros términos, la posición del analista debe ser la de una ignorancia docta, que no quiere decir sabia, sino formal y que puede ser formadora para el sujeto" (Lacan. 1981: 404). La alusión al arte, que hallamos en esas referencias, de lo que debe hacer el analista, le otorga un sentido muy particular, pues no se trata de ofrecer una conducta esperada razonablemente, sino que la misma debe adquirir una semblanza muy distinta a la que hace un regente en la dirección de una empresa.

Cuando Stanislavski (2007) habla de enseñar a una persona para que sea un actor, subraya que no se puede enseñar a actuar, eso corresponderá a un descubrimiento; no se trata de aprender el papel que va a representar de memoria, sino que debe resultar de un proceso que descubrirá en sí mismo, en su inconsciente. Pues bien, Lacan está hablando del mismo modo. Está anunciando qué es un *arte* y para ello recurre a esos personajes.

El caso de Sócrates resulta por los momentos más ilustrativo para entender lo que quiere decir Lacan. En ese Diálogo Menón acude ante Sócrates preguntándole lo que es la Virtud. Pero transcurrirán veinte páginas del libro sin que consigamos una sola línea donde Sócrates le conteste a Menón sobre lo que es la "virtud" y, por el contrario, Sócrates lo que hace es interrogar a Menón sobre las ideas que tiene sobre ese concepto y entonces Menón disertará, sin darse cuenta sobre temas alrededor de ese concepto. Hablará de si es hereditario o aprendido, de lo que es virtud en diversas personas que ejecutan cosas distintas. Sin darse cuenta hará análisis concienzudo sobre diversos aspectos que procuran una caracterización de la virtud.

Sócrates para mostrar que una persona aparentemente no sabe sobre algo, pero al preguntársele, deviene un saber en sí mismo, para eso, llama a un esclavo y comienza a preguntarle que si sabe lo que es un cuadrado. El esclavo va respondiendo poco a poco las preguntas que le formula Sócrates y una vez que concluye, Sócrates se dirige a Menón y le dice:

Ya ves, Menón, que yo no le enseño nada de todo esto, y que no hago más que interrogarle" y agrega Sócrates: "creía saberlo, y respondió, con confianza, como si lo supiese; y no creía ser ignorante en este punto. Ahora reconoce su embarazo, y no lo sabe; pero tampoco cree saberlo. Menón: Dices verdad. Sócrates. *¿No está actualmente en mejor disposición respecto de la cosa que él ignoraba?*

La posición que dibujaba Freud acerca de que el analista debe estar como impenetrable, es la que Sócrates exhibe frente a Menón. Se mantiene impenetrable, no responde ante las preguntas de Menón, pero procura que el mismo Menón haga alarde de un saber que no creía verdaderamente tener y cuando apela al esclavo, esta escena le permite introducir algo más. En muchas oportunidades, cuando alguien le hace una pregunta a una persona, esta inmediatamente exhibe un saber; eso que exhibe es sobre algo que ya conoce, no acepta su ignorancia, pero al mostrársele que ignora cosas, se dispone entonces a tratar de saber.

La postura de Sócrates es la que Lacan rescata como de *Docta Ignorancia* que debe ser la característica de un analista y el arte que debe exhibir, creemos entender lo constituirá, la forma, la elegancia, la estrategia como si fuera en un juego, como dice Lacan en un artículo acerca de la dirección de la cura. La manera en que se desenvuelve con voluptuosidad y estilo, el analista “conferirá” al sujeto, la atmosfera que procurará al sujeto en consulta, acceder a su propia verdad, a través de él mismo, porque en definitiva, la verdad descansa en la propia persona y no en alguien que desde afuera le proporciona lo que quiere saber.

Entre el Cuidado de Sí y la Proposición para ser Psicoanalista

La obra de Stanislavski se funda en la idea de que para ser un actor, descansa fundamentalmente en un trabajo que se hace sobre sí mismo, en el descubrimiento de su inconsciente, en el despertar de su inconsciente, donde encontrará la fluidez de una intuición artística para alcanzar a representar un papel, de modo tan espontáneo que estará dictado por su deseo, más allá de lo que dicte el diálogo que debe interpretar. Cuando leemos lo que dice Freud sobre el papel que debe manifestar un analista, este sitúa también como esencial, una vuelta sobre sí mismo y para ello debe estar en análisis para descubrir, de lo que está hecho su estructura como sujeto, porque de ello depende el *arte* que va a desempeñar ante un sujeto en consulta, para procurar a su vez, que ese mismo sujeto descubra su verdad, hará el papel de muerto, de impenetrable, pero ya se ha visto que exhibirá un arte como lo decía Lacan.

Ahora bien, ya Lacan lo ha asomado y es que la referencia que nos trae es la de Sócrates, en donde se haya también el diálogo que sostiene con Alcibíades y donde este le formula la interrogante, de qué debe hacer para ser un buen gobernante y Sócrates le contesta, que antes de acceder a una respuesta o a una modo de gobernar, mucho antes debe *cuidar de sí*. Para ser un buen gobernante, debe verse a sí mismo. *Cuidar de sí*, significa que debe interrogarse por lo que ha sido su vida, por la forma en que se ha desenvuelto, por la manera en que ha hecho feliz a quienes le rodea, la forma en que se ha defendido de las otras personas, en definitiva debe hacer algo más que conocerse a sí mismo, debe cuidar de sí y una vez que haya cruzado por esas interrogantes, que haya hecho una reminiscencia de su vida, entonces sabrá como gobernar a los demás.

Lacan va a introducir una propuesta sumamente atractiva sobre la forma en que una persona puede considerarse como analista o psicoanalista. Desde los años 50 venía dictado sus seminarios a releer a Freud, y encuentra que difiere en profundidad

con quienes se han constituido como herederos de Freud. Lee a Freud “de arriba abajo”, lo lee en alemán y descubre que las traducciones que se han hecho de sus conceptos no es la más correcta. En fin, hay un recorrido interesante al respecto, pero ahora sobre el tema de la formación de los analistas, es donde desarrollarla toda una formulación que aun hoy es discutida a pesar de seguir su referencia y palabra.

Ya hemos citado unas palabras que datan de 1954, sobre la formación del analista y así va a ir dando pinceladas de lo que debería ser el papel del analista. Hay un momento en el año de 1964, donde formulará la idea de que un analista debe ocupar o más bien, ocupa el lugar de ser un Sujeto Supuesto Saber, puesto que en la relación que se desarrollará en la experiencia analítica, un sujeto o persona en consulta, hará esa estimación de que quien está sentado allí escuchando, debe tener un saber sobre lo que a uno le pasa, sobre lo que es uno como persona, entonces la suposición de que sabe algo, es la necesaria etapa por la cual debe transitar un vínculo de esa naturaleza.

Lo más fascinante, admirable y audaz en Lacan, es haber hecho unos diseños sobre los discursos que representa cada persona cuando desempeña una función. Esos discursos son el de la histeria, el del amo, el universitario y el analista. No podemos detenernos aquí a desarrollar lo que son esos discursos, pero se trata de modos que caracterizan el desenvolvimiento, la operación, el modo de manifestarse las personas en un momento determinado, cuando ostentan una representación. En esos discursos se encuentra el de analista, que ocupa un lugar, un lugar al que denomina de causa de deseo, en ese sujeto que va a consulta, y que va a producir algo en ese sujeto y así se va a ir desarrollando, un proceso discursivo donde el analista ocupa un lugar, de impenetrable pero por eso mismo, causante y provocador.

Se sucederán muchas cosas alrededor de Lacan, porque persiste la idea que alguien que es analista debe transitar por un camino en donde se le otorgará el beneplácito de ser considerado como un analista. Freud en sus consejos había señalado que para ser un analista acogía un procedimiento que se había implementado inicialmente en Zúrich. Pero cuando se constituye la asociación internacional de psicoanálisis esta asume una metodología, que da lugar a un procedimiento, conocido como “psicoanálisis didáctico”, esto es, que se designará a un psicoanalista frente al cual un aspirante desarrollará un análisis y este dictaminará que puede ser autorizado como analista.

Lacan ante estos procedimientos prepara una subversión y en 1967 hará una

exposición que se conocerá como la *Proposición del 9 de Octubre*. En lo fundamental propone que no hay una formación didáctica para ser un analista, puesto que en el fondo es un proceso mediante el cual, un sujeto se identifica con aquel que le sirve de analista, violando de este modo los conceptos e ideas que Freud esbozó como puntos críticos y peligrosos que se pueden gestar en un análisis. Es por eso que Lacan va a señalar que la autorización de que alguien sea un analista debe provenir de sí mismo y anuncia un procedimiento en el que un aspirante a analista debe mostrar esa intención de ser analista y para ello propone que un aspirante debe dar cuenta públicamente de qué es lo que concibe, ha sido su proceso, de cómo cree que ha despertado de las ideas y pensamientos que lo han conformado y han ocultado y reprimido cosas de importancia para su vida. A este proceso lo denomina *El Pase* y dice así Lacan sobre sus efectos:

...el pase permite a alguien que piensa que puede ser analista, a alguien que se autoriza él mismo a ello, o que está a punto de hacerlo, dar a conocer qué fue lo que lo decidió, a introducirse en un discurso del cual pienso que por cierto no es fácil ser el soporte (Lacan, 1981: 33).

Con esta modalidad se ha establecido un procedimiento en la cual un aspirante a analista hace lo que se denomina un *Testimonio*, donde como ha señalado Lacan un aspirante habla de sí mismo. Presentar un testimonio es un modo audaz de actuar ante el mundo, que no está acostumbrado a que una persona haga un discurso sobre la forma en que ha constituido su ser, con sus flaquezas fallas y agujeros y sobre todo el relámpago que ocurrió cuando alcanzó a verse a sí mismo. Se ha acostumbrado a pensar que cuando una persona acude a una experiencia digamos para generalizar, de psicoterapeuta, que allí se desarrollará solo un proceso y que tiene que ver con los dichos y no dichos del paciente, pero como hemos visto y ya Freud lo ha señalado, en una experiencia de esta naturaleza se llevan a cabo dos procesos, uno de ellos es el que expresa y manifiesta un paciente, pero también lo que ocurre a un analista, algo ocurre también en su cuerpo, entendido cuerpo como todo su ser.

El recorrido que se ha hecho, ha puesto en evidencia que de Stanislavski se puede concebir el papel que ejercerá un analista en la escena de un consultorio.

Referencias

- Freud, S. (1973, orig. 1912). *Consejos al Médico en el Tratamiento Psicoanalítico*. Madrid, España. Biblioteca Nueva.
- Gibrán, K. (1995). *El Loco/Vagabundo*. Barcelona-España. Edicomunicación, S.A.

Kohan, W.O. (2013). *El Maestro inventor: Simón Rodríguez*. Buenos Aires. Miño y Dávila.

Lacan, J. (1981). *Los Escritos técnicos de Freud*. Barcelona España. Ediciones Paidós.

_____. *Sobre la experiencia del Pase*. En revista *Ornicar*. Barcelona. España. Publicación del Champ Freudien.

Schopenhauer, (1967) *El Mundo como voluntad y representación*. España. <http://www.juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf>

Stanislavski, K. (1980). *El Arte Escénico*. México. Siglo XXI.

_____. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo.pdf

Otros temas de

Investigación

LA PERCEPCIÓN DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO. CUERPO, SUBJETIVIDAD Y EXPERIENCIA

Contemporary dance audience's perception in Mexico City. Body, subjectivity and experience

María de Lourdes Fernández S.¹

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa (UAM-I)

[Investigación]

RESUMEN

Este artículo se refiere al cuerpo como principal interface y materialidad comunicativa en la danza contemporánea entre performers y espectadores. El cuerpo de los espectadores que asisten y presencian diversas propuestas de la danza contemporánea en la Ciudad de México, su percepción somática nos muestra diversas formas de la subjetividad como territorio donde convergen lo social y cultural, manifiesto en sus historias y sus experiencias. Sus testimonios proveen información valiosa sobre imaginarios y situaciones sociales que afectan a comunidades y grupos sociales. Los públicos realizan negociaciones diversas cuando se acercan a las artes escénicas en vivo. Sus evocaciones y vivencias sobre lo que miran, aporta información acerca del contexto social y cultural que se vive en México. Las recreaciones que hacen de su experiencia nos muestran ideas y valores sobre tópicos como la violencia, el género, los estados psíquicos y las representaciones del cuerpo, entre otros temas.

Palabras clave: Percepción, danza, cuerpo, públicos, subjetividad, experiencia.

ABSTRACT

This article is about the body as the main interface and communication material in contemporary dance between performers and spectators. The spectator's bodies who go to see different contemporary dance shows at Mexico City, their somatic perception, demonstrates different ways in which subjectivity emerges as a territory where social and cultural issues converge; it is shown in the stories and the experiences they manifest. Their testimonies give us valuable data about imaginaries and social situations that affect communities and social groups. Spectators negotiate on diverse ways when they approach to live performative arts. Their evocations and what they lived through, about what they see, informs about the social and cultural context in Mexico. The recreation of their experience shows us ideas and values about themes as violence, gender, psychic states, body representations, among another topics.

Key words: Perception, dance, body, audiences, subjectivity, experience.

1. Bailarina de danza contemporánea, es Licenciada en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), cuenta con una Especialización en Antropología de la Cultura y con la Maestría en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), donde actualmente es doctorante en Ciencias Antropológicas. tantzlou@gmail.com, antroludanza@hotmail.com

Algunos espectadores comentan de la danza contemporánea: “‘pero, ¿es esto danza?’, ‘no suelo ir a la danza porque no la entiendo’, o en el caso de las nuevas propuestas, ‘pero acá no se baila’, ‘pero acá no hay tema’, ‘pero acá no hay composición’, etc.” (Silveira, 2008: 30). Suele suceder que, en ocasiones, las personas que no son públicos especializados, cuando ven danza contemporánea suelen preguntarse estas cosas y también las personas que saben de danza, pero que tienen un gusto determinado. Esto nos indica de principio, una división actuante en nuestra cultura entre la mente y el cuerpo, el pensar y el sentir, que prioriza y da poder al pensamiento racionalista y excluye como valioso el hacer, el sentir, el cuerpo.

Esta es una de las razones por las cuales el tema de la percepción de los públicos de danza contemporánea, desde mi perspectiva, se puede muy bien colocar dentro de los estudios de la antropología del cuerpo. Como bailarina y coreógrafa, me di cuenta de que hay un reconocimiento a los públicos legos y un deseo de llegar a ellos por parte de muchos coreógrafos de distintas corrientes y estilos dancísticos en México. Lo que sí queda claro es que la “emergencia de sentido” en el espectador sobre las obras o propuestas, lo que surge de estas para que signifiquen a quienes las miran, tiene relación con lo que yo llamo negociación y que se construye entre coreógrafo, bailarines y espectador y esos sentidos son “indeterminables a priori” (Silveira, ob. cit.: 19).

Tomo como referencia en mi estudio a tres colectivos (Barro Rojo, La Mecedora y Colectivo AM) junto a la coreógrafa Vivian Cruz. Estas agrupaciones y coreógrafa pertenecen a distintas generaciones dentro de la conformación del campo en la historia reciente de la danza contemporánea mexicana. Barro Rojo de los años ochenta y Vivian Cruz de los años noventa del siglo pasado; ambos postulan una estética de danza contemporánea apegada a los paradigmas de la modernidad en las artes, es decir, en el ámbito de la danza escénica, presentan bailarines con habilidades técnicas e interpretativas notables cuando no extraordinarias, tendientes a la representación (un tipo de construcción de dramatismo), la base de las construcciones coreográficas se afincan en el movimiento, al igual que el manejo del espacio. Tienen una mirada de las artes como pertenecientes a la alta cultura digna de cultivarse y de difundirse entre los más diversos sectores de la sociedad para su desarrollo integral, entre otras características, propias de la modernidad.

Los más jóvenes están representados en mi trabajo con grupos emergentes en el sentido que Cherry Ortner, retomando a Williams, le da a este concepto (Ortner,

2016: 147). Dentro de estos grupos trabajé con dos colectivos conformados por jóvenes que surgieron en la primera década de este siglo XXI en México: La Mecedora y Colectivo AM.

Estos colectivos intentan romper con la visión de la modernidad en la danza y se instalan con distintas acepciones como danza contemporánea posmoderna en México, conceptual en Argentina y Uruguay o del presentar en Cuba. Esta danza se opone a cualquier representación teatralizada en el sentido tradicional, prioriza el proceso en lugar del resultado, cuestiona las formas en las que la danza se hace (en lo que se podría llamar metadanza) y rechaza cualquier intento de mostrar virtuosismo técnico en escena por sí mismo, entre otras características. La metadanza según el coreógrafo y bailarín uruguayo Marcelo Marascio, sería el equivalente en danza a un lenguaje totalizador, que abarca el pensamiento y la reflexión de todos los demás lenguajes. Es realmente una danza que reflexiona en el cómo se hace la misma danza, en qué y cómo reflexiona la misma danza.

Cabe destacar que la mayoría de los coreógrafos, sea cual fuere la corriente a la que pertenecen, muestran un deseo de que los públicos legos asistan a verlos o bien buscan a esos públicos deliberadamente. En este sentido, en la investigación que llevé a cabo para el doctorado en Ciencias Antropológicas tomé también en cuenta la trayectoria de los coreógrafos para identificar la tradición a la que pertenecen, es decir, su idea de danza y, por lo tanto, también sus ideas sobre los públicos.

Al realizar el trabajo de campo con los derroteros metodológicos del interaccionismo simbólico (Blumer, 1986) me percaté de que el tópico de los públicos es uno complejo, movable, donde no se pueden afirmar cuestiones definitivas pues requieren de un tratamiento particular de la subjetividad y la experiencia de los espectadores, donde lo que me interesaba era principalmente su vivencia, reflejada en lo que les había afectado o conmovido de la danza que habían visto. Este proceso me ayudó a extraer algunos planteamientos teóricos del mismo trabajo de campo.

Así ellos y ellas, las/los entrevistados me dieron la pauta de lo que verdaderamente les interesaba: no sólo eso, descubrí que sus sentires y experiencias me remitían a una situación sociocultural vivida de múltiples formas. Encontré que puede pensarse que es un tema lejano de la realidad social, pertinente sólo para el campo de un género de danza, en realidad, es una especie de barómetro del sentimiento de las personas sobre su sociedad; sobre sus maneras de estar en el mundo y vivir su cuerpo y sus sentimientos.

Sin duda, para los espectadores tiene una importancia capital los temas de las obras o que haya un planteamiento temático que se vislumbre; el cuerpo y los sentimientos, presentes todo el tiempo; cómo la danza contemporánea y posmoderna “atrapan” de alguna manera a quienes asisten a apreciar espectáculos de danza y a los coreógrafos, en una disputa que igual sólo pertenece a quienes integran el campo; y, finalmente, cómo los coreógrafos, hacedores de la danza contemporánea, sea cual fuere la estética a la que pertenecen, intentan aproximarse a los públicos con mayor o menor repercusión en su experiencia, en su sentir.

Aclaro que hablo de públicos porque creo que “el público” no existe, dado que quienes se dan cita en un espacio para ver un espectáculo muestran la heterogeneidad de una sociedad, tienen perfiles sociales y culturales distintos y, por ello, tienen percepciones diferentes, aunque pueda haber similitudes y coincidencias. Los públicos de diversos gustos y perfiles se juntan, comparten y hacen *communitas* en el momento de la función de danza o teatro (Turner, 1986).

Por esas razones principalmente es que Turner y Bruner con sus planteamientos de la experiencia contextualizada y como precursores de la antropología del performance, que es parte de la antropología de la experiencia, aportan a la reflexión sobre las artes escénicas (Turner, 1986). Pienso así la experiencia en contexto y no sólo la experiencia fenomenológicamente vivida, en el sentido de sensación pura o experiencia física de algo, sino también su evocación y lo que provoca. Así, planteo que la percepción no sólo “está en un contexto de algo” (Merleau-Ponty, 1985:26), sino que, más aún es producto de un contexto sociocultural en el que el percibiente se encuentra y con el cual negocia todo el tiempo (Csordas, 2010).

En coincidencia con las afirmaciones de Le Breton (1995), desde mi visión, el cuerpo como ente complejo cultural y socialmente moldeado, visto desde una perspectiva que integra en la persona el sentir y el pensar, está presente en cualquier referencia a las disciplinas performáticas. Participan en el acto de comunicación de la danza dos corporeidades heterogéneas y complejas. Dado que el soporte material principal de la danza es el cuerpo en vivo, están el o los cuerpos que accionan, actúan, bailan y, por otra parte, está el cuerpo del espectador que percibe, pero de una manera compleja. Así, para mí, ver, mirar, presenciar es también al mismo tiempo, conocer, sentir, pensar, con todo el bagaje que la persona posee y que finalmente es experiencia vivida. Por esa razón considero, contrariamente a lo que comentan los colegas de la danza contemporánea, que todos los públicos y sus percepciones son

valiosas. Coreógrafos, bailarines y otros profesionales de la danza no se consideran a sí mismos como públicos de verdad. Yo sí los considero públicos, pero sin duda especializados.

En mi distinción de los públicos planteo tres perfiles principales que responden a cercanía o lejanía con la práctica de la danza. Los especializados que saben de danza porque la practican o trabajan dentro del campo, los aficionados que no se dedican a ella y que cultivan un gusto específico por ciertas propuestas y los legos, que sólo van esporádicamente a la danza o bien que se encuentran por primera vez con ella y ejercen otras profesiones u otras actividades.

Esta tipología está de acuerdo a la cercanía o lejanía que los espectadores tienen con el campo de la danza contemporánea mexicana. Así, en principio, entiendo a los actores según su relación con el campo:

Adquirida en la relación con un cierto campo que funciona a la vez como institución de inculcación y como mercado, la competencia cultural (o lingüística) permanece definida por sus condiciones de adquisición que, perpetuadas en el modo de utilización –es decir, en una determinada relación con la cultura o con la lengua- funcionan como una especie de ‘marca de origen’ y, al solidarizarla con cierto mercado, contribuyen también a definir el valor de sus productos en los diferentes mercados (Bourdieu, 2002: 63).

En esta necesidad de buscar conceptos que cubrieran lo que identifiqué en el campo, tanto sobre la experiencia vivida en los cuerpos, como sobre la adhesión o rechazo según un gusto socialmente incorporado y que crea prácticas específicas (Bourdieu, 2002), encontré el concepto de modos somáticos de atención, aportado por las investigaciones del antropólogo norteamericano Thomas Csordas, quien escribe de este tipo de relación entre cuerpos y representa un respaldo de mi visión en torno al espectador de las artes escénicas:

Prestar atención a una sensación corporal no es prestar atención al cuerpo como un objeto aislado, sino que es prestar atención a la situación del cuerpo en el mundo...Uno presta atención con su propio cuerpo. Prestar atención con los propios ojos es realmente parte de este mismo fenómeno, pero conceptualizamos menos frecuentemente la atención visual como un “volverse hacia”, que como una “mirada descorporizada”. La noción de modo somático de atención amplía el campo en el cual podemos mirar los fenómenos de la percepción y la atención, y sugiere que prestar atención al propio cuerpo puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean (Csordas, 2010: 87).

Si bien ya he planteado mis apuestas teóricas principales, cabe mencionar que me fue de absoluta utilidad para pensar en los temas tan caros al espectador, el concepto de *punctum* aportado por Roland Barthes (1990) para trabajar con lo que conmueve, lo que punza, de las obras o presentaciones miradas. Si bien la consideración de que la obra de arte se actualiza por la mirada del espectador me parece capital para pensar las artes que están ancladas en una idea de representación, dado el orden jerárquico del arte en la modernidad (Gadamer, 2012), las artes escénicas contemporáneas nos obligan a pensar también de otras formas la representación.

En este sentido, la idea de devenir y presente en las artes escénicas de Ericka Fischer-Lichte (2014) es capital. Esta autora habla de cómo se ha transformado la idea de presencia del “performer” en devenir, como una presencia en sí misma, no interpretando a un personaje, sino en un bucle de retroalimentación energético en presente entre actores y espectadores, a lo cual ella nombra como concepto radical de presencia. “En presencia del actor, el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo, a sí mismo como *embodied mind*, como seres en permanente devenir; la energía circulante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital” (Fischer-Lichte, ob. cit.: 204).

Respecto a la relación espectador-espectáculo Schiller (en Puelles, 2011: 141), por ejemplo, menciona:

Indefectiblemente presos y atraídos, pero al mismo tiempo mantenidos de continuo a distancia, nos encontramos a la vez en el estado de máxima paz y en el de máximo movimiento. Y nace esa maravillosa emoción, para la cual carece el entendimiento de conceptos y el lenguaje de palabras

Pero retomemos al espectador que está en un estado intermedio en el espectáculo escénico: no es quien lo produce y el mismo le tiene sorpresas y secretos, pero al mismo tiempo el espectáculo no se puede realizar sin él, dado que es parte del proceso comunicativo con su presencia, con su asistir:

La distancia que mantiene el espectador respecto a la representación escénica, no obedece a una elección arbitraria de comportamiento, sino que es una relación esencial que tiene su fundamento en la unidad de sentido del juego. Por Aristóteles sabemos que la representación de la acción trágica ejerce un efecto específico sobre el espectador (Gadamer, 2012: 176).

A nosotros nos interesa ese efecto específico. En esta reflexión sobre los públicos, encontramos varias cuestiones interesantes con relación a los espectadores

mexicanos. Cabe destacar que también realizamos trabajo de campo en Buenos Aires, La Habana y Montevideo. Descubrimos que las percepciones de los espectadores de la Ciudad de México son más afines a las de quienes asisten a la danza en La Habana, quizá por el desarrollo similar del campo en ambos países.

Por una parte, a los espectadores les gusta que les expliquen por algún medio posible, sobre todo a los legos y a algunos aficionados, de qué se trata la obra y, cuando es posible, les interesa saber sobre detalles de las decisiones del coreógrafo. En este sentido, los programas de mano, la difusión y el diálogo son importantes. Aquí existe un encontronazo entre los creadores y los públicos, dado que los creadores piensan que no es necesario, e incluso, está mal dar una explicación, puesto que desean que el espectador interprete, sienta o piense lo que quiera con total libertad; lo cual sin duda, es una utopía dados los bagajes que llevan las personas con sus experiencias y lo que culturalmente les ha sido inculcado.

Los espectadores manifiestan su necesidad de contar con información sobre la obra en algún momento. En esto consiste que los diálogos de percepción sobre el proceso creador al final de las presentaciones, entre los participantes de la obra y el coreógrafo con los públicos, sean recibidos con beneplácito cuando se realizan. En estos diálogos, impulsados por la bailarina y antropóloga Anadel Lynton, los asistentes mencionan lo que les haya parecido positivo de la obra, se hacen preguntas mutuas entre espectadores y coreógrafos y los públicos dan sugerencias y opiniones sobre lo que vieron.

Los únicos dos colectivos que realizan diálogos con los públicos son Barro Rojo y La Mecedora en sus *Procesos en Diálogo*. Más recientemente la coreógrafa Vivian Cruz ha integrado un diálogo sin un método establecido al final de la presentación de su último trabajo *Loop. Espejos del tiempo*, obra con tres escenarios donde se actúa al mismo tiempo y hay espectadores en cada uno de los tres espacios. Los públicos van rotándose de manera que vean los tres momentos de la obra. En este espectáculo, se habla de las relaciones de pareja, amigos y otras, donde los episodios de juego, amor y violencia tienen lugar y donde hay espacios pequeños para la improvisación de los actores-bailarines. Más que describir la obra, lo que nos interesa son las reacciones de los públicos y lo que ellos y ellas miraron o evocaron con la obra. Justamente la coreógrafa realizó el diálogo para saber la experiencia de los públicos y retroalimentarse.

Dada esta necesidad de diálogo, de hablar sobre su vivencia, en las entrevistas los espectadores crean y recrean su propia narrativa respecto a los temas de las obras,

que son tan diversos e importantes como la migración, los sueños, las obsesiones, el envejecimiento, la crítica a la historia oficial de la danza, el espacio vital, la cultura popular de los sonideros, el paisaje interior que modifica al paisaje exterior, las palabras, el cuerpo vejado o violentado, etc.

Aquí justamente es donde los espectadores nos comparten su pensar y su sentir y donde podemos ubicar un estado general en las coincidencias que tienen. Algunos testimonios nos indican un hartazgo respecto del gobierno actual en México y el estado de injusticia e impunidad en el que vivimos.¹ Sobre todo cuando los temas fueron, los desaparecidos, la invasión del espacio vital, la migración o la violencia hacia las mujeres, los espectadores rehacían las narrativas y expresaban su compasión, su coraje, su solidaridad con ciertos sectores. Si bien hubo algunos testimonios en este sentido, el que creo que hace aparecer el hartazgo mencionado, es el siguiente; se trata de unos comerciantes que acudieron a ver la obra *Travesía* de Barro Rojo y cuyo tema es la migración:

Aparte de la cuestión estética, hay un mensaje sobre la travesía de los migrantes. La danza del venado; significa la muerte de los paisas, que van a trabajar, no a robar y como dijo 'el Fox' (lo digo despectivamente eh?) ni los negros quieren ese trabajo y es verdad. Ojalá más gente vea esto y nos abra los ojos para que entendamos la problemática que es esto de hermanos que tienen que irse al otro lado a exponer la vida para mandar el pan para su casa. Ah! Y las remesas de los migrantes y el narco son los que mantienen este país, no nos hagamos majes. Mientras nuestros compatriotas tienen que irse a trabajar, Peña se compra sus tres aviones".

Sobre las escenas que más les significaron, ella menciona: "Me impactó la chica: simula la violación, porque están expuestas todas las chicas, dicen que tienen que tomar pastillas anticonceptivas antes de hacer la travesía, me impactó la escena de cuando la chica es violada".

Él nos dice que le impactó la escena "donde un muchacho carga a otro herido o muerto y otro muchacho lo salva, se nota que alguno de la migra, porque son unos asesinos eh?, le dispararon. Es un herido y se lo están llevando. También al inicio con la música de los Cadetes de Linares. Pero al final también la danza del venado.

Debemos aclarar que todo lo que el entrevistado dice sobre los disparos y la migra, no se incluye en las escenas de la obra de Barro Rojo, lo cual nos habla de una

1. Estos testimonios se recogieron antes del triunfo electoral del partido de oposición Morena en 2018. En las fechas en que estos testimonios se recogieron gobernaba el presidente Enrique Peña Nieto del partido de centro derecha, PRI. Nos parece importante conservarlos como testimonio de un barómetro que quizá auxilió al triunfo electoral de la oposición en ese momento.

reelaboración de las obras por parte de los espectadores.

Hubo temas especiales como el del envejecimiento que causó reacciones diferenciadas. En los jóvenes espectadores causó un impulso a resolver con rapidez problemas personales y una sensación de prisa por realizar cosas, dado que “la vida se va pronto”. En otros espectadores causó reflexiones importantes sobre el sentido de la vida y sobre el cómo se envejece, es decir, cómo estoy el día de hoy con mi cuerpo, “aunque tengo energía todavía, ya las rodillas me duelen”, comentó una espectadora mayor, del público lego que asistió a ver la obra *Blanco. Laboratorio Mandala* de Vivian Cruz.

Los temas amorosos les costaron más trabajo a los públicos especializados, sobre todo, si esos temas eran trabajados enfatizando el dramatismo y el melodrama. Los públicos legos y aficionados no tuvieron ningún problema no sólo en aceptar bien los temas y su tratamiento, sino incluso tuvieron mayor facilidad para expresar su sentir sobre las obras. Esto nos muestra que ciertos sectores populares han introyectado maneras de sentir que tienen relación con una dominación de las industrias culturales, por un lado, y por otro, nos parece importante la capacidad de sentir y de expresar los sentimientos. Aquí aparece el asunto de la forma de hacer la danza y sus temas:

El melodrama como algo dejado a la telenovela y las industrias culturales por un lado, y por otro, a algo popular “no culto” que las clases populares cultivan, es una idea que cierta intelectualidad artística de la danza tiene. Martín Barbero habla justo de esta idea sobre lo que “tendría que ser” la función del arte para ciertos grupos sociales: “jamás habrá legitimación social posible para ese arte inferior cuya forma consiste en la explotación de la emoción. La función del arte es justamente lo contrario de la emoción, la *conmoción*” (Barbero, 2010: 50).

Es cierto que hubo temáticas que costaron más trabajo como lo sueños, la desnudez, los ambientes psicológicos más indefinidos, etc., así como propuestas poco estructuradas o trabajadas de grupos muy noveles las cuales, aún con esas fallas, hicieron senti-pensar algo a los espectadores legos. Quizá esos temas costaron más trabajo por el excesivo control que en nuestras sociedades occidentales ponemos a lo relacionado con el cuerpo y los sentimientos, a favor de una supuesta racionalidad aparentemente más proclive a conservar un orden dominante.

En este sentido, es importante hacer notar que las maneras en las cuales los coreógrafos plantean el acercamiento a los públicos, influye en su percepción de

sentirse incluidos en las propuestas, ya sea mediante la distribución espacial en el teatro, la creación de ambientes determinados o bien la aproximación mediante la palabra, la acción o la invitación a entrar en escena. Los espectadores mexicanos de todos los perfiles son, sin duda, generosos. Intentan meterse, participar y les gusta ser tomados en cuenta. Digamos que, en general, tienen una actitud de apertura ante lo que se les ofrece.

Otro rasgo importante es que a los espectadores mexicanos de cualquier perfil les gusta ver en escena cuerpos entrenados, hábiles y expresivos. En esto coincidimos con los espectadores cubanos quienes, aunque tienen en su oferta dancística muchas propuestas de la danza del presentar o posmoderna conceptual, suelen preferir el virtuosismo técnico y los cuerpos muy entrenados en escena. La diferencia es que, en La Habana, cualquier perfil de espectadores conoce qué es la danza contemporánea y distinguen los diversos géneros de la danza escénica, aunque no gusten de asistir a ella. En la Ciudad de México, en cambio hay personas que no se acercan a la danza porque no la conocen. Esto es importante porque tiene que ver con la concepción de bailarín y danza validada por una gran parte de la sociedad o de los públicos según haya sido su primer contacto con esta manifestación artística o no.

En el imaginario de los espectadores sigue apreciándose mayormente, al bailarín esbelto y hábil, en obras que pueden ser abstractas, pero que muestran movimiento técnico, contra aquellas propuestas que presentan acciones que no implican movimientos técnicos o que no muestran algún tipo de virtuosismo. La importancia de este dato tiene repercusiones también para el mismo gremio de la danza contemporánea, dado que algunos de sus miembros ya no quieren ser vistos solamente como cuerpos hábiles, que hacen pasos, sino como cuerpos complejos, como personas que piensan, sienten y cuestionan incluso la misma danza y las relaciones de poder presentes dentro del campo.

Silveira (2008: 30) comenta que el no tener referentes tradicionales de las artes escénicas de la representación, crea confusión e incertidumbre, pero para ella:

es justamente esa incompletitud su arma de provocación (de la danza). Esto supone una gran exigencia para el espectador, que pasa a ser el verdadero interrogado y no es ya su competencia interpretativa la que está puesta a prueba, sino su propia existencia en cuanto agente de una creación móvil, que se actualiza en su presencia.

Esto se vincula con lo primero que planteaba en el presente texto acerca de la

concepción dicotómica y separada que tenemos en Occidente del cuerpo y de la persona. Creo entonces que, entre más pensemos el cuerpo de otra manera y rescatemos la vivencia, la memoria corporal y emotiva contextualizada, podremos hacer conciencia de que es necesaria una concepción distinta de cuerpo como persona integral, en quien todos los elementos: sentimiento, pensamiento, sensación, imaginación, intuición, percepción estén integrados (Csordas, 2010: 97).

Por esto es que rescato la visión, la experiencia, la memoria de los espectadores que asisten a mirar la danza en vivo, dado que creo que la experiencia de la danza viva es insustituible por el intercambio de energías que se da y porque en este sentido, la danza no se puede obtener como se compra un cuadro, un sillón o un objeto. Contrariamente, lo que se puede poseer de la danza o del mirar danza es la experiencia del intercambio energético entre actores-bailarines y espectadores. Por ello, la danza en vivo tiene un poder revolucionario para quienes la hacen y para quienes la miran, porque, aunque podamos ver la danza en un video, el momento del despliegue energético ya pasó. Digamos que el acto escénico que presencia un espectador está en devenir y por ello lo relevante para mí es lo que el espectador rescata, reconstruye, rememora. Esto es posible identificarlo mediante las sensaciones, conmociones en positivo o negativo, pensamientos, opiniones, es decir, la percepción de los espectadores, que implica su cognición, su imaginación, su fisiología y todo su ser (Phelan, 1996; Fischer-Lichte, 2014).

Los espectadores se emocionan, se implican, sudan, les dan ganas de moverse, hacen expresiones faciales y exclamaciones y también deciden tomar distancia. Deciden ver desde otro lugar que recupera el *studium* de las propuestas u obras, deciden fijarse en cómo está construida la propuesta: en la luz, el movimiento y sus cualidades, los trazos espaciales, la música, la coherencia estructural, etc. Para Roland Barthes (1990), el *studium* corresponde a una manera de ver distante, que podríamos decir analiza las cualidades compositivas de una obra, lo cual requiere un conocimiento previo. Por otro lado, algunos deciden salirse y otros permanecen observantes, pero todos realizan una negociación con lo que presencian.

Los espectadores mexicanos que ahora se manifestaron en las urnas, seguro son parecidos a algunos espectadores que expresaron su hartazgo ante la impunidad, la injusticia y situaciones límite que antes no se veían en el país, como los asesinatos de mujeres, que habla de un ambiente de violencia no sólo de género; las autodefensas ante una situación de inseguridad causada por múltiples factores de desigualdad y

de delincuencia donde el narcotráfico ha ganado terreno; el percatarse de que la migración es económicamente muy poderosa, pero muy castigada y que es otra de las áreas donde se llegan a infringir derechos humanos básicos, (libre tránsito, trabajo, salud, etc.); entre otras situaciones como los desaparecidos, las restricciones en la libertad de expresión, la violencia contra los jóvenes, como en el caso paradigmático de los 43, etc.

Esto en México, pero podríamos extender la reflexión sobre la violencia a diversos lugares del planeta donde la globalización hegemónica ha cobrado víctimas (Appadurai, 2006). Para eso sirven las obras de danza que hacen sentir y pensar a los espectadores, como las que hace Barro Rojo, por ejemplo, para reflexionar y sanar heridas.

Otras obras sirven para meditar en la existencia, en el propio cuerpo, en los estados psicológicos, como se observa en las obras de la coreógrafa Vivian Cruz. Importante es abordar y enfrentar estos ámbitos tan poco tratados y que tanto trabajo nos cuestan a los espectadores. Aquí aventuro hipótesis diversas, entre las que propongo un excesivo control cultural sobre la expresión y el reconocimiento de los sentimientos en nuestras sociedades, una remisión de los sentimientos y estados psicológicos a los ámbitos privados, poco tratados y reflexionados, una sanción social ante los sentimientos vistos como falta de auto control o falta de racionalidad, etc. Creo que el rescate de la subjetividad del individuo creador y perceptor es tan importante como los temas que abordan problemáticas sociales o globales (Marcuse, 2007, orig. 1973).

Los espectadores de cualquier perfil, pero especialmente los legos y los especializados son generosos y no tienen en mente no regresar a las funciones, como es el temor de muchos coreógrafos de las generaciones anteriores al nuevo milenio y de los funcionarios de la danza en México, que cuando dejan presentar en los espacios teatrales administrados o coordinados por ellos, obras experimentales de la danza contemporánea posmoderna -que en ocasiones requieren ciertos conocimientos de la danza, de su historia, de la misma crítica que existe al interior-, avizoran que esos espectadores nunca regresarán. Ellos y ellas sí regresarían a ver danza, por lo que no debemos temer que cancelen esa posibilidad.

Quisiera finalizar esta comunicación comentando dos cuestiones a las que apunta este trabajo. Una de ellas es metodológica y tiene que ver con una apertura de las ciencias sociales y de la antropología en particular a la interdisciplina. Sin duda,

nuestras disciplinas pueden ayudarnos a explicar la realidad sin duda, pero no está mal incluir “conceptos viajeros, como herramientas de la intersubjetividad” (Bal, 2002), que desde las artes escénicas u otras áreas nos puedan brindar aportes para otros ámbitos que merecemos estudiar. Por otra parte, creo que la percepción de la danza escénica, pertenezca a la corriente que sea, así como su práctica, son parte fundamental de los derechos culturales, por el poder que el presenciirla aporta: poder de sanar, de pensar, de sentir y de sentirse; poder para abrir otros canales de comprensión con, entre y desde el cuerpo; conocernos mejor entre y a nosotros mismos. Ya es tiempo de tomar en cuenta la subjetividad como un estar en el mundo contextualizado.

Todos nos merecemos la danza que nos atraiga y para saber qué nos atrae, debemos conocerla, ponernos en contacto con ella, lo cual significa ponernos en contacto con nuestro estar en el mundo, con nuestro cuerpo. Por este medio podemos ubicar valores, visiones del mundo y del cuerpo, de la danza y también de la vida. La danza vivida y mirada puede aportar a nuestras vidas, sin duda alguna.

Referencias

- APPADURAI, Arjun (2006). *El rechazo de las minorías*. Tusquets. México.
- BAL, Mieke (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Artículo en Estudios Visuales.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona-España.
- BLUMER, Herbert (1986). *Symbolic interactionism*. University of California Press. Berkeley/L.A./London
- BOURDIEU, Pierre (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. México.
- BRETON, David Le (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva vision*. Buenos Aires.
- BRUNER, Edward y Víctor TURNER (1986). *The anthropology of experience*. University of Illinois Press.
- CSORDAS, Thomas (1997) *The sacred self. A cultural phenomenology of charismatic healing*. University of California Press. Berkeley/L.A./London.
- _____ (2010) “Modos somáticos de atención” en: *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Silvia Citro (Coord.) Ed. Biblos. Buenos Aires.

- FISCHER-LICHTE, Ericka (2014). *Estética de lo performativo*. Abadía editores. Madrid.
- MARCUSE, Herbert (2007, orig. 1973). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Planeta. México.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. UAM-I/Antrhopos. México.
- ORTNER, Sherry (2016). *Antropología y teoría social*. UNSAM. Buenos Aires.
- PHELAN, Peggy (1996). *Unmarked. The politics of performance*. Routledge. London/ New York.
- PUELLES, Luis (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Abadía editores. Madrid.
- SILVEIRA, Carolina. (2008) "Usted está aquí. Reflexiones en torno a la 'creación de sentido' en danza contemporánea" en: *Cuerpo y objetos*. Programa Laboratorio. Ministerio de Arte y Cultura. Montevideo. Diciembre.

MIRADAS EN TORNO AL CUERPO Y LOS PROCESOS CREATIVOS DE ORDEN ESCÉNICO

Looks around the body and the creative processes of scenic order

Alfonso Garrido¹

Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela

[Ensayo]

RESUMEN

El presente trabajo tiene la intención de ser una propuesta analítica y reflexiva donde se tejen-hilvanan algunas ideas-sentires-pareceres en torno al tiempo, la fe, la palabra y cómo se conjugan con otras variables/puntos de vista en relación con (el intento de dibujar) la concepción o configuración de cuerpo; para finalmente contextualizarlo en la creación como hecho fundamental para las artes escénicas. De una u otra manera, se otorga al lector la posibilidad de una interpretación final: una suerte de obra de arte que finalmente ocurre en el espectador... No se visualiza una conclusión, por el contrario, tratándose de una de las representaciones del universo más cambiante (el cuerpo), se dejan algunas consideraciones como forma de "cierre", obviamente discutibles y sensibles a posibles reconsideraciones, adaptaciones o transformaciones.

Palabras clave: Cuerpo, fe, tiempo, artes escénicas, procesos creativos, creatividad.

ABSTRACT

The present work intends to be an analytical and reflexive proposal where some ideas-feelings-opinions are woven-around time, faith, word and how they are conjugated with other variables/points of view in relation to (the attempt to draw) the conception or configuration of the body; to finally contextualize it in creation as a fundamental fact for the performing arts. In one way or another, the reader is given the possibility of a final interpretation: a kind of work of art that finally occurs in the viewer ... A conclusion is not visualized, on the contrary, being one of the most changing representations of the universe (the body), some considerations are left as a form of "closure", obviously debatable and sensitive to possible reconsiderations, adaptations or transformations.

Key words: Body, faith, time, performing arts, creative processes, creativity.

1. Intérprete, docente, investigador y coreógrafo. Egresado del Instituto Universitario de Danza. MSc. en Etnología. Doctorante en Ciencias Humanas. ADG, miembro del Consejo Internacional de la Danza – UNESCO. Profesor Asociado de Facultad de Arte y Director de la Escuela de Artes Escénicas, Universidad de los Andes. Línea de investigación: Antropología del Cuerpo y la Danza. domalfonso@gmail.com, www.saber.ula.ve/handle/123456789/35294

Recibido 10/06/2019. Aceptado: 9/11/2019.

“De revés”

Estás deseando irte con la montaña para vivir el mar al otro lado de las nubes. No desees, vuélvete de revés y sé el deseo mismo, su potencia encarnada en cuerpo, voz y respiración que suelta las amarras antes de todo viento y humo antes que la llama se confiese y arda. Desear es prefigurar, hacer es crear la flor con la mirada que la contempla y seguirla nutriendo mucho después

Eleazar León

Introducción

En el devenir de la humanidad, se ha venido tratando-discutiendo-profundizando algunas ideas sobre la fe, este delicado tema en el contexto de la ciencia. Este asunto se torna complejo porque el “imperio” científico (el creado e idealizado a partir de la física clásica) expresa animadversión frente a este tema. Sin embargo, nos empeñamos en ello, con la firme convicción de tratar de entender-comprender qué es la fe.

Para profundizar en el tema de la fe precisamos revisar las diversas miradas del cuerpo desde el dualismo mente/cuerpo: “La mente es descrita en relatos fenomenológicos en primera persona y en el lenguaje del yo, mientras que el cerebro es descrito en relatos objetivos en tercera persona y en el lenguaje del ello” (Wilber, 2005, orig. 1996: 512). Aquí se nos presenta una dualidad, por demás reduccionista, en tanto hay un sometimiento que desde los griegos ha venido tomando más y más fuerza, sobre todo, en este contexto occidental hiper-racional. Bien sabemos: el cerebro es parte del cuerpo. No obstante, el dualismo mente/cuerpo puede quedar desdibujado. Así, resulta más interesante acercarnos a miradas como: “El cuerpo como posibilidad de pensamiento, más que solo el cuerpo pensante: el cuerpo que se vuelve pensamiento y sale de sí mismo, se expande” (Sanoja, 1992: 31).

Ahora bien, la visión de cuerpo que intentamos abordar en este estudio, no es aquella que lo contempla no sólo como huesos, cabello y todo aspecto medible por la “ciencia”, sino la que trata de concebirlo desde otros enfoques mediante un acercamiento más integral-humano (como un todo, sistémico, re-presentación del universo donde confluyen energía, materia, leyes universales, sentimientos, átomos, emociones, entre otros). Con este enfoque, sentimos la posibilidad de abordar el cuerpo en su pluri-dimensionalidad.

Partimos del hecho que las creencias están íntimamente relacionadas con el pensamiento: al pensar en una cosa, le estamos confiriendo una importancia, por

ende, convirtiendo eso, en lo que pensamos, en algo creíble. Podemos llegar a creer en ese algo, tal como creemos en las leyes, la naturaleza, Dios, el universo o la ciencia: si creamos lo que se cree, entonces el pensamiento está inscrito en ese movimiento, es un participante más, porque cuando creemos en algo, nuestro cuerpo todo, incluyendo el pensamiento, está dirigido a eso que se quiere crear... Por ejemplo, podemos pensar que somos capaces de amar y, creyendo en ello, de alguna manera, posibilitamos en el cuerpo una realidad; es decir, tornamos más interesante la visualización del pensamiento como forma de energía que la viabiliza.

Podemos desdibujar también, quizá ver con otros ojos-sentir, con otro cuerpo, la afirmación que la fe es creer ciegamente en algo, una suerte de axioma. Aquí no nos interesa esa visión de la fe, por el contrario, estimamos que la fe puede ser un gran detonador-creador de realidades en tanto una gran cantidad de energía está dirigida en función de algo. Nos interesa visualizar la fe más allá del dogma, del axioma, más bien la asumimos como un estado del ser, como una forma de crear posibilidades a partir de poner el cuerpo en sintonía con lo que se cree.

Hoy día, cuando las neurociencias han establecido claramente que enfermedades como el cáncer -entre otras causas- están relacionadas con el desequilibrio emocional del ser humano, donde la participación del pensamiento conjugado con la fe es vital para lograr la sanación, sería un tanto irracional, por cierto, contemplar que el pensamiento no tiene un efecto sobre el mismo cuerpo, ya que precisamente a partir del pensamiento se puede reorganizar el entramado celular. A propósito: ¿pondríamos en duda, por ejemplo, la plasticidad del cerebro?

Desarrollo

*“La fe mueve montañas”
Sabiduría popular*

Algunas puntualidades:

1.- En algún momento de algún seminario de mi devenir académico, se dijo: Lo primero fue la palabra... yo pregunté ¿no será primero el movimiento? El maestro Aníbal León (profesor en la Universidad de los Andes – Venezuela) respondió: “Dios dijo hágase, y se hizo”. A partir de allí, me pareció interesante pensar que el hombre no forma parte de lo que se dijo que se hiciese (además Dios dijo “hagamos” ¿Quiénes eran los otros?). Pero, en fin, entonces Dios lo hizo, tomó un elemento y lo hizo, luego insufló el aliento y así lo creó, “los sinólogos franceses lo traducen por

aliento y los anglosajones por energía vital" (Tabares, 2000: 16).

También se ha dicho que la fe está en el campo de lo no razonable, es decir, no tiene explicación-demostración. Yo difiero: pienso que al menos puede explicarse. Una acepción de razonar es apoyar con argumentos, pruebas o documentos, pero, ¿cómo apoyamos con pruebas o documentos, por ejemplo, que amamos? ¿Podemos explicar o argumentar el amor? ¿Existe realmente el amor si no tenemos pruebas o documentos? ¿Tendría que estar hoy día todo el conocimiento apoyado en pruebas o documentos? ¿Y el conocimiento ancestral-popular? El conocimiento ha crecido tanto y se han creado tantos otros espacios científicos que, obviamente, sólo una parte de la ciencia -la moderna- requiere de tales pruebas o documentos.

Pero antes, bien podría preguntarse si ¿La "ciencia moderna" ha resuelto el problema de dónde venimos? ¿Quiénes somos realmente como especie humana? ¿Qué había antes del Big-Bang? Sin ir tan lejos, vamos a plantear otras interrogantes que parecieran menos "complicadas", ¿Hemos resuelto problemas elementales que tenemos como humanidad? Las fronteras, por ejemplo, que tanto odio y muerte causan, y aunque pareciera que no es un problema de la ciencia, bien podrían colaborar...

En este orden de ideas, y partiendo de la premisa que:

- a) El cuerpo es un todo sistémico (constituido por átomos, moléculas, células, tejidos, sistemas, entre otros, especificidades que están interconectadas, co-existiendo), que es otro cuerpo en este universo como también son cuerpos los árboles, los animales, entre otros¹.
- b) El cuerpo tiene capacidades para producir movimientos, emociones, relaciones, pensamientos, entre otros, si el cuerpo produce un algo que no está directamente relacionado con el pensar, capacidad inicialmente inherente al cerebro, no a las neuronas, porque hoy día es conocido que las neuronas están presentes en otras partes del cuerpo lo cual explica desde la danza, el concepto de memoria corporal (cfr. Gershon, 2003). Cabe preguntarnos: ¿No podría-debería percibirse-relacionarse con el cuerpo, o partes del cuerpo, de igual manera como el aroma

1. Para un mayor acercamiento a la concepción de cuerpo que se plantea aquí consultar: Garrido (2015) "En búsqueda de la definición de acondicionamiento corporal: el cuerpo como lenguaje". BACOA, Revista Interdisciplinaria de Ciencias y Artes, número 9, Año V, Vol. 5, edición enero-junio 2015, Garrido (2015) "Danza y memoria cultural: la herencia del cuerpo." BACOA, Revista Interdisciplinaria de Ciencias y Artes, número 10, Año V, Vol. 5, edición julio-diciembre 2015, y sobre los procesos de configuración de cuerpo consultar: Garrido (2018) "Mucho te quiero culo pero besarte no puedo", BACOA, Revista Interdisciplinaria de Ciencias y Artes, número 17, Año VIII, Vol. 8, edición Julio- Diciembre 2018.

está para ser oído o el amor para ser sentido? ¿Podemos ver la música? ¿Tocar la danza que queda dibujada en el espacio?

Existen diversos lenguajes que entran al cuerpo y éste los vive, si no entran no ocurre la vivencia, en otras palabras, si continuamos tratando de interiorizar un algo que no está dado para ser percibido a través del pensar-razonar, no entrará, porque la entrada es otra. Por cierto, en los campos mórficos, el amor es análogo a la gravedad, no se ve, pero se siente:

La científica Giulia Enders explica que durante mucho tiempo la cabeza ha acaparado la atención de la ciencia “y hemos estado ciegos ante el hecho de que nuestro ‘yo’ es más que el cerebro”. La investigación sobre el intestino “ha contribuido a cuestionarse con prudencia el lema filosófico ‘Pienso, luego existo’”. Sostiene que una de las áreas más interesantes del cerebro, adonde puede llegar información del intestino, es la ínsula o corteza insular. Según el científico Bud Craig, la ínsula es el lugar donde nace nuestro ‘yo’. La ínsula recibe información sobre sentimientos de todo el cuerpo. Por eso, dice Enders, la frase de Descartes sería hoy ‘Siento, luego pienso, luego existo’ (Turrau, 2015: s/p).

De este modo, el cuerpo está facultado y responde a acciones del pensamiento que trascienden la racionalidad lógico-formal: hay formas de comunicación y conocimiento vinculadas con el sentir, donde no solo está involucrado el cerebro, sino el ser humano como integralidad.

*“Y creo en los milagros que te hace el amor, creo tanto en esto como creo en Dios”
Julio Reyes – F. Estefano Salgado*

2.- Hay que reflexionar sobre aspectos interesantes que están íntimamente relacionados con el planteamiento que venimos desarrollando. En la física cuántica tenemos el entrelazamiento, que plantea que toda la materia está entretejida: existe el típico ejemplo de los electrones separados y como uno de ellos se ve afectado por lo que se le hace al otro, incluso, a distancias remotas, lo cual parece explicar la vivencia de los gemelos. Recordemos también que justo antes del Big-Bang, todo estaba conectado-entrelazado, luego, el espacio, tal como lo percibimos hoy, da la ilusión de separación, de igual forma, la función de onda puede tener múltiples posiciones, entonces posibilita que la partícula pueda estar en hasta tres mil posiciones distintas, el electrón viaja como onda, pero al ser observado se comporta como partícula: “experimento de la segunda ranura”.

Esta área del conocimiento ha hecho importantes aportes sobre el entendimiento

del cuerpo y la energía, de hecho, los que trabajan con experimentos sub-atómicos saben que sus pensamientos inciden sobre dichos experimentos (principio de incertidumbre), esto podría ser una forma interesante de cotejar con otras producciones del cuerpo, es decir, si desde la física cuántica se plantea que todo es energía (vibración); en ese mismo orden de ideas, somos seres que vibran, por tanto, emitimos vibraciones en ciertas frecuencias que, a su vez, pueden ser percibidas por otros cuerpos, entonces, se puede fortalecer el planteamiento que el pensamiento (o la fe) es una forma de energía.

Tenemos todas estas realidades en “proceso” o continuo, entrelazándose, creando posibilidades, algunas con gran “apoyo científico”, otras por definirse, lo cierto es que no sabemos con exactitud muchas de nuestras vivencias y experiencias como especie humana; en el proceso de la historia, hemos esperado por un extenso período para poder “ver” (como Santo Tomás apóstol) planteamientos valiosos que hicieron grandes estudiosos en el pasado.

Cuando éramos niños, adorábamos seguir la serie “Los Supersónicos” donde los personajes conversaban y se veían en unas pantallas, anhelábamos tenerlos, pero al mismo tiempo, nos preguntábamos si realmente podría ocurrir: ¡pues ocurrió!, con la aparición de la computadora que evolucionó hasta los dispositivos usados actualmente. Entonces, es justo estimar que mucho de lo que deseamos, ocurrirá.

*“Dos extremos: excluir la razón y no admitir más que la razón”
“Conocemos la verdad no solo por la razón, sino por el corazón”*
Blaise Pascal

3.- Aun cuando la doctrina “La voluntad de creer”, de William James, psicólogo y filósofo norteamericano, que en términos generales plantea que el comportamiento cambia el sentimiento y éste a su vez el pensamiento, fuertemente criticada en su época, hoy día existen espacios que han desarrollado estudios muy serios en relación a la fuerza del pensamiento, tal es el caso del mindfulness o las neurociencias. Silverton (2013) nos comenta que el cerebro está en una suerte de piloto automático, lo cual es un proceso natural del mismo, pero en ciertos momentos, debemos aprender a recobrar esa posibilidad de tener el control de nuestros pensamientos, esto permite dirigir la atención hacia lo que queremos. Por otro lado:

La fuerza de la bondad amorosa de la mente se denomina en pali *metta*, un término cuyo significado literal es: “desear lo mejor para uno y para los demás”. La expresión *metta* también se refiere a los ejercicios mentales

utilizados para el cultivo de ese estado mental, una práctica que consiste en pronunciar determinadas palabras y pensamientos que apuntan a despertar un sentimiento puro (Gumaratana, 2015, orig. 2009: 59).

Este autor, acota más adelante: “pero la bondad amorosa no se limita al ámbito de los pensamientos, sino que también debe expresarse en las palabras y las acciones. Y no solo te afecta a ti, sino también influye en los demás” (p. 60). Sería como una analogía a lo planteado desde la medicina tradicional china donde no sólo es la acción realizada en la zona afectada, sino que “tiene que aplicarse con un corazón puro, para seguir desarrollando lo que mi abuelo se pasó la vida recopilando y documentando hay que tener la conciencia tranquila” (Nanzuo c.p. Klassen, 2015, orig. 2007: 50), es decir, el pensamiento tranquilo, en sintonía con, conectado para...

En contraposición a lo anterior, el mundo tiene otras referencias, la ciencia moderna u occidental, se ha quedado con una visión muy particular del cuerpo y su sanación, no así en Oriente donde la medicina antes mencionada, tiene otros tipos de curación: uno particular consiste en curar al paciente sin siquiera tocarlo. El Dr. Sun del Instituto Nacional de Qgong, se sitúa a una distancia del paciente, lo interroga, y a partir del diagnóstico comienza a restablecer las energías del paciente en una suerte de aglutinar el Qi de su alrededor, transformarlo y liberarlo de nuevo, “solo” moviendo sus manos... Se trata de la re-organización del Chi, es decir, la energía del paciente en relación con la energía vital, que está por todas partes, la energía de la vida. Estos principios son difíciles de asumir desde el punto de vista occidental.

Las enseñanzas del Qgong son muy completas, primero trabajamos para consolidar el cuerpo y reforzar todo el ser pero luego van más allá, también se utilizan para desarrollar las capacidades espirituales y dar más conciencia a los procesos mentales, así extraemos todo ese inmenso potencial que llevamos dentro, más allá de la superficie existe otra amplia región, por eso es por lo que el Qgong no es solo una eficaz disciplina de movimientos, también permite profundizar un poco más y modificar la conciencia, el nivel espiritual forma parte de ella, y todo se armoniza (Sun c.p. Klassen, ob. cit.: 20).

Esta modalidad de sanación es tan importante que instituciones influyentes en el mundo como la Universidad de Barcelona-España, dicta cursos de medicina tradicional china para la curación del paciente (en un abordaje integral). Algo interesante es que la ciencia moderna, en específico, el positivismo y su método científico, no ha logrado explicar todo lo relacionado con la cura del cuerpo desde la medicina tradicional china, por ejemplo, la existencia de “los meridianos”, lo cual

es lógico, la “ciencia” tiene una mirada muy particular sobre el cuerpo humano, se ha dedicado a lo exterior, una analogía a la física clásica, lo macro; además, existe un empeño en explicar todo, como si todo necesitase explicación... En la ciencia occidental es reciente el estudio del cuerpo humano, mientras que la medicina tradicional china tiene más de tres milenios haciéndolo.

Ahora bien, ¿es posible explicar estos fenómenos de curación sólo a partir de la sugestión? ¿por qué los grandes monasterios-claustros-templos promueven no hablar? La palabra es otra forma de energía, los mantras logran efectos significativos como también puede hacerlo la oración. Es una cultura diferente (no-moderna), por tanto, aborda al cuerpo desde otro enfoque: uno que brinda luces eneguededoras sobre éste. Los Daoístas, por ejemplo, piden permiso a la Diosa Tierra para poder cavar la tumba; en nuestro caso, nos coleamos para pasar de primeros, nos aprovechamos del otro/lo otro, y por supuesto, dentro de la lógica occidental, pecamos “en pensamiento, palabra, obra y omisión, por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa...”. En este punto cabe resaltar:

En la mayor parte de los casos, nuestros padres y maestros jamás nos explicaron, ni explícita ni implícitamente, en ningún momento de nuestro proceso educativo, que la conciencia del pensamiento puede servir de contrapeso y proporcionarnos una perspectiva adecuada para impedir que el pensamiento acabe gobernando, sin que nos demos cuenta de ello, toda nuestra vida (Kabat-Zinn, 2013: 48).

Tampoco nos han explicado lo que ha generado la Iglesia (“por los siglos de los siglos amén”), en este caso, católica, sobre nuestros procesos de crianza, nuestra vivencia y proceder, sus procesos moldeadores, sus castraciones y su particular visión sobre la fe... sólo repetimos tal cual explica la teoría darwiniana. La Iglesia ha tenido su cuota de participación en esta configuración de cuerpo en Occidente.

*“La vida sólo puede entenderse en reversa, pero se vive hacia adelante”
(Escuché alguna vez en mi vida...)*

4.- Pasado, presente y futuro, en mi apreciación, están conjugándose al mismo tiempo, podría decirse que simultáneamente, bien plantea la mecánica cuántica, que el tiempo va tanto hacia adelante como hacia atrás. Un caso particular, la meditación, que supone un eterno presente, podría presentarnos un problema, interesante por demás, en tanto podría suponer la negación tanto del pasado como del futuro, por tanto “debemos” estar meditando constantemente para poder estar siempre en el

ahora. Claro está, hay una realidad paralela, no sabemos si estaremos (posibilidad del futuro), y de allí la importancia del “eterno presente”:

Para muchos, el tiempo es una ilusión producida por la rotación de la Tierra alrededor de su propio eje y de su revolución alrededor del Sol. Para otros, el tiempo es simplemente una observación subjetiva de nuestro punto de vista cósmico. Hay quienes sostienen que el tiempo representa la eternidad y, para algunos pocos, el tiempo sencillamente no existe como tal (Galíndez, 2007: 11).

Entonces, partiendo de un ejemplo concreto, “el Señor es mi pastor, nada me falta” (Salmo 23), como una afirmación del aquí y el ahora (se acota “falta”, no “faltará”), se podría generar la posibilidad de negar, o simplemente posibilitar, que el Señor pueda no estar en ese tiempo por venir. Se puede considerar entonces que plantear un futuro podría traducirse en una existencia posible en los presentes venideros, mientras que plantear un presente podría suponer no plantear una existencia en el futuro. En este sentido, cobra vida otra forma de afirmación, “El Señor es mi pastor, nada me faltará”, posibilitando que el Señor siempre va a estar, porque el futuro tendrá un momento en que se convertirá en pasado, y por supuesto en presente, un eterno presente que considera la estancia del Señor (la esperanza de la venida del Mesías). La palabra tiene entonces gran importancia, en el cómo se dice y para qué... En relación a ella, en el libro “Afirmaciones científicas para la curación” se acota que:

La palabra del hombre es el Espíritu en el nombre. Las palabras habladas son sonidos producidos por las vibraciones de los pensamientos. Los pensamientos son vibraciones emitidas por el ego o por el alma. Deberías saturar cada una de vuestras palabras con las poderosas vibraciones de vuestras almas. Si un hombre es incapaz de infundir en sus palabras la fuerza del espíritu, el suyo es un lenguaje muerto... Es por ello que tanto las palabras como las plegarias de personas locuaces o inescrupulosas en su lenguaje, suelen carecer de poder para operar un cambio positivo en el curso de los acontecimientos. Las palabras de los hombres deberían expresar no solamente la verdad, sino también su propia comprensión y realización [de dicha verdad] (Yogananda, 2002: 1).

Se hace evidente que no se trata de hablar por hablar. En los andes venezolanos existen realidades poco comprensibles para muchas personas, el “cuajo caído” por ejemplo, un malestar presentado mayormente en niños que se manifiesta a través de una descompensación del cuerpo (puede ser a partir de una simple caída) y que sólo la cura la “soba”. Recuerdo que mi nona era sobandera y en una ocasión me lo curó. La “soba” consistía en frotar el vientre, generalmente con aceite, pero no

sólo consistía en eso, iba acompañado de una suerte de rezos-oraciones que se elucubraban y se decían en voz muy baja, murmullos en ocasiones.

Mientras crecía, fui comprendiendo que es una suerte de “don”, un “poder” que Dios, cualquier otra deidad o simplemente una repercusión del Universo (como sucede con la vista del águila o el olfato de los perros, bien explicada por la adaptación-evolución) que ocurre en uno de forma “natural”. A mí me sucedía lo mismo, muchas personas me decían, luego de sobarlas, que se mejoraban. Hoy día lo sé más profundamente, fui comprendiendo que es algo que está allí, y consciente de esa realidad, lo aplico a mis pacientes. “Palabras colmadas de sinceridad, convicción, fe e intuición, actúan como bombas vibratorias altamente explosivas, cuyo estallido desintegra las rocas de las dificultades, operando la transformación deseada” (Yogananda, 2002: 1).

En otro orden de ideas, el maestro Andrés Suzzarini, profesor en la Universidad de los Andes - Venezuela, con quien he compartido grandes enseñanzas, expresó en algún momento que la Biblia es una fenomenología de Dios. Puede llegarse a un acercamiento interesante sobre esta “entidad”-fuerza-movimiento desde la perspectiva de Fromm (1971: 38):

El concepto de Dios ha pasado por un proceso de evolución que comienza con el Dios celoso de Abraham, pasa por el Dios sin nombre de Moisés, y continúa hasta llegar al Dios de Maimónides, del cual el hombre solamente conoce lo que no es. La “Teología negativa” de Maimónides lleva, en sus últimas consecuencias (aunque Maimónides no las tomó en cuenta), al fin de la teología. ¿Cómo puede existir una “ciencia de Dios” cuando no hay nada que se pueda decir o pensar acerca de Dios, cuando Dios mismo es el Dios impensable, “oculto”, “silente”, la Nada?

Si bien es cierto que, desde la ciencia moderna no se puede razonar sobre este tema, lo que se intenta en este estudio-reflexión es entender-comprender, entre otros, cómo podría operar un concepto, tal como Dios, a partir de lo que genera en nosotros como seres capaces de transformar realidades desde nuestras energías (pensamiento, fe, emociones, entre otros). Acota Fromm (ob. cit.: 43) en sus reflexiones sobre la Biblia: “...el reconocimiento de Dios es, fundamentalmente, la negación de los ídolos”. ¿Y acaso la ciencia no ha sido una suerte de ídolo “intocable” tal como ha ocurrido con Dios? ¡Por supuesto que sí! Y no sólo para hacer el bien, las guerras son pruebas o documentos que lo confirman...

Un ídolo representa el objeto de la pasión central del hombre: el deseo de regresar al suelo madre, el ansia de posesión, poder, fama, etc. La pasión representada por el ídolo, es, al mismo tiempo, el valor supremo

dentro del sistema de valores del hombre... baste decir que la historia de la humanidad hasta el momento presente es primariamente la historia de la adoración de los ídolos, desde los primitivos ídolos de arcilla y madera, hasta los modernos ídolos del estado, el jefe, la producción y el consumo, santificados por la bendición de un Dios idolizado... El ídolo es la forma alienada de la experiencia de sí mismo que tiene el hombre (Fromm, ob. cit.: 44).

Nietzsche lo dejó claro en su lapidaria frase: "Dios ha muerto", pero, aun así, ¿Qué de malo tiene, al igual que seguir a la ciencia que estipula, mayormente, cosas positivas, sin recordar que se ha usado para genocidios, seguir los postulados de Dios? ¿No son suficiente prueba o documento los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki, los campos de concentración Nazi o más recientemente los experimentos de Monsanto, es decir, ciencia para hacer el mal? ¿No es el bienestar el que tanto anhela la humanidad? Total "...en la tradición judía la creencia en Dios implica imitar las acciones de Dios" (Fromm, ob. cit.: 41).

Es pertinente presentar el siguiente símil: al igual que la ciencia, Dios, aunque castiga, propone generalmente cosas positivas para la humanidad, su hijo, Jesús, es prueba de ello, por sobre cualquier cosa, su legado está basado en el amor, amar al prójimo, quizá eso resume su propuesta-accionar... Morin (1999: 6), en el ítem 1.2, de los errores intelectuales, afirma que:

Nuestros sistemas de ideas (teorías, doctrinas, ideologías) no sólo están sujetos al error, sino que también protegen los errores e ilusiones que están inscriptos en ellos. Forma parte de la lógica organizadora de cualquier sistema de ideas el hecho de resistir a la información que no conviene o que no se puede integrar. Las teorías resisten a la agresión de las teorías enemigas o de los argumentos adversos. Aunque las teorías científicas sean las únicas en aceptar la posibilidad de ser refutadas, tienden a manifestar esta resistencia. En cuanto a las doctrinas, que son teorías encerradas en sí mismas y absolutamente convencidas de su verdad, éstas son invulnerables a cualquier crítica que denuncie sus errores.

De la cita anterior, se desprende entonces que la ciencia se ha asumido como religión, pues los postulados teóricos se observan como dogmas, verdades irrefutables, y desde ahí se sanciona, se castiga y se coarta la libertad para crear, de quienes no participen o se adhieran a una teoría o paradigma.

Como forma de "cierre"

Creo, fehacientemente, no interesa si Dios existe o no (y mucho menos relacionar

la fe sólo con este concepto), aun cuando, hay muchas personas que afirman su existencia o que han sentido su presencia, en todo caso, la “experiencia Dios” se da en un lenguaje que no es perceptible por o a través de la razón. Es más bien una vivencia que se da en el creer en algo, una suerte de espiritualidad, hay que dejarla entrar, abrir los canales perceptivos para vivir la experiencia (tal como ocurre con el mal, el amor, el teatro, el conocimiento...) y así poder saber qué es: Dios es una experiencia dirigida sobre todo hacia el amor y el bien, estimo este segundo aspecto es el mismo que persigue la Ciencia.

Curiosamente, las personas que más creen en Dios han tenido un buen trecho en la vida, ha ocurrido así incluso con muchos científicos de la talla de Max Planck o nuestro Jacinto Convit, entonces ¿Será que para “conocerlo”, o apreciar esas “experiencias otras”, hay que haber vivido? ¿O dejar vivir el cuerpo de alguna forma que hace que se pueda entender-comprender qué es?

Hay situaciones donde las personas optan por cambiar de parecer, valga cualquier motivo, una sensación, un conocimiento, un impulso, un “no sé qué”... Hawking (2002: s/p) escribió: “Muchas personas estarán muy disgustadas si no hay una teoría última, que pueda formular un finito número de principios. Yo solía pertenecer a ese campamento, pero yo he cambiado mi pensamiento”, y cambió a partir de considerar el teorema de Gödel, criticado por muchos matemáticos y científicos. El cambio quizá es una suerte de “ya no te queda más y entonces llega”, como cuando buscamos el “verdadero” movimiento (se lleva el cuerpo al límite del cansancio, en una sesión de improvisación, por ejemplo, y luego el sólo comienza a moverse desde lo que es, no se piensa, no se impone, sólo viene el impulso y se mueve).

No interesa si Dios-fe o cualquier “experiencia otra” pueda razonarse o no, lo interesante sería lo que genera en la humanidad a partir de su legado-propuesta. El estudio de la historia ha determinado, por ejemplo, que “El miedo y la sumisión a Dios disminuyen a medida que el concepto de Dios se desarrolla en el curso de la tradición posterior. El hombre se convierte en un socio de Dios y casi en un igual” (Fromm, 1971: 47), en otras palabras, Dios, como muchas otras cosas-doctrinas-políticas, entre otros, ha sido una suerte de concepto construido-utilizado-manipulado dependiendo del interés que ha tenido el “hombre” (patriarcal, por cierto: ¿podríamos explicar más patriarcalidad que la “Santísima Trinidad”, Padre, Hijo y Espíritu Santo?). En todo caso: “la norma más alta del desarrollo del hombre es la libertad. La idolatría, por su naturaleza misma, exige sumisión; la adoración de Dios,

en cambio, exige independencia" (ibid.).

El problema con este tipo de experiencias, es que pensamos (sólo se piensa), tratamos de visualizarnos a partir de una sola capacidad del ser humano, y el asunto no es así, es más bien una experiencia toda, donde el sentir también tiene cabida, corpórea, del cuerpo todo... "Somos conscientes de que toda teoría se detiene cuando enfrenta problemas que el pensamiento racional no puede resolver; se detiene, pero deja abierta las rutas posibles por donde se pueda ir en busca de la solución al enigma" (Galíndez, 2007: 12). En todo caso, estas concepciones, son una experiencia que tiene que ver con cómo somos y nos sentimos, un algo que nos da paz, amor, sensaciones de tranquilidad, de descanso, de hermandad; permite relacionarnos de otra forma con los otros, una forma que precisamente permite, entre otros, redimensionarnos a través del amor y no desde la exigencia, el reclamo o el odio. Entonces, para especificar, tomando como referencia uno de los salmos icónicos de la Iglesia Católica, "el tan repetido" Salmo 23, estimo que lo importante, en función de estas reflexiones, sería entonces lo que se plantea hacia el final

4. Esquema del Salmo

En cuanto a la composición del Salmo, podemos ver que se centra en dos metáforas: el pastor (Sal 23:1-4) y el anfitrión (Sal 23:5-6).

Pero también podemos bosquejarlo pensando en todas las etapas de la vida del creyente:

(Sal 23:1-3) La vida presente donde toda necesidad es suplida por el pastor.

(Sal 23:4) El paso por la muerte donde su compañía nos libra de todo temor.

(Sal 23:5-6) El disfrute de la eternidad donde todo deseo será cumplido (De Miguel, 2012: Documento en línea).

Este último aspecto, "todo deseo será cumplido", es el que me lleva a sentir-pensar que como bien dice el poema "Desear es prefigurar", la esperanza, "la venida del Señor-Mesías", y partiendo de la intención de este escrito, la fe como "forma" de pensamiento (no pensamiento solamente porque la fe involucra al cuerpo todo, cuerpo sistémico) y el pensamiento como forma de energía, que incide, que crea, que posibilita, entonces, surge una metáfora, el mantel que se despliega sobre el césped, que posibilita... así queda desplegado para que cada quien (como una obra de arte que "finalmente" queda "realizada" en el espectador) pueda relacionarse y dibujar su realidad propia.

En fin, “El proyecto “Ciudad Védica Maharishi” o el “Experimento Hagelin”, como muchas otras propuestas, pueden ser un completo “fraude”, al igual que Dios o cualquiera de esas “experiencias otras”, pero con una claridad enorme sobre la intención de bienestar que involucra y ofrece a la humanidad ¿Cuántos inventores-creadores han sido vilmente asesinados por haber querido ayudar a la humanidad?

En todo caso, el amanecer sigue ocurriendo, aun cuando le demos la espalda. . . .

Surge entonces la pregunta ¿cómo se conjuga todo esto con los procesos creativos y las artes escénicas? Pues bien, primero es necesario empezar preguntando lo siguiente ¿Sobre la base de qué han ocurrido, en el devenir de la historia, los procesos formativos (de configuración del cuerpo) en estas áreas? Hay que recordar que desde el punto de vista académico la formación no tiene mucho tiempo, por ejemplo, desde la danza comienza con Luis XIV de Francia, el famoso Rey Sol, allí se establecen las primeras formas que derivarían posteriormente en lo que hoy se conoce como ballet (o danza clásica), pues en su reinado se crea la Academia Real de la Danza en el año 1661, pero, si se mira más allá, tendremos la certeza que desde el punto de vista ancestral ha ocurrido un proceso de “formación”-creación que también ha hecho grandes aportes al hecho escénico.

En las manifestaciones ancestrales se conjugan hermosas posibilidades “formativas”-creativas dadas desde cómo co-existen las diversas artes escénicas, y cómo han sido fuente de inspiración también. La división y la especialización es un invento del “hombre” (adrede entre comillas porque ha sido un proceso patriarcal, violento, sangriento, mortal, entre otros); así, cuando se aprecian estas manifestaciones, como espectadores nos llega la danza, la actuación, la música, el gesto, la palabra, el texto, la dramaturgia, las intenciones. . . en una propuesta que podría recrear alguna historia particular de algún grupo humano. Lo que hoy día conocemos como “hacer clase”, esa que brinda la posibilidad de desarrollar capacidades para la escena, en el proceso histórico ha venido ocurriendo a través de otros espacios como las manifestaciones propias de los grupos humanos, entiéndase, danzar para comunicarse con los dioses, ritual agrario, ritual de iniciación, entre otros.

De manera evidente, en estas representaciones se conjuga tiempo, fe, cuerpo, palabra, sonido, territorio, relación, entre otros, porque, en fin, todo grupo humano, toda representación escénica, está sustentada sobre la base de un cuerpo que acciona. Y en este cuerpo que acciona se dan de manera simultánea todos estos procesos que posibilitan crear determinada propuesta escénica. Miremos más en el presente:

cuando los Vasallos de La Candelaria² salen cada 2 y 3 de febrero danzando, no se trata sólo de la danza, donde además también se entretujan acciones actorales, musicales, entre otros, salen también para posibilitar la re-agrupación y el re-encuentro entre las personas, tejiéndose además el fortalecimiento de las relaciones, el crecimiento de la sociedad, entre otros.

Cabe la pregunta ¿cómo? pues bien, por ejemplo, en la primera parte de la danza del ritual están los “Versos a la Virgen”, que son palabras, organizadas en el momento o con antelación, en una suerte de solicitudes, adoración, agradecimiento, entre otros, que se dicen a la Virgen con la intención, obviamente, de tener un resultado. Ya se ha dicho lo importante de la vibración (energía), planteada desde la mecánica cuántica. Pero todo esto también ocurre, de manera obvia, más actualmente en lo que sería “la clase” (de danza, de circo, de actuación, entre otros), en donde se van configurando los cuerpos, y desde donde se van configurando los sueños, “Desear es prefigurar...”

Entonces, este cuerpo que llevamos cada día: lo bañamos, acostamos, alimentamos, le damos sexo, amor, conocimiento, cuidado; lo embriagamos, lo enamoramos.... Este cuerpo que es una re-presentación del universo, donde convergen también todas sus fuerzas, leyes, energías, donde no es casualidad que su porcentaje de agua sea el mismo del agua contenida en el planeta Tierra; tiene un código genético compartido con gran parte de otras formas de vida en este universo (plantas, animales, entre otros, porque justo antes del Big-Bang todo estaba unido); es donde se conjugan todas esas variables que se plantean anteriormente.

Al igual que ha ocurrido en todo el proceso de evolución humana, en una obra de carácter escénico, desde cualquier realidad (actuación, performance, danza, entre otros) el cuerpo va deseando, sintiendo, pensando, emocionándose... y con ello proyectando, configurando, haciendo realidad sus deseos, sueños, anhelos, obras de arte. Este cuerpo que se atreve a imaginar-desear que una obra escénica pueda tener vida, y que a su vez es el mismo cuerpo que le da vida durante el proceso de creación-investigación, es el cuerpo quien hace posible que un deseo, idea, imagen... pueda tener una realidad en este plano existencial y pueda llegar a ser una obra de arte.

Las ideas anteriores se nos asoman en estos versos, que parecieran una utopía, pero, con esa entereza, belleza y poesía, plantean una realidad perfectamente posible:

2. Manifestación cultural del estado Mérida-Venezuela.

*Y llegaré en la noche como si fuera un ladrón
Te buscaré en mi cama como un niño busca a Dios
Y ya no habrá peligros sólo ganas de vivir
Y te daré los besos que en ausencia no te di
Y volveré a tus manos porque eres mi salvación
Te miraré durmiendo como un hombre mira al sol
Y ya no habrá tristezas ni palabras que decir
Y te daré mi vida que en ausencia no te di³*

Porque cuando se abre el telón y emerge un personaje que cruza el escenario y nos encanta con su poder y magia, está ocurriendo el delicioso instante en el cual todo este entramado de información, que pareciera estar desconectado, habita un espacio-territorio-concreción de una energía hecha realidad. En este momento particular de nuestra historia como humanidad, quien hace posible que ocurran las cosas, y así, la dualidad de dejarse habitar por un “algo”, posibilita un hacer, porque “al final del cuento”, todo es posible porque tenemos este cuerpo que somos, o, mejor dicho, desde cada uno de nosotros, este cuerpo que soy....

Referencias

- De Miguel, L. (2012). *Estudio bíblico: Jehová es mi pastor - Salmo 23*. [Blog]. Disponible: <https://www.escuelabiblica.com/estudios-biblicos-1.php?id=69>. Consulta: mayo 17 2018.
- Fromm, E. (1971). *Y seréis como dioses*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Galíndez, J. (2007). *La física cuántica en el pensamiento, la acción y el sistema neuronal*. Venezuela: Publicaciones Vicerrectorado Académico – CODEPRE.
- Gershon, Michael (2003). *The Second Brain*. Nueva York-Estados Unidos: Harper Collins Publishers.
- Gunaratana, B. (2015, orig. 2009). *Más allá del mindfulness. Una guía introductoria a los estados más profundos de la meditación*. España: Editorial Kairós, S.A.
- Hawking, S. (2002). *Gödel and the End of the Universe*. Disponible: <http://www.hawking.org.uk/godel-and-the-end-of-physics.html>. Consulta: agosto 17 2018.
- Kabat-Zinn, J. (2013). *Mindfulness para principiantes*. España: Editorial Kairós, S.A.
- Klassen, S. (2013, orig. 2007). *The Chinese Art of Healing - Medicina Tradicional China - Qi, El arte chino de la curación*. [Video]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=ISfsF7Wux04>. Consulta: mayo 10 2018.
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: 3. Canción “Hoy me desperté en otro lugar” compuesta e interpretada por Carlos Vives. Sony Music Latin/EMI, 2013

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Sanoja, Sonia (1992). *Bajo el signo de la danza*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Silverton, S. (2013). *Mindfulness – Una herramienta inspirada en la meditación oriental para aliviar el estrés, la ansiedad y la depresión*. Barcelona-España: Blume

Tabares, M. (2000). *Manual de masoterapia china*. Perú: EsSalud – OPS.

Turrau, C. (2015). El segundo cerebro [Artículo en línea]. Disponible: http://urano.blob.core.windows.net/share/i_Prensa/4988/URANO_DIARIO%20VASCO.pdf
Consulta: mayo 05 2018.

Yogananda, P. (2002). *Afirmaciones científicas para la curación – Teoría y práctica de la concentración china*. Editorial: Self-Realization Fellowship.

Wilber, K. (2005, orig. 1996). *Sexo, Ecología, Espiritualidad – el alma de la evolución*. España: GAIA Ediciones.

PROPUESTA DE DISEÑO CURRICULAR PARA LA FORMACIÓN DE CUARTO NIVEL EN DIRECCIÓN TEATRAL (MAESTRÍA) EN LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

Curriculum design proposal for fourth level training in theater management (master's degree) in the Republic of Ecuador

Carolina Y. Rivero O.¹ y Danny Francis Gómez R.²

Universidad Nacional Experimental de Las Artes / Universidad José Antonio Páez

[Investigación]

RESUMEN

Se presenta un extracto de un estudio cuyo propósito fue proponer un diseño curricular para la formación de cuarto nivel (maestría) en dirección teatral en la República del Ecuador para atender la demanda de docentes y artistas que aspiran a mejorar su perfil, y con ello, transformar la calidad de su acción artística y pedagógica. Se emplea la observación, la revisión de documentos, la toma de notas, la entrevista, la fotografía y los grupos focales para comprender el fenómeno de estudio. El método de Investigación-acción hace protagonismo en este estudio, sustentado en el modelo de Kemmis y McTaggart (1992). Se concluye que, en todos los niveles de educación superior existe precaria oferta de formación y de precios atractivos, accesibles y acordes a la realidad socioeconómica del Ecuador y que el plan de acción diseñado en la tercera fase de este primer ciclo contribuirá notablemente en la transformación de la situación-problemática.

Palabras clave: Formación universitaria en dirección teatral, diseño curricular de cuarto nivel, maestría en dirección teatral, sistema educativo ecuatoriano.

ABSTRACT

An excerpt from a study is presented whose purpose was to propose a curricular design for fourth level training (masters) in theatrical direction in the Republic of Ecuador to meet the demand of teachers and artists who aspire to improve their profile, and with that, Transform the quality of your artistic and pedagogical action. Observation, document review, note taking, interview, photography and focus groups are used to understand the study phenomenon. The Action-Research method plays a leading role in this study, based on the Kemmis and McTaggart model (1992). It is concluded that, at all levels of higher education there is a precarious offer of training and attractive, accessible prices that are consistent with the socioeconomic reality of Ecuador and that the action plan designed in the third phase of this first cycle will contribute significantly to the transformation of the problematic situation.

Key words: University education in theatrical direction, fourth level curriculum design, masters in theatrical direction, Ecuadorian education system.

1. Lic. en Educación mención Lengua y Literatura, MSc. Investigación Educativa. Doctorando en Artes y Culturas del Sur, UNEARTE. Directora General de Educare Producciones en Venezuela y Ecuador.

2. Docente Universidad José Antonio Páez. Abogado. Lcda. Educación y Adm. Empresas. Msc. Historia de Venezuela U. C. Msc. Gerencia y T. de la I. U. J. A. P. Doctorado en Ciencias Sociales.

Recibido 17/04/2019. Aceptado: 12/07/2019.

Focalización del contexto

La Ley Orgánica de Cultura (LOC) mediante el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio (RIEFACP) en su propósito de garantizar la educación y la formación en las artes, cultura y patrimonio en el Ecuador, así como el desarrollo integral de sus ciudadanos, diseña y oferta programas de formación cultural y artístico. Se procura una apropiada articulación interinstitucional, así como reunir a los sistemas de educación formal y no formal y también lograr la sensibilización por el arte.

Por su parte, el Ministerio de Educación (MINEDUC) del Ecuador, crea el Currículo de Educación Cultural y Artística (ECA) cuya implementación inicia en el 2016. El área de Educación Cultural y Artística se entiende como “un espacio que promueve el conocimiento y la participación en la cultura y el arte contemporáneos, en constante diálogo con las expresiones culturales locales y ancestrales, fomentando el disfrute y el respeto por la diversidad de costumbres y formas de expresión” (p. 42). Asimismo, el MINEDUC oferta dos modalidades para el nivel de bachillerato: el Bachillerato Técnico en Artes y el Bachillerato Complementario en Artes.

Es muy importante destacar en este estudio que en el nivel de Bachillerato Técnico en Artes se ofrece preparación en áreas técnicas: artesanales, deportivas o artísticas, lo que permite a los estudiantes insertarse en el mercado laboral o iniciar emprendimientos de carácter social o económico (LOEI, 2011). El Bachillerato Técnico en Arte especializa a sus estudiantes en música, pintura y cerámica, escultura, arte gráfico, diseño gráfico, ebanistería, tallado y escultura, arte de pueblos y nacionalidades.

De igual forma, el Bachillerato Complementario en Artes comprende la continuidad de la formación del estudiante alcanzado en el Bachillerato General Unificado (BGU) cuya preparación se complementa y especializa en artes en las disciplinas de danza, música y artes plásticas. Esto le otorga oportunidades para extender sus estudios especializados de tercer nivel, así como incorporarse a la actividad laboral y productiva.

Con la aprobación de la Ley Orgánica de Educación se crea en el 2010 la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia y Tecnología (SENESCYT), institución que ejerce la rectoría de las políticas públicas orientada a estudios de tercer, cuarto y quinto niveles y coordina las acciones entre la Función Ejecutiva y las instituciones del Sistema de Educación Superior públicas que fortalecen los campos específicos de

estudios y generan talento humano en las artes, tal como se especifica en el artículo 353 de la Constitución de la República del Ecuador:

El Sistema de Educación Superior se regirá por un organismo público de planificación, regulación y coordinación interna del sistema y de la relación entre sus distintos actores con la Función Ejecutiva; y por un organismo público técnico de acreditación y aseguramiento de la calidad de instituciones, carreras y programas, que no podrá conformarse por representantes de las instituciones objeto de regulación.

Las universidades nacionales cuentan con facultades de artes que impulsan la formación artística, estimulan el talento creativo, la identidad y el poder del arte como potente factor de transformación social para cubrir las necesidades de desarrollo local, nacional e internacional.

En esta investigación, se pretende:

Propósitos primarios

Transformar los conocimientos teóricos y prácticos que escasamente manejan los actores participantes respecto a las técnicas y métodos para emprender la dirección general de una producción teatral.

Propósitos secundarios

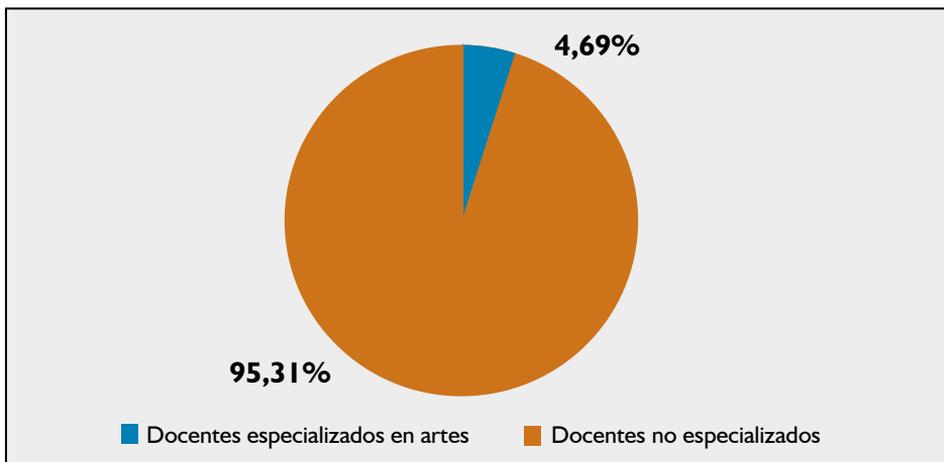
- 1.- Diagnosticar el conocimiento previo (teórico y práctico) que poseen los participantes sobre el Arte Dramático (específicamente actuación y dirección teatral).
- 2.- Planificar estrategias de acción conjuntamente con los participantes, de índole cognitivo, constructivo, de aprendizaje significativo con orientación andragógicas.
- 3.- Implementar las estrategias cognitivas y constructivas diseñadas y planificadas conjuntamente con los participantes involucrados para la reconstrucción y transformación de saberes teóricos y prácticos respecto al arte dramático en cuanto a: actuación, dirección de actores y dirección general de una obra teatral.

Para ello, se parte inicialmente de la observación y análisis de las realidades del sistema de educación ecuatoriano desde la revisión de los perfiles de profesionales que imparten asignaturas vinculadas al Arte Dramático, con especial énfasis en el escenario educativo y la oferta actual para la formación en artes de tercer, cuarto y quinto niveles a nivel nacional.

Profesionales que imparten en Educación Básica y Bachillerato

Dentro del sistema de educación básica y bachillerato se cuenta con aproximadamente 79.169 docentes¹ quienes imparten el Currículo de Educación Cultural y Artística (ECA) en todo el país. Dentro de este total de profesionales, sólo 3.714 docentes equivalente al 4,69% cuenta con formación especializada; el resto 75.455 equivalente a un 95,31% no cuentan con formación especializada, poseen titulación en otras áreas sin vinculación alguna con las artes. Así pues, estos datos alertan inicialmente sobre la necesidad de capacitación para los docentes que imparten ECA en Ecuador.

Gráfico 1. Distribución de docentes titulados en artes o carreras afines que imparten ECA



Ahora bien, el sistema educativo ecuatoriano se estructura en dos regímenes que constituyen los períodos escolares, estos son: Ciclo Costa y Ciclo Sierra-Amazonía.

En el Ciclo Costa el 44,96 % poseen titulación en esta rama, mientras que el 62,42 % de los docentes no posee titulación en esta especialidad. En el caso del Ciclo Sierra-Amazonía, el 55,04% de los docentes son titulados en artes, mientras que el 37,58% no lo son.

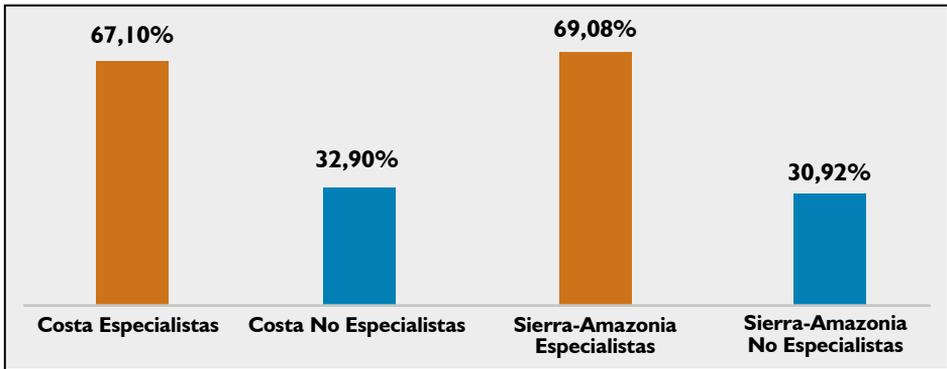
¹. De acuerdo con datos emitidos por la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia y Tecnología (SENESCYT) del Ecuador.

Gráfico 2. Distribución de docentes especialistas en arte y cultura según régimen



Según datos obtenidos en el gráfico 2 se observa que la distribución de docentes en zonas urbanas y rurales, es como sigue:

Gráfico 3. Distribución de docentes especializados en artes y cultura según zona laboral



Es decir, que del 4,69% (3.714 totales) de los docentes que poseen formación en artes, unos 2.492 aproximadamente, imparten en zonas urbanas, lo que significa un 67,10%; mientras tanto, el resto 32,90% se ubica en zonas rurales. Y los que no tienen esta formación, aproximadamente 75.455 docentes, de este grupo, 52.122 imparten en zonas urbanas, lo que significa un 69,08%. El 30,92% restante imparte en zonas rurales².

Para comprender mejor el panorama cuantitativo referente a la distribución de población de docentes especializados y no especializados en artes y cultura que imparten la asignatura ECA en el Ecuador, se muestra detalle en la tabla siguiente:

2. *Ibid.*

Tabla I. Relación de profesionales en artes frente a otras especialidades.

PROVINCIAS	DOCENTES EN ARTES (A)	DOCENTES EN OTRAS ÁREAS (B)
AZUAY	153	3308
BOLÍVAR	43	1311
CAÑAR	37	1369
CARCHI	72	793
CHIMBORAZO	228	1951
COTOPAXI	135	1913
EL ORO	101	3338
ESMERALDAS	471	3615
GALÁPAGOS	6	106
GUAYAS	392	18141
IMBABURA	229	1271
LOJA	107	3012
LOS RÍOS	130	4640
MANABÍ	300	8511
MORONA SANTIAGO	116	1561
NAPO	33	1025
ORELLANA	39	1268
PASTAZA	65	763
PICHINCHA	731	9181
SANTA ELENA	27	1985
SANTO DOMINGO DE LOS TSÁCHILAS	103	2204
SUCUMBÍOS	26	1463
TUNGURAHUA	124	1564
ZAMORA CHIMCHIPE	37	965
ZONA NO DELIMITADA	9	197
TOTAL	3714	75455

Fuente: Rivero y Gómez (2018) con apoyo en datos emitidos por la SENESCYT (2018).

De acuerdo con estos datos, en los que se compara cuantitativamente el grupo de docentes titulados en artes y afines y el grupo de docentes titulados en otras áreas no afines, se observa una brecha considerablemente amplia, lo que se traduce en una realidad problema y se vislumbra claramente la necesidad de formación en pregrado y postgrado.

En seguida, se presenta la Tabla 2 que muestra la distribución geográfica de las instituciones que ofrecen bachilleratos técnicos en arte y los bachilleratos complementarios cuya denominación anterior correspondía a 'conservatorios'³.

Tabla 2. Distribución de instituciones de bachilleratos técnicos en arte y los bachilleratos complementarios (conservatorios) y su respectiva cobertura de estudiantes.

	N°	NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN	COBERTURA
Bachillerato Técnico	1	UE San Lorenzo	165
	2	UE Rodrigo Barrero	81
	3	UE Vicente Anda Aguirre	379
	4	UE Víctor Proaño Carrión	93
	5	UE César Viera	174
	6	UE Inés Cobo Donoso	239
	7	UE Matilde Hidalgo De Prócel	137
	8	UE Eloy Alfaro	210
	9	UE Luis Ulpiano de la Torre	136
	10	UE Daniel Reyes	176
	11	UE Experimental para ciegos "Luis Braille"	13
	12	UE Tohalli	67
	13	UE Oswaldo Guayasamín	163
Bachillerato Complementario	14	UE Baños	96
	15	Colegio de Artes José María Rodríguez	835
	16	Colegio de Artes Machala	504
	17	Colegio de Arte María de Jesús Hidalgo	109
	18	Colegio de Arte María de Jesús Flores	735
	19	Colegio de Arte Raymond Mauge Neumane (Danza)	203
	20	Colegio de Arte Juan José Plaza	319
	21	Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música	747
	22	Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi	1040
	23	Colegio de Arte Juan Sebastian Bach	283
	24	Colegio de Arte "Frederich Ashton" (Danza)	203
	25	Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música	747
	26	Colegio de Artes La Merced	511
	27	Colegio de Artes Bolívar	400
	28	Colegio de Artes Marco Antonio Ochoa	188

Fuente: Rivero y Gómez (2018) con apoyo en datos emitidos por la SENESCYT (2018).

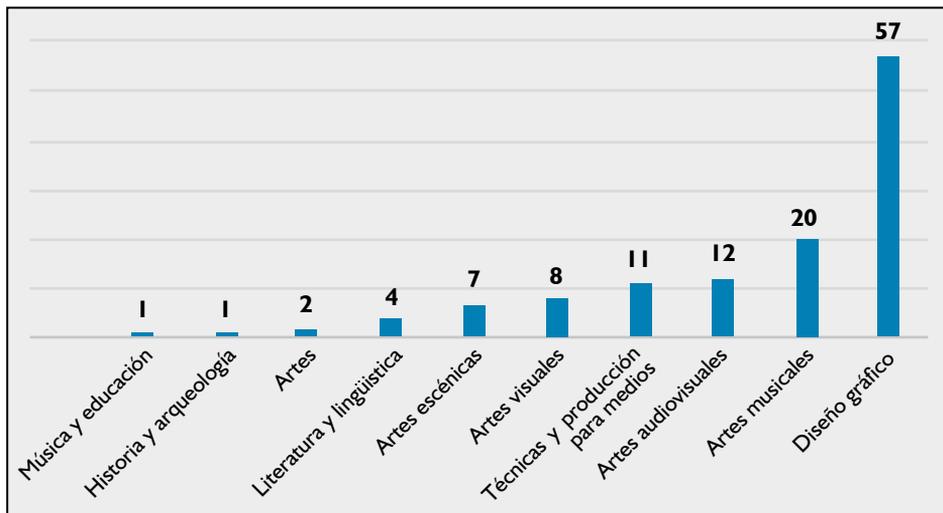
3. *Ibid.*

La Educación Superior

El Art. 352 de la Carta Suprema del Estado determina que “el Sistema de Educación Superior estará integrado por universidades y escuelas politécnicas; institutos superiores técnicos, tecnológicos y pedagógicos; y conservatorios superiores de música y artes, debidamente acreditados y evaluados. Estas instituciones, sean públicas o particulares, no tendrán fines de lucro”. En relación con esto, mostraremos la distribución de las diversas instituciones de educación superior que ofertan carreras especializadas en artes y cultura.

La educación superior oferta un total de 123 carreras especializadas en artes (4) distribuidas en universidades, tecnológicos e institutos técnicos. En pregrado predomina la mayor carga de ofertas y que comprende el 63,41%. En los niveles Técnico y Tecnológico se contempla una oferta de formación que representa un 28,46%. En cuanto a postgrados, las carreras vinculadas a las artes y cultura cubren apenas el 8,13%.

Gráfico 4. Distribución de oferta de formación en artes y cultura en universidades de tercer nivel

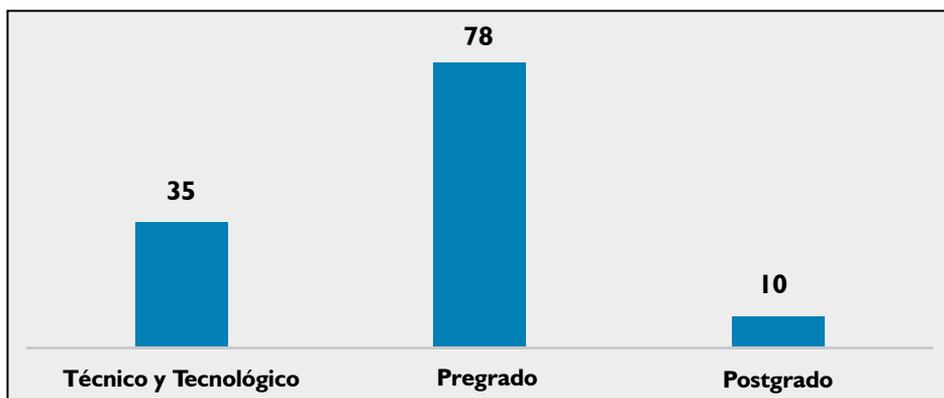


Se observa un claro predominio de las carreras vinculadas al Diseño Gráfico, que según datos suministrados por la SENESCYT (2018), conforman un conjunto de 57 carreras, lo que se interpreta como el 46,34% y, por lo tanto, ocupa el primer

lugar en cuanto a oferta se refiere. El segundo lo ocupan las especializadas en Artes Musicales y Sonoras con una oferta de 20 carreras, lo que va a representar un 16,26%. En último lugar, se encuentran aquellas que están vinculadas con las artes y la cultura pero que ejercen escasa demanda de ofertas, como Música y Educación e Historia y Arqueología que constituye el 37,4%, y que comprende una (1) sola oferta de estudios en cada caso.

Grosso modo, puede decirse que toda la oferta para la formación de tercer, cuarto y quinto niveles se determina como se observa en el siguiente gráfico:

Gráfico 5. Distribución de oferta de carreras especializadas en artes de tercer, cuarto y quinto niveles



En lo sucesivo, se mostrará detalle en cuanto a las universidades que ofertan carreras en artes y afines, así como su respectiva clasificación según la evaluación que realiza el organismo competente, denominado Consejo de Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CEACES).

Siguiendo esta interesante revisión, no puede obviarse un aspecto que consideramos notable examinar y analizar, este tiene que ver con los precios de las carreras ofertadas en instituciones de educación superior. Comencemos diciendo que las 53 instituciones que ofertan las carreras especializadas en artes y cultura comprenden: Conservatorios, Institutos Tecnológicos, Escuela Politécnicas y Universidades en pregrado y postgrado.

La Ley Orgánica de Educación Superior (LOES, 2018) del Ecuador establece en su artículo N° 2 el objeto de la Educación Superior, así: "definir sus principios, garantizar

el derecho a la educación superior de calidad que propenda a la interculturalidad, al acceso universal, permanencia, movilidad y egreso sin discriminación alguna y con gratuidad en el ámbito público hasta el tercer nivel". Por tanto, para determinar los precios de las ofertas de las universidades y demás instituciones que ofertan carreras de tercer, cuarto y quinto niveles, se realiza un análisis establecido por el Consejo de Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CEACES) que clasifica a las instituciones en las categorías: A, B, C y D. Las que se encuentran en las primeras categorías son las que resultaron satisfactoriamente durante el proceso de evaluación. Y, por el contrario, las instituciones que se encuentran en proceso de acreditación se encuentran en la categoría D, a estas, se les concede nuevos plazos para cumplir con los requisitos que satisfagan la respectiva evaluación.

Oferta de formación en tercer nivel

Institutos Técnicos y Tecnológicos

En 22 instituciones (Técnicas y Tecnológicas) las carreras tienen una duración de seis semestres y los precios oscilan entre 900^{oo} y 3.500^{oo} dólares.

Pregrado

En 28 instituciones (Universidades y Escuelas Politécnicas) cuya duración se estima entre 8 y 10 semestres, el 42,86 % corresponde a instituciones públicas y el 57,14 % corresponde a las instituciones privadas.

Tabla 3. Distribución de estudios especializados en arte y cultura en las diversas instituciones universitarias

	Universidades que ofertan formación de tercer nivel	Categorías
Públicas	Escuela Politécnica del Litoral	A
	Universidad de Cuenca	A
	Escuela Superior Politécnica del Chimborazo	B
	Universidad Central del Ecuador	B
	Universidad Nacional de Loja	B
	Universidad Técnica de Ambato	B
	Universidad Técnica de Machala	B
	Universidad Técnica del Norte	B
	Universidad Nacional de Chimborazo	C
	Universidad Técnica de Cotopaxi	C
	Universidad de las Artes	Sin acreditación

	Universidades que ofertan formación de tercer nivel	Categorías
Privadas	Universidad Particular de Especialidades Espíritu Santo	A
	Universidad San Francisco de Quito	A
	Pontificia Universidad Católica del Ecuador	B
	Universidad Casa Grande	B
	Universidad Católica de Cuenca	B
	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil	B
	Universidad de las Américas	B
	Universidad de los Hemisferios	B
	Universidad del Azuay	B
	Universidad Iberoamericana del Ecuador	B
	Universidad Técnica Particular de Loja	B
	Universidad Tecnológica Equinoccial	B
	Universidad de Otavalo	C
	Universidad Metropolitana	C
	Universidad Particular San Gregorio de Portoviejo	C
Universidad Tecnológica Israel	C	
Postgrado	Universidad Andina Simón Bolívar	A
	Escuela Superior Politécnica del Litoral	Sin acreditación
	Universidad Central del Ecuador	Sin acreditación
	Universidad de Cuenca	Sin acreditación
	Universidad de las Artes	Sin acreditación
	Universidad del Azuay	Sin acreditación
	Universidad Nacional de Chimborazo	Sin acreditación
	Universidad Particular de Especialidades Espíritu Santo	Sin acreditación
	Universidad Particular San Gregorio de Portoviejo	Sin acreditación

Fuente: Rivero y Gómez (2019) con apoyo en datos SENESCYT (2018)

Estas instituciones son evaluadas y categorizadas por el organismo a quien le compete estas funciones para determinar los precios de las ofertas de las universidades y demás instituciones que ofertan carreras de tercer, cuarto y quinto niveles. Esto parte de un análisis minucioso establecido por el Consejo de Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CEACES), como se ha dicho anteriormente, y que clasifica a las instituciones en las categorías: A, B, C y D, tal como se especifica a continuación:

Categoría A

En esta categoría se encuentran 4 universidades con una oferta en artes, lo que constituye el 14,29% de las 28 instituciones (Universidades y Escuelas Politécnicas)

referidas. Y el precio aproximado de las universidades privadas oscila entre 2.300⁰⁰ y 5.800⁰⁰ dólares el semestre.

Categoría B

En esta categoría entran 17 universidades equivalentes a un 60,71% del conjunto total. Las privadas ofrecen carreras con precios de 980⁰⁰ y 4.500⁰⁰ dólares el semestre, de acuerdo a cada universidad.

Categoría C

Se perfilan en esta categoría 6 universidades, 4 privadas y 2 públicas. En las privadas los precios fluctúan entre 1.200⁰⁰ y 1.700⁰⁰ dólares el semestre.

Oferta de formación en artes a nivel de Postgrado

En este nivel se observa mercado de 10 universidades que ofrecen maestrías y doctorados en arte. No obstante, sólo 2 de ellas están acreditadas con **categoría A**. El resto de ofertas en formación a nivel de postgrado provienen de universidades que no alcanzan categorización aún y ofrecen maestrías con una duración aproximada de 2 años, cuyos precios fluctúan entre 6.500⁰⁰ y 13.200⁰⁰ dólares la escolaridad completa.

Tabla 4. Precio promedio por semestre en carreras de arte

Institución	Precio promedio en carreras de artes
Institutos Técnicos y Tecnológicos	\$ 1.1691 ⁰⁰
Universidades pregrados	\$ 3.516 ⁰⁰
Universidades postgrados	\$ 8.696 ⁰⁰

Fuente: SENESCYT (2018)

Al observar esto, cabría preguntarse, ¿cuántos ecuatorianos pueden tener acceso a la formación profesional de tercero, cuarto y quinto niveles cuando el sueldo mínimo de un trabajador es de \$ 394⁰⁰, de acuerdo a la tabla emitida por la contraloría y, el sueldo mínimo de un docente graduado, que gana concurso e ingresa a una institución pública es de \$ 817⁰⁰. Según reporte de Heredia y Rosero (2018) se explica que, cuando el docente llega a alcanzar la categoría más alta del escalafón, puede ganar hasta \$1.676⁰⁰ mensuales. Pero, hasta noviembre del 2018 hubo 138.121 casos de profesores con nombramiento y de los cuales solo 746 docentes,

que no representa ni el 1% del total mencionado, gana en sueldo lo que especifica la tabla emitida desde el 2011. Por lo que se concluye que no solo la realidad sustenta la necesidad de formación conducente a título sino también la necesidad de una mejora en la oferta de precios.

Durante la primera etapa de este estudio, centrado en la observación de la realidad y el contexto, ampliamente expuesto hasta ahora, se examina todavía más cerca las oportunidades de formación en Artes Teatrales y afines. Tal como se aprecia en la Tabla 5:

Tabla 5. Universidades que ofrecen formación en pregrado, especializada en teatro, artes escénicas, cine y afines

UNIVERSIDAD	CARRERA	CATEGORÍA
Universidad de Cuenca	Licenciatura en Danza y teatro	A
Universidad Central del Ecuador	Licenciatura en Teatro Licenciatura en Artes Escénicas	B
Universidad de San Francisco de Quito	Licenciatura en Cine y Video	A
Universidad Católica Santiago de Guayaquil	Ingeniería en producción y dirección en artes audiovisuales	B
Universidad de las Artes	Licenciatura en cine Licenciatura en Artes Escénicas	Sin acreditación
Universidad Casa Grande	Licenciatura en Artes Escénicas Licenciatura en Multimedia y producción audiovisual	B
Universidad Católica Santiago de Guayaquil	Licenciatura en Cine	B
Universidad de las Américas	Licenciatura en Cine Licenciatura en Multimedia y producción audiovisual	B
Universidad Iberoamericana del Ecuador	Licenciatura en Producción para Medios de Comunicación	B

Fuente: Rivero y Gómez (2019) con apoyo en datos SENESCYT (2018)

Revisando la malla curricular de estas carreras, se observa precaria profundidad en las asignaturas prácticas que se teorizan en exceso, cuando la formación debe centrarse mucho más en el conocimiento práctico, en el aprender haciendo y poniendo en práctica las teorías. En el caso de oportunidades de formación en postgrado, las ofertas son las siguientes:

Tabla 6. Postgrados especializados en arte dramático, teatro, artes escénicas y cultura y afines

UNIVERSIDAD	CARRERA	CATEGORÍA
Universidad Andina Simón Bolívar	Maestría en: Estudios Latinoamericanos Maestría en: Historia Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos Doctorado en Historia Latinoamericana Doctorado en Literatura Latinoamericana	A
Escuela Superior Politécnica del Litoral	-	Sin acreditación
Universidad Central del Ecuador	-	Sin acreditación
Universidad de Cuenca	-	Sin acreditación
Universidad de las Artes	Maestría en: Políticas culturales y gestión de las artes	Sin acreditación
Universidad del Azuay	-	Sin acreditación
Universidad Nacional del Chimborazo	Maestría en Pedagogía Mención Docencia Intercultural	Sin acreditación
Universidad Particular de Especialidades Espíritu Santo	-	Sin acreditación
Universidad Particular San Gregorio de Portoviejo	-	Sin acreditación

Fuente: Rivero y Gómez (2019)

Aquí puede notarse la oferta ampliamente, resultando la Universidad Andina como la primera en otorgar mayores oportunidades de estudios acreditados y con categoría A. En el caso de las universidades: Escuela Superior Politécnica del Litoral, Universidad Central del Ecuador y Universidad de Cuenca ofrecen programas de estudios de cuarto nivel en otras carreras no afines a este tipo de artes y sin acreditación aún y, corren con la misma suerte: la Universidad del Azuay, la Universidad Particular de Especialidades Espíritu Santo y la Universidad Particular San Gregorio de Portoviejo. La Universidad de las Artes, en su caso, oferta formación de cuarto nivel sin acreditación.

Metódica

Se parte de la escogencia del modelo de Rodríguez, Gil y García (1996) en cuanto al proceso general de la investigación cualitativa, asimismo, para el abordaje de este estudio, consideramos la propuesta de Kemmis y McTaggart (1992), en cuanto al modelo a seguir en una Investigación-Acción. Al respecto, los autores expresan que la misma requiere de una preocupación temática y de un problema práctico vinculado con un ambiente o entorno particular.

De modo que, nos apoyamos en la investigación-acción como el método apropiado desde el punto de vista epistemológico para alcanzar la transformación de la práctica, entendiendo que esta pretende propiciar el cambio social, transformar la realidad y que las personas tomen conciencia de su papel en ese proceso de transformación. Desde esta perspectiva, buscamos construir un nuevo conocimiento teórico-práctico en la formación docente en Arte Dramático, en cuanto a actuación y dirección teatral se refiere, desde la integración de varias teorías revisadas y aplicadas, el cual nos permitió comprender mejor el concepto de cooperativismo, interdisciplinariedad y multidisciplinariedad para conseguir la percepción de la realidad, respaldado en los principios de la investigación-acción cooperativa.

Por consiguiente, para realizar una investigación-acción, el investigador, conjuntamente con los participantes, determinan una preocupación temática y seguidamente proceden a:

- El desarrollo de un plan de acción críticamente informado para mejorar aquello que ya está ocurriendo.
- Una actuación para poner el plan en práctica.

- La observación de los efectos de la acción críticamente informada en el contexto en que tiene lugar y
- La reflexión en torno a esos efectos como base para una nueva acción críticamente informada posterior, etcétera, a través de ciclos sucesivos.

Aspectos descritos por los autores pueden apreciarse en la figura 1 :

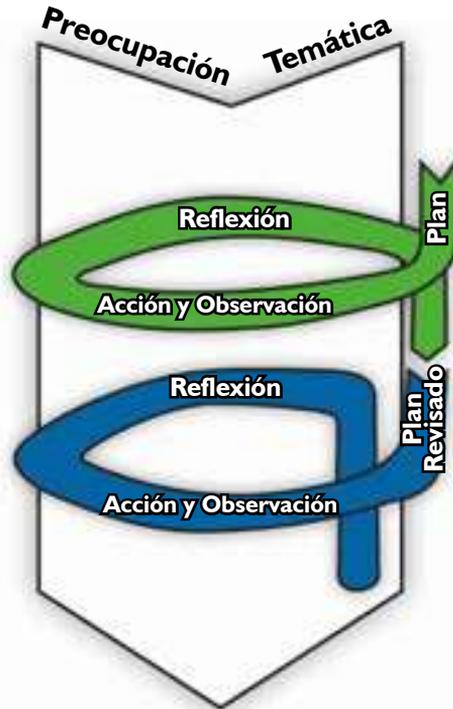


Figura 1. Relación entre los distintos momentos del proceso de investigación-acción (Kemmis y McTaggart, 1992:16).

El diagnóstico propició un proceso de concientización y sensibilización de los profesionales de diversas carreras involucrados e interesados en las acciones de llevar a cabo una puesta en escena, por lo que, en medio de estas experiencias, surgieron expresiones verbales que dieron lugar a un primer proceso de categorización de la información, la cual se muestra en el cuadro siguiente:

Cuadro I. Primera entrevista

Participante	Entrevista	Categoría
1	<i>Yo soy docente en la Universidad (*) del Ecuador, imparto clases a las estudiantes de Educación y aplico juegos escénicos en la asignatura Teatro. Y, aunque soy egresada como licenciada en Teatro de esta universidad, no me enseñaron técnicas de actuación basadas en el método stanislavskiano. No esas que usted menciona.</i>	Desconocimiento de técnica de actuación. Currículo.
1	<i>No sé qué es eso que usted dice: paralelismo, centralización, el súperobjetivo. Nuestra formación es mayoritariamente teórica. Tanto menos, sabemos cuál es el proceso para dirigir una obra con adultos, con niños o con jóvenes. Debe haber una, ¿no es cierto?</i>	Desconocimiento de técnicas apropiadas. Ausencia de formación personalizada y práctica. Desconocimiento de un método.
2	<i>Usted dijo que no actuaríamos, que se trata de una lectura fría. Por eso, no actué.</i>	Desconocimiento de un método.
3	<i>O usted no se ha explicado bien o yo soy bruta, pero lo que yo entendí del paralelismo es que debo imitar a un familiar o persona conocida para entrar en el personaje.</i>	Desconocimiento de un método para la actuación.
4	<i>No, la profesora... a ver, yo voy a explicar lo que entendí. La profesora dice que el paralelismo consiste en la sustitución o fusión de las características de un personaje por las de una persona conocida con rasgos parecidos a las del personaje (físicos, psicológicos, etc.). Sigamos con el ejercicio, yo ya tengo a la persona.</i>	Disposición para aprender un conocimiento novedoso.
5	<i>Generalmente los artistas somos autodidactas. Pero, uno invierte también en conocimiento y eso es costoso, claro. Por eso uno cobra lo que considera, porque cuesta mucho el conocimiento. No lo aprendemos en una maestría o en un postgrado, lo aprendemos en cursos intensivos, generalmente fuera del país. Y eso cuesta dinero. Cuando nos contratan para enseñar, entonces nos quieren pagar algo inferior a su valor.</i>	Diversidad de talentos y autodidactismo. Alternativas educación informal o no conducente. Altos costos de inversión en formación permanente. Ausencia de incentivo económico y laboral.
1	<i>Si se quiere profundizar en este arte, hay que salir al exterior para formarse porque aquí no se consigue oportunidades de este tipo. En el taller de hoy se habló de siete técnicas que yo no conocía y soy licenciada en Teatro.</i>	Dominio de técnica plástica. Desconocimiento y escasa formación en el área. Desconocimiento de criterios para la selección de una obra dramática para un público determinado.
5	<i>Puede que haya alguna oferta por ahí pero no a nivel de postgrado, de Maestría tanto menos de doctorado. Eso sería muy costoso aquí.</i>	Precaria oferta de formación de cuarto y quinto niveles.
3	<i>¿Debe haber un narrador al inicio de las obras infantiles?, ¿por qué no? Y entonces, ¿quién narra la obra?, ¿cómo se comienza? Y, si quisiera publicar una obra dramática, ¿cómo la protejo legalmente?</i>	Escasa bibliografía de textos dramáticos para niños. Limitaciones en el conocimiento y acción. Interés por la dramaturgia. Necesidad de conocimiento respecto a los derechos de autor y propiedad intelectual.

Participante	Entrevista	Categoría
6	<i>Yo soy músico y considero que este arte y este conocimiento son aplicables en todo y en cualquier profesión. A un terapeuta le sirve, a un abogado también, a un docente, a un comunicador social y a artistas de otras disciplinas. El compañero (*) es contador y está aquí tomando este curso. Pero si uno quiere convertirse en director, tiene que ser por cuenta propia. Las universidades son demasiado teóricas y se pierde tiempo en ello y dinero.</i>	Oportunidades de formación interdisciplinaria. Inconsistencia de ofertas atractivas de formación en postgrado.
7	<i>El año pasado vino el Circo Du Soleil. Y estuvieron repletas todas las funciones. A la gente le gusta el buen arte, pero, ellos vienen de fuera. Parece que lo de afuera se aprecia mejor. Lo digo porque soy cirquero de aquí y si no fuera por mis funciones particulares y mis cursos, no podría sostenerme. Y sin embargo, no es mucha la frecuencia a veces, ¡qué bestia!</i>	Cartelera atractiva. Precario incentivo económico y laboral.
1	<i>Y, ni se le ocurra ir a la Facultad de Artes, mejor vaya a la de Educación. Porque si va a la de Artes y usted dice que está haciendo un doctorado, no le darán oportunidad porque se sentirán amenazados. Ellos son los únicos que lo saben todo.</i>	Rechazo al conocimiento. Prejuicios sobre el nuevo talento humano.

Fuente: Entrevistas (2018)

Los resultados preliminares reflejados en el cuadro anterior muestran las primeras categorías del diagnóstico de esta investigación, distinguiéndose en primera instancia que el proceso de actuar y dirigir una pieza dramática requiere de saberes metodológicos y técnicos apropiados para su abordaje ante un público determinado sean niños, adolescentes o adultos y que este conocimiento es adquirido de manera insuficiente durante la formación de tercer nivel, en algunos casos. En esta primera entrevista, donde participa un grupo focal de profesionales de distintas disciplinas, incluyendo docentes, que expresan sus experiencias e inquietudes respecto al arte teatral (actuación y dirección).



Fotografía 1. Análisis y reconocimiento del objetivo y el súperobjetivo del personaje a interpretar. Personal docente de la UE "Rafael Bucheli" en Quito Sur. (2019)

Compartiendo una misma perspectiva

Para la realización de este estudio, se reflexionó acerca de las necesidades especiales que amerita el profesional en artes. Entre esas necesidades está el conocimiento profundo, la formación constante, permanente, que pueda

ofrecer la posibilidad de calidad en la praxis artística que se requiere para llevar a cabo una producción teatral, y por ende, el constante mejoramiento para lograr la transformación de la acción pedagógica actual desde el conocimiento impartido y compartido en contextos académicos a nivel de postgrado.

Iniciamos un proceso de conversación informal, lo que generó un mecanismo de negociación por parte de todos los que compartimos el fenómeno de preocupación que surgió en la experiencia de capacitaciones que ofrece Educare Producciones en el Ecuador y la integración de profesionales involucrados en las artes y en el propósito de transformar saberes, compartir el conocimiento, actualizar y mejorar el sistema de formación mediante al diseño de un nuevo programa de formación especializado en dirección teatral de cuarto nivel. Nos incorporamos progresivamente cada uno de los colaboradores que condujo a formar un conjunto o grupo de participantes de esta investigación. En este proceso se reflexionó sobre las realidades particulares y colectivas en la experiencia relacionada con el arte dramático en contextos educativos, artísticos y culturales, lo que dio paso a una serie de entrevistas, y por ende, a otro de categorización, lo que proporcionó datos que originaron una propuesta de acción.



Práctica de la técnica de actuación “lectura fría” basada en el método stanislavskiano con el cuerpo docente que imparte ECA de la UE “Rafael Bucheli” en Quito Sur, (2019).



Práctica de la técnica “uso de la improvisación” basada en el método stanislavskiano por el cuerpo docente que imparten ECA de la UE “Rafael Bucheli” y la UE “Perla azul” en Quito Sur. (2019).

Cooperando en una misma preocupación temática: el surgimiento de una propuesta

La comprensión de la formación de artistas, de educadores que imparten artes y otros profesionales involucrados con este arte específico surgió durante procesos de profunda reflexión compartida con especialistas (en este arte), en áreas diferentes (pero afines) y también especialistas en otras áreas (no afines), es decir, un equipo

multidisciplinario, necesario para el emprendimiento de un plan de acción. En virtud de todo lo observado y expuesto en este documento, cabe presentar una propuesta como solución a esta situación problema orientado a contribuir con el mejoramiento de oportunidades de formación de cuarto nivel en Artes Teatrales en el Ecuador, quedando como resultado el boceto de un diseño curricular, tal como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 7. Propuesta de diseño curricular para la formación de cuarto nivel (maestría en dirección teatral)

Código	Código	Período	Unidades de crédito	Pre-requisito
DT-11	Actuación I	I	3	Ninguno
DT-12	Expresión corporal y danza contemporánea aplicada al teatro	I	3	Ninguno
DT-21	Actuación II	II	3	DT-11
DT-22	Voz, dicción y canto	II	3	Ninguno
DT-31	El guion teatral	III	3	DT-11
DT-32	Diseño y realización de vestuario	III	3	Ninguno
DT-41	Diseño y realización de escenografía	IV	3	Ninguno
DT-42	Dirección musical aplicada al teatro	IV	3	Ninguno
DT-51	Sonido e iluminación	V	3	Ninguno
DT-52	Dirección de actores	V	3	DT-11-12-21-22-31-32-41-42
DT-61	Proyecto de producción teatral. Propiedad intelectual y derechos de autor aplicados a la producción teatral	VI	3	Ninguno
DT-62	Proyecto de producción teatral Trabajo público	VI	3	Aprobación de todas las anteriores
			Total: 36 UC	

Fuente: Rivero (2019)

Cabe destacar que antes de emprender la ejecución de este diseño, en el Plan de Acción se consideró realizar una serie de talleres intensivos en diferentes ciudades y provincias del Ecuador durante un período que abarcó un (1) año, siguiendo la metodología fundamentada en Stanislavsky (1924/1995), (1937/1995), (1957/1994), Strasberg (1989/1995), las enseñanzas de Morín (1989) y las notas de campo que desarrollara Rivero (1996) en su experiencia con Morín desde 1996 hasta 1998 en la ciudad de Valencia, Venezuela.

Ahora bien, una vez jerarquizadas las prioridades discutidas en las reuniones efectuadas en la fase de Plan de Acción, se decidió crear un programa de educación permanente que permita la actualización teórico-práctica sobre la enseñanza y el aprendizaje en actuación y dirección teatral, a objeto de superar los vacíos conceptuales evidenciados tanto en su estructura teórica como práctica en el ejercicio artístico y docente en un primer ciclo de acción, evidentemente con el compromiso de tomar en cuenta las otras necesidades que por razones de tiempo no puedan abordarse ahora, pero que pudieran incluirse en el siguiente ciclo.

La finalización del diagnóstico y la toma de decisiones respecto a qué problema abordar inicialmente en este estudio, determinaron las acciones a seguir como condición ineludible de la planificación de una intervención educativa enmarcada en la modalidad de formación continua orientada en las artes, dando origen a un plan de acción.

Considerando que el arte teatral lo caracteriza la practicidad del conocimiento y con la intención de evitar el tradicional conocimiento empírico (netamente experimental, rutinario y comúnmente improvisado), se plantea un programa de formación sólida en todo lo que compete a la dirección teatral, que no solo implica la dirección de actores, sino también la dirección de toda la producción artística.

Conclusiones

Reflexionando en cuanto a los datos examinados en los distintos documentos vinculados con la educación formal en el Ecuador, se concluye lo siguiente:

Existe un déficit de profesionales con formación especializada en artes y cultura y que imparten la asignatura curricular Educación Cultural y Artística (ECA) en el sistema de educación básica y bachillerato en el Ecuador.

Solo el 39,90% de docentes con formación en artes que imparten la asignatura

ECA se encuentran en el sector rural, lo que justifica la necesidad de formación de profesionales especializados en el área en cuestión.

La mayor concentración de docentes especializados en arte y cultura se encuentran en La Sierra, lo que claramente confirma la necesidad de formación de profesionales especializados en la rama que garantice la oferta de personal capacitado en las diversas instituciones ubicadas en La Costa, Amazonía y región Insular.

Los datos muestran que la carrera de Diseño Gráfico es donde se concentra la mayor demanda de ofertas a nivel de pregrado.

En todos los niveles de educación superior existe una precaria oferta en carreras de investigación en artes, cultura y patrimonio. Especialmente en cuarto y quinto niveles.

En todos los niveles de educación superior existe precaria oferta de precios atractivos, accesibles y acordes a la realidad socioeconómica del Ecuador, especialmente los sueldos de estudiantes que trabajan y de profesionales en ejercicio.

El ofrecimiento de este conciso proceso de formación previo a la incursión de los aspirantes al programa de la Maestría en Dirección Teatral les otorgará el conocimiento requerido para consolidar cada aspecto inherente a las propuestas que surjan de sus proyectos de producción artística.

Referencias

Constitución de la República del Ecuador. (2008).

Diccionario de la Real Academia Española, (2008). Editorial Espasa Calpe (23° ed). Madrid.

Contraloría General del Estado. Documentos 2019. Salarios mínimos por ley, enero 2019. [en línea] Disponible en: <http://www.contraloria.gob.ec/Informativo/SalariosManoObra>

Heredia Va., y Rosero M. (2018). Maestros buscan nuevo escalafón salarial. El Comercio, 11 noviembre 2018. [Artículo] disponible en: <https://www.elcomercio.com/actualidad/maestros-alza-salarios-educacion-apoya.html>

Kemmis, S., y McTaggart, R. (1992). *Cómo planificar la Investigación Acción*. Ed. Paidós.

Ley Orgánica de Educación e Interculturalidad. (2008). *Reglamento general* (1era ed.). Quito: Editora S.A. Ecuador.

- Ley Orgánica de Educación Superior. (2018). *Registro oficial y última modificación*. 02 agosto 2018. Quito.
- McKernan, J. (2001). *La investigación-Acción y Currículo* (2da Ed). Madrid, Ed. Morata.
- Ministerio de Educación. (2016). ACUERDO N° MINEDUC-ME-2016-00020-A. Quito.
- Ministerio de Educación. (2016). *Currículo de los niveles de Educación Obligatoria*. Quito.
- Morín, B. (1989). Programa: *Buscando en la Basura. Proceso de ensayo (esquema)*. Material bibliográfico para estudiantes de la carrera de Actuación. Taller del Método A.C. Valencia, Venezuela.
- Rivero, C. (1996). *Diario del Actor. Experiencias de formación actoral en el Taller del Método*. Material bibliográfico (notas de campo).
- Rodríguez, G.; Gil, J. y García, E. (1996). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. España. Ed. Aljibe.
- Secretaría Nacional de Educación Superior Ciencia y Tecnología. (2016). Archivos estadísticos. Quito, Ecuador.
- Stanislavsky, C. (1937/1995). *Un Actor se prepara* (29° Ed) México. Ed. Diana.
- Stanislavsky, C. (1924/1995). *Mi vida en el Arte* (9° Ed) México. Ed. Diana
- Stanislavsky, C. (1957/1994). *Creación de un personaje* (6° ed) México. Ed. Diana
- Strasberg, L. (1995). *Un sueño de pasión. El desarrollo de un Método*. (2da Ed.) Icaria.

Documentos

CRÓNICAS DEL TALLER DE ESCRITURA Y LECTURA CREATIVA DEL MUSEO DE ARTE VALENCIA, ABRIL-JULIO 2019

Chronicles of the Creative Reading and Writing Workshop of the Valencia Art Museum, April-July 2019

Carmen Pacheco¹

Estas crónicas fueron realizadas en el marco del Taller de Escritura y Lectura Creativa impartido en el Museo de Arte Valencia (MUVA) por los Profesores Ramón Núñez y Willey Peñuela, durante el cuatrimestre abril-julio 2019. Fueron doce sábados, donde estuvimos acompañados por los escritores: Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Franz Kafka. Estas crónicas se hicieron por iniciativa propia al final de cada encuentro y se compartían en los grupos de las redes sociales creados en torno al taller. En el curso de esos días aprendimos a sintetizar un cuento lo más corto que se pudiera hasta llegar a una línea o dos.

Las personas involucradas en la realización y participación de dicho taller fueron:

Museo de Arte Valencia (MUVA): Luis Salvador Feo La Cruz

Profesor: Ramón Núñez

Profesor: Willey Peñuela

Talleristas: Eve Corvo Rivas

Hebe López Corvo

Fernando López Herrera

Valle López

Mayela Carrizo

Ana Isabel Villaquiran S.

Endett Raidi

Carmen Pacheco

1. Cuentista. Fotógrafa. Estudios universitarios en Turismo. Articulista en aporrea.org y en el periódico internacional MAREMÍA de México. Tallerista de Guion, Lectura Creativa y Oratoria. Caraqueña de 68 años de edad residente en Carabobo. cabeapa1951@gmail.com, carbeatriz@hotmail.com; carbeatriz.blogspot.com

6 de abril de 2019

Ese sábado fue el más esperado para mí. Pensaba que era la respuesta a tantos años esperando aprender sobre cómo escribir un cuento, ¡hasta un poema! La sala Mary Schwarzenberg del Museo de Arte Valencia (MUVA) comenzó a llenarse, a medida que se acercaba la hora, en que comenzaría el Taller de Escritura y Literatura Creativa. Los aspirantes a escritores fueron llegando como quien desgaja una mandarina. Todos con alegría y con el rostro iluminado por el hambre de conocimientos literarios. Los profesores ya en el lugar, esperaban hasta que arribara el último de los participantes ya anotados.

El profesor Ramón Núñez llegó con un manojito de libros que colocó sobre la mesa. Estos son algunos libros que estaremos discutiendo y a la vez aprendiendo de ellos. Comenzaremos con Julio Cortázar.

Este sábado nuestras almas se regocijaron de alegría con tan sólo probar un pedacito de letras mágicas.

Se habló del libro de Gabriel García Márquez (*El olor de las guayabas*). El *Cuento breve y sus alrededores* Julio Cortázar, *El último round I-II*, *El Osario de Dios* (Alfredo Armas Alfonzo).

Mientras pasaba el tiempo, el profesor nos leyó un cuento corto de Consuelo Garrido *Ladrón de sábado*, con él entiendo que la escritura podemos hacerla con ingenio y soltura.

Gabriel García Márquez nos deja este pensamiento: "*Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real*".

Ese día salí del museo repleta de ideas y figuras literarias. Me encontré cuentos o buena madera para muchos de ellos, en el ir y venir de la gente del día a día: en aquel que llevaba, en una carretilla, cestas de brócoli; a la madre que regañaba, de mala manera a un niño que parecía perderse entre el atropello de su progenitora; de la brisa que besaba mi rostro, como aquel beso último que me dio mi madre... Salí a comerme el mundo. Ese día me volví un *cronopio*.

27 de abril de 2019

“Crear con palabras. Sólo las palabras pueden crear la belleza de un momento y luego hacer una estatua”.

Un sábado repleto de sueños, llegábamos con nuestro primer cuento al lugar para ser leído y, de esa manera, ver la expresión en el rostro de nuestro profesor Ramón Núñez de aprobación o duda.

Lectura con destornillador, Gabriel García Márquez

Se habló de otros cuentos de Julio Cortázar, entre ellos:

- *La isla a medio día*
- *Cuentos inolvidables*
- *Los buenos servicios*
- *Instrucción para subir una escalera*

No podía dejarse de nombrar cuentos, de quienes serán nuestros próximos invitados como Luis Borges con su maravilloso *Aleph*. *La Metamorfosis* de Kafka y otros escritores más.

Sentía que mi masa gris estaba siendo amoldada para todo lo que estaba por venir.

Este día nos mandaron como trabajo para el próximo sábado, un cuento breve, sobre alguna experiencia en los apagones o de aquello que otros nos hubiesen contado, que había estado sucediendo en el país.

Como siempre, terminamos nuestras sesiones de aprendizaje con un “compartir” muy exquisito, que nos llevó a hacer de esto un ritual de cierre.

4 de mayo de 2019

Hoy, 4 de mayo, estuvimos sumergidos en los cuentos y vivencias de nuestro querido compañero de aventuras, el magnífico Jorge Luis Borges. Descubrimos junto a él el maravilloso *Aleph* llegando hasta las profundidades del Universo, con la esperanza de ver y aprender en este su ciclo, de su forma de ver la vida, a través de sus cuentos. Entendí que la paciencia y la disciplina siguen abrazadas a la creación. Nuevos títulos de libros por leer salieron de la manga del Profesor Ramón.

Mi vida ha cobrado luz e importancia, desde que comencé este Taller de Escritura y

Lectura Creativa. Hoy estoy convertida en uno de esos seres comedores de libros. Me he encontrado haciendo citas de ellos y apoyándome de ese nuevo vocabulario en conversaciones cotidianas que, en otro momento, hubiesen sido fatuos e insípidos. Mi vista ha mejorado porque busco más allá de mi nariz y veo, danzando en mi mente muchas posibilidades para expresar ese mundo de fantasía e inquietudes que he tenido desde niña.

La conducción del Taller continúa excelente. Se ha logrado una compenetración entre todos, que a veces no sé quién es el Profesor y quiénes los estudiantes. Todos estamos aprendiendo y retroalimentándonos al mismo tiempo. Espero con ansias el próximo sábado para compartir con estos seres que vibran a un mismo ritmo. Con estas personas que, como yo, esperábamos, con ansias, un Taller como éste, tan excelente y lleno de alimento literario y espiritual.

11 de mayo de 2019

Es el quinto sábado de Taller. Se dice fácil pero no ha sido solamente ir a sentarse y oír lo que tiene que decir nuestro Profesor. Los sábados han traído gotas de ilusión y esperanza para los que asistimos a él. Mi Taller -y permítanme hacerlo mío en estas líneas- me ha dado la oportunidad de convivir con dos hombres extraordinarios, por ahora, Cortázar y Borges, ya vendrán otros más. Cada sílaba desgarrada de alguno de sus cuentos me ha permitido viajar por lugares jamás visitados.

He sido testigo de la quema de libros y la construcción de la muralla. Llorando por cada página calcinada y cada ladrillo construido en pos de la división y con la figura de la muerte que siempre nos la muestra Borges. Este sábado bailé una milonga abrazada a Francisco Real. La música suena tal cual aparece en la lectura del día y la imaginación retumba cual tambores en pleno *San Juan* en mi sien.

Hoy leímos sobre "El apagón" todos los cuentos estuvieron magníficos. A veces me da pena opinar sobre lo que escriben mis compañeros, me parecen tan extraordinarias sus experiencias y cómo las plasman, que yo, una persona que apenas está aprendiendo a escribir, me atreva a sugerir algún arreglo en sus obras: ¡es inverosímil! La dinámica es así y he aprendido mucho de ellos, sobre todo, a recibir críticas sanas, ellas me llevan a mejorar y a seguir intentándolo.

No sé si son ideas mías o es la forma tan pedagógica que nuestro profesor Ramón Núñez le imprime a su enseñanza, puedo asegurarles que Borges ha estado

visitándome, en esos días en que la energía eléctrica se ha ido y con su tranquila expresión aparece en la ventana de sombras que se refleja en la otra pared del apartamento, cuando todo queda en tinieblas, dejando así, un rayo de luz que alumbra el camino hacia la creación.

Agradezco el amor y la dedicación que transmite nuestro Catedrático Ramón Núñez en esas maravillosas tres horas de Taller.

13 de mayo de 2019

Hoy estuvimos en la Sala Enriqueta Terán recibiendo clases de Lectura y Escritura Creativa. Nuestro invitado fue Julio Cortázar. Se le dedicarán tres sábados a cada escritor en la búsqueda de esa magia que los llevó, a ser hoy por hoy unos excelentes escritores de cuentos, novelas, ensayos y crónicas.

Los puntos tratados, este sábado fueron los siguientes:

- Presupuesto teórico de Cortázar. "A mí me desagrada cuando el autor empieza a juzgar el cuento, cuando debe ser el lector" Cortázar.
- "Para contar un cuento, las buenas intenciones no cuentan, hay que estar pendiente en el presupuesto teórico".

Recomendaciones para su lectura y entendimiento:

- *La metamorfosis* (Luis Borges)
- *Estructura clásica* (Gabriel G. Márquez)
- *Macario* (Juan Rulfo)
- *La noche boca arriba* (Julio Cortázar)
- *Cuentos inolvidables* (Julio Cortázar)
- *Silvia* (Julio Cortázar)

Cada vez que terminábamos las tres maravillosas horas del Taller nos indicaban asignaciones para el próximo encuentro. Podría ser leer algún libro para luego ser comentado en el lugar, o escribir algo que tuviera que ver con la manera de escribir del Escritor de turno.

Hoy nos mandaron a leer un cuento breve de Julio Cortázar *Silvia* y escribir sobre algún recuerdo agradable de nuestra niñez, a manera de un cuento corto.

18 de mayo de 2019

Antes de comenzar con esta reseña del Taller de Lectura y Escritura Creativa, quiero lanzar una pregunta para ver quién puede contestarla: ¿Es posible amar a dos hombres al mismo tiempo? Se los pregunto porque la semana que viene estaremos con el escritor Juan Rulfo y estoy segura que también me enamoraré de él y ya serán tres a quien amar. Si hay que buscar algún culpable, ique recaiga sobre el Profesor Ramón Núñez!

El llegar de los talleristas, ese día, hizo que parte del Museo de arte Valencia se llenara de sonidos hermosos y retumbantes. Todos veníamos con la ilusión de seguir aprendiendo. La risa e intercambio de ese tipo de experiencias, las cuales íbamos adquiriendo era susurradas en la sala, con mucha prisa, porque ya el profesor llamaba nuestra atención.

Pudimos conocer del escritor Julio Garmendia, las obras como *Las dos Chelitas*, *La tienda de muñecos* y *La Tuna de oro*.

Fuimos instados a leer *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* y *Macario* de Juan Rulfo, siendo el último requerido mayor atención porque lo analizaríamos el próximo sábado.

Parecían pocas las horas para cubrir todo lo que tendríamos que abarcar, pero el Profesor se las ingenió para llenarnos el buche con el oro que traía en mano.

Se habló de:

Los portales de Estocolmo de Gabriel García Márquez.

Vuelta a la Patria de Pérez Bonalde

Mi mejor cuento, Eduardo Gudiño Kieffer

El agua del Paraíso, Jorge Luis Borges

Hasta nos dijo que oyéramos el tango *Esta noche me emborracho* por lo interesante de su composición literaria.

Finalizamos como era de esperarse, con fotos y un delicioso compartir

25 de mayo de 2019

Séptimo sábado del Taller de Escritura y Lectura Creativa en el Museo de Arte

Valencia (MUVA) con los profesores Ramón Núñez y Willey Peñuela. El encuentro de hoy fue con el amigo Rulfo. Compartimos el cuento de *Pedro Páramo* y *Macario*. Nos dejaron con la esperanza de alcanzar la magistral manera de contar un cuento, como debe ser. Yo pensaba que contar un cuento era lo más fácil del mundo, que lo único que se debía decir era: "Había una vez... o En aquellos años remotos... o Cuenta la leyenda..." hoy entiendo que no es difícil, sólo que no es la mejor manera de conseguir, que quien nos lea quede prendado del cuento.

Juan Rulfo nos ha dado una clase magistral, a través del Profesor Ramón Núñez con esos dos cuentos *Pedro Páramo* y *Macario*. Vuelve a aparecer el amado Cortázar con la brevedad o la síntesis en el relato. Siento que en este Taller nos han hecho un Paquete Turístico de Literatura y que todos los sábados estamos en distintas estaciones de lectura, dejándonos igual que Macario, que jamás saciaba su hambre. A nosotros se nos ha despertado el apetito por conocimientos literarios. Todos los sábados, el profesor Ramón nos da "un puñito" de saberes a cada uno, pero en este caso, ninguno deja de comerlo, por lo que terminamos con más hambre de sus conocimientos. Hoy, sólo le picamos el ojo, por un momento a Vargas Llosa, Julio Garmendia, Violeta Rojo, entre otros. Triste fue la despedida, pero reíamos al saber que no todo estaba dicho, que volveríamos a reunirnos y a compartir la magia que tiene el "Cuento"

Tuvimos el privilegio de ser los Cronopios o Talleristas del profesor Ramón Núñez, hombre de letras y autor del libro *El hermano menor*.

I de junio 2019

Fueron llegando los amigos al Museo de Arte Valencia, donde nos imparten el Taller de Escritura y Lectura Creativa. Nadie me dijo, en aquella invitación silente, a través de otro vehículo más silente aún, en los que parece que la voz a muerto junto con el verbo que patalea por no fenecer, que me sumergiría en aguas cristalinas, donde el Tetradiamante recuperaría su espacio en la vida y volvería a su lugar de origen para que recobrásemos ese sentido de pertenencia.

Hoy es el Octavo encuentro de nuestro Taller y los que llegan saludan como si encontraran a ese amigo de toda la vida, a ese que esperamos ver para abrazarlo y comentarle lo que nos aconteció en esos larguísimos cinco días, en que no estuvimos juntos.

Hoy nos dijeron “Cuando se utiliza un diálogo, debe ser usado para hacer avanzar el cuento”, sabias palabras porque me da pie para pensar que lo mismo sucede cuando comenzamos a hablar, debemos tener material fresco para mantener a nuestro oyente interesado de saber cómo termina cualquier cosa que estemos contando.

Nos paseamos por las letras de Oscar Guaramato con el cuento *La otra señorita* la breve lectura hizo que rememorara aquel pupitre para zurdos que había en mi salón cuando niña. Éramos dos zurdos en clase y el primero que llegara sería el dueño de tanpreciado amigo. El profesor Ramón, con ese *no sé qué* en su narrativa, nos envuelve y siempre terminamos pidiendo más, más conocimiento, más inspiración.

Nos invitó a un partido de fútbol. En él se celebraba el onomástico de la madre del árbitro, todos hicieron honores a tan respetable dama pero en el fragor del encuentro, el árbitro desconoció un gol e inmediatamente, también la sacaron a relucir, pero esta vez fue con más sabor y estruendo “¡Árbitro Hijo E´ Puta!”.

En el libro de Eduardo Galeano *El Fútbol* encontramos una sencilla carta que se transformó en un interesante cuento nada común, que nos hizo gritar ¡GOOOLLLLL! Cuando la pelota irrumpió en la caja, entre las hojillas *Gillette* y otras baratijas del mercado. Estoy por pensar, que este Profesor fue elegido por alguien que entendía nuestras ganas de mejorar en la Escritura y la Lectura Creativa y quiso que estos nueve mortales tuvieran el mejor Maestro en Letras.

La mañana transcurrió entre cuentos, poemas en prosa y crónicas. Estábamos maravillados de ver cómo emanaba tanta belleza interna de todos nosotros. Terminamos con nuestro delicioso compartir y las ya acostumbradas poses para la foto. Por lo que hoy me despido con un “En el nombre del Padre, del Hijo y del Enmascarado de Plata” (Ramón Núñez).

29 de junio de 2019

Hubo un lapso de silencio, con respecto a las letras sabatinas, silencio de voces, silencio de presencia, de mi presencia, pero estoy segura que todos pudieron sentir toda la energía que les mandaba, desde mi retiro obligado. Hoy veintinueve de junio de 2019, retorno a ese hermoso lugar, donde, otros locos como yo por la escritura, guardaron, celosamente, ese espacio que mantiene viva mis ansias de aprender. Gracias. Mi amor hacia ustedes es tan grande como esos abrazos y besos recibidos hoy con tanta ternura. Bueno, pero a mí no me pagan por hablar, qué es lo que digo,

si nadie lo hace, son ustedes que me colocaron en esta hermosa labor de hacer un breve recuento de esos anhelados encuentros literarios.

Es ahora que puedo decir, que la magia existe, porque cuando traspaso las puertas, que me separan de la gente común, como yo, en el Museo de Arte Valencia (MUVA), otro mundo aparece, donde los Dinosaurios, Doncellas muertas con cabelleras de 22 metros de largo, Brujos, pueblos tan amados como Comala y un Director de sueños y fantasías, que nos lleva, magistralmente, hacia el maravilloso frenesí de escribir, crear y, al mismo tiempo, conocer quiénes somos muy en el fondo de nuestras frustraciones y deseos. Algo en mi vida cambia y comienzo a ver esperanza, confianza y decisión en la vida.

Hoy nuestro director de sueños, pronunció estas palabras “No tenemos tiempo para perder el tiempo” que verdad más grande encierra este mensaje. De inmediato comenzamos a leer nuestros “Micro Cuentos”. A cada uno le tocó su turno. A medida que iban leyendo sus creaciones, el universo se daba cuenta que ya no éramos las mismas personas que llegamos aquel primer día de Taller. La expresión, en el rostro del Profesor Núñez lo decía todo. Como un padre, que observa los primeros pininos de sus hijos, hoy nos dijo que encontraba, en todos, cambios muy bien acentuados, en cuanto a superación al crear, al soñar, al imaginar. ¡Qué bien sonó eso! Creo hablar por todos en este momento, sus palabras fueron recibidas con humildad y dejamos a nuestro Ego, allá, en la última silla del lugar para que entendiera que somos buenos pero que aún falta pulir ese brillante que ya pasó de piedra a cristal precioso.

No dejaremos de agradecer nunca, la buena disposición de los Profesores Ramón Núñez y Willey Peñuela en esta tarea, que emprendieron con la esperanza de dejar algo bueno, positivo y aleccionador en estas personas que necesitaban a alguien que nos condujera por el buen camino. La Providencia nos otorgó Maestros muy calificados y siempre lo agradeceremos.

El próximo sábado culmina esta saga maravillosa del Taller de Escritura y Lectura Creativa y ya sentimos que se nos desprende un pedazo de corazón. Segura estoy que el Museo seguirá con las puertas abiertas para siguientes Talleres, que le den continuidad a este, Soberbia Fábrica de escritores venezolanos, ahora, cuando más nuestro país lo necesita.

¡Profesores, sus alumnos os saludan!

15 de julio de 2019

La culminación de un fabuloso Taller de Lectura y Escritura Creativa, realizado en el Museo de Arte Valencia (MUVA), deja dos sentimientos fuertes en nuestros corazones. Uno, el haber logrado adquirir conocimientos de los más grandes en literatura y el otro es el lamento de lo que termina.

En él conseguimos amigos entrañables y momentos, que estuvieron fuera de todo lo que es la rutina diaria de los que allí estábamos. Contamos con los mejores profesores en la materia: Ramón Núñez y Willey Peñuela. Fue como si, cada sábado se nos inyectara por vía intravenosa, la sapiencia de estos excelentes escritores. Mucho que digerir y todo para poner en práctica.

Estoy segura que seguiremos anclados a estos personajes maravillosos para continuar, algo que podría transformarse en la “saga literaria del Museo de Arte Valencia”

Agradecidos también por el apoyo de Luis Salvador Feo La Cruz, sin su buena gestión no hubiésemos podido alcanzar el sueño de dejar plasmada su creación en cualquier lienzo. Muchas gracias...

Orgullosos de haber concluido este taller más enamorados de nuestras letras que nunca y seguros de que más allá, en el horizonte, se vislumbra la realización de nuestros sueños.

20 de julio de 2019

Buenas noches mis Cronopios amados. Aquí les dejo, para su disfrute, el recuerdo de un día maravilloso en el Teatro Municipal de Valencia en el día de hoy. En otros tiempos, entrar al Teatro las personas de a pie era espinoso. El lugar estaba, específicamente, para personas acomodadas económicamente. Sólo quedaba en la imaginación del pueblo estar entre tantas personas ilustres, como catedráticos, escritores, músicos, poetas, declamadores, bailarines/as. No. Eso era imposible porque olíamos a “pueblo” y ese olor ofendía sus narices tan refinadas. Al pasar los años el Comandante Chávez hizo un decreto y fue un “Por ahora” que logró que esas puertas se abrieran de par en par. Fue entonces que el pueblo puede hacer vida dentro de esos muros.

Hasta el más *pinta* ó tiene que reconocer que las cosas fueron así. Hoy tuve la satisfacción de estar junto a personalidades importantes, esas que respiran libertad y

poesía. Mi alma comenzó a deambular por todas las salas, con la alegría de aquella niña que, por fin le permiten jugar con la muñeca, que desde que se la dieron había permanecido bajo llave, envuelta en papel celofán y pastillas de naftalina, es posible que mi cédula haya rodado cuesta abajo, pero es lo que sintió ese pedacito de alma, que se dio el lujo de respirar años de historia. Carabobo, desde el diez y ocho de este mes comenzó la fiesta FILVEN capítulo Carabobo. La alegría de las letras ha inundado nuestro estado con la celebración de la cultura y seguirá hasta el veinte de julio, cuando los Talleristas, que están siendo guiados por los Profesores Ramón Núñez y Willey Peñuela, en El Museo de Arte Valencia (MUVA) tendrán la maravillosa oportunidad de expresar con sus obras el sentimiento más profundo, que hasta la fecha estuvieron guardados. ¿En qué momento, de los años pasados se dio semejante oportunidad? ¡Nunca!

El sábado 20 el mundo podrá observar, cómo es que se despliegan las alas en pos de un sueño. Esto no hubiese sido posible sin el apoyo del amigo Luis Salvador Feo La Cruz. Gracias, muchas gracias estoy segura que no los defraudaremos.

21 de julio de 2019

Hoy nos despedimos con un “Por ahora”, de nuestros encuentros en el Museo de Arte Valencia (MUVA). No decimos adiós, decimos hasta luego. En esos días de Taller, encontré que cada palabra emitida o percibida, debe ser analizada concienzudamente. No debemos permitirnos el desliz de utilizar un vocablo fuera de contexto, es decir, “escribir con destornillador”.

En estos tres maravillosos días de actos, exposiciones, reseñas y evocaciones de personajes atados a la cultura venezolana, han conseguido que los que estuvimos desayunando y hasta tomándonos un cafecito con Cortázar y Borges jamás olvidaremos sus relatos y enseñanzas. Ni qué decir con el gran Gabo y Kafka, quien me enseñó que todo es posible, cuando, en su cuento *La Metamorfosis* el hombre se despierta como insecto, entendí que podemos salirnos de esos cascarones que nos mantienen presos dentro de cánones marcados por los que escribieron por primera vez e inventar maneras de comunicarnos con el que nos quiera leer.

Aprendí que todos los días tenemos la oportunidad de despertar como insecto, flor, huevo, renacuajos y aunque estemos *patas pa´riba* podremos sacar de ese momento un cuento maravilloso. Entendí que hay que creer en nosotros mismos y atrevernos a ser audaces e irreverentes con la tinta.

Hoy fuimos evaluados por la insigne escritora Laura Antillano y a su vez nuestro profesor Ramón Núñez también y pienso que todos pasamos la prueba. Felices estuvimos de ver la cara de satisfacción de ese personaje, al que llaman Ramón Núñez, el que nos distinguió por primera vez como “Cronopios míos” dándole así fuerza a nuestros atrevimientos.

Estoy segura de ser la portavoz del grupo Taller de Escritura y Lectura Creativa, al manifestarle el agradecimiento al responsable de tan maravilloso evento, Luis Salvador Feo La Cruz, realizado en el casco histórico de Valencia. El pueblo, que estuvo ausente de estos hermosos sitios, como el Teatro Municipal de Valencia, desde hacía bastante tiempo, disfrutó de tan bellos lugares. ¡Pueblo y gobierno unidos en el trabajo de enaltecer la cultura venezolana!

¡HASTA LA PRÓXIMA!

ESTUDIOS CULTURALES Nº 1

Editorial

TEMA CENTRAL: Revisitando el Sujeto

Transfiguraciones del Sujeto en tres filósofos latinoamericanos contemporáneos: Varela, Capriles y Fornet-Betancourt / *Gustavo Fernández Colón*

De la muerte a la superación del Hombre / *Jesús Puerta*

Simple/Complejo / *Alejandro García Malpica*

El Retorno del Sujeto Social / *Carmen Irene Rivero*

Reflexionando sobre los actores y las prácticas espaciales en tiempos de globalización / *Monika Stenstrom*

El Sujeto y la Relación Social Virtual / *Alicia Silva Silva*

Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural / *Sherline Chirinos*

Cristianismo Popular y Sujetos Emergentes en América Latina / *José Antonio Díaz*

Medios, Poder e Identidad. El yo colectivo frente a un proceso comunicacional transformador / *Josefa Guerra*

DOCUMENTOS

Estudios Culturales y sus perspectivas actuales / *Jesús Puerta*

ESTUDIOS CULTURALES Nº 2

Editorial

ARTÍCULOS

En torno al concepto de alienación: Una reelaboración ecologista desde el siglo XXI / *Elías Capriles*

El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía / *Yannick de la Fuente y Claude Llena*

TEMA CENTRAL: El sujeto revisitado

La subjetividad en las ciencias humanas / *Ana Cecilia Campos Zavarce*

Desigualdades socio-culturales y diferencias en la representación social / *Christian Farías*

El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género / *Yamile Delgado de Smith*

Imaginario femenino, identidad y vida cotidiana / *Mitzy Flores*

Subjetividades y estéticas postmodernas en América Latina / *Francisco Ardiles*

ESTUDIOS CULTURALES N° 3

Editorial

ARTÍCULOS

Riesgo y erotismo / *Alejandro García Malpica*

El método etnográfico: entre las aguas de la doxa y la episteme / *Alexandra Mulino*

Industria cultural y consumo lingüístico / *Heddy Hidalgo Rivero*

TEMA CENTRAL: La pobreza y el proceso de empobrecimiento

Pobreza, vida cotidiana y complejidad / *Pedro L. Sotolongo*

El empobrecimiento/ enriquecimiento como sistema / *Jesús Puerta*

El proceso de empobrecimiento global y las "guerras contra el terrorismo" / *Carmen Irene Rivero*

Comunidades cristianas de base: Pobreza y liberación / *José Antonio Díaz*

El proceso de empobrecimiento global: Una conspiración propia de la modernidad / *Josefa Guerra Velásquez*

Salud y pobreza en Venezuela. Aproximación histórica a su relación con el poder. / *Enrique J.A. Mandry Llanos*

ESTUDIOS CULTURALES N° 4

Editorial

TEMA CENTRAL: Crisis ecológica y decrecimiento

Modelizar el mundo, prever el futuro / *Christian Araud*

El verdadero socialismo del siglo XXI: El ecosocialismo postmoderno no desarrollista / *Elías Capriles*

Democracia y educación ambiental ecomunitarista / *Sirio López Velasco*

El agua al servicio del fuego / *Alain Gras*

La crisis del agua en América Latina / *Gustavo Fernández Colón*

Ecología y sociología política de la nucleoelectricidad / *Gian Carlo Delgado Ramos*

La eco-economía como categoría para la construcción de una alternativa de desarrollo para los países de la Comunidad Andina de Naciones / *Yldefonzo Penso Acero*

ARTÍCULOS

El discurso existencial en Hanni Ossott / *Marelis Loreto Amoretti*

DOCUMENTOS

Declaración Ecosocialista de Belem

ESTUDIOS CULTURALES N° 5

Editorial

TEMA CENTRAL: Cibersociedad y
cibercultura

Narrativas audiovisuales y tecnologías
interactivas / *Cristiana Freitas y Cosette
Castro*

Internet 2.0: El territorio digital de los
prosumidores / *Octavio Islas*

Elementos para una hermenéutica
de las TIC en el marco de la
reconstrucción del materialismo
histórico / *Jesús Puerta*

El mundo relacional de la
cibersociedad / *Alicia Silva Silva*

Español de América y unidad cultural en
los espacios virtuales: ¿Consolidación
de los rasgos dialectales o dialecto
globalizado? / *Heddy Hidalgo Rivero*

Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de
las matemáticas / *Héctor Villa Martínez,
Francisco Tapia Moreno y Claudio López
Miranda*

Producción y reproducción del
conocimiento en el contexto de la
Web 2.0 / *Juan Manzano Kienzler*

ARTÍCULOS

Panorama de la poesía contemporánea
brasileña / *José Carlos De Nóbrega*

Cambio revolucionario y unidad
cívico-militar en el proceso político
venezolano (1958 – 2010) / *Christian
Farías*

El Plan Colombia y la geopolítica

del Imperio estadounidense / *J. J.
Rodríguez-Núñez*

¿Y dónde está la tolerancia? / *Francisco
Ardiles*

ESTUDIOS CULTURALES N° 6

Editorial

TEMA CENTRAL: La massmediación de la política

La centralidad de la televisión en el terreno de la comunicación política / *Aimée Vega Montiel*

Las nuevas prácticas ciudadanas en internet y las oportunidades para políticas de comunicación participativas / *Migdalia Pineda de Alcázar*

Género y posicionamiento político/editorial en los medios de comunicación hegemónicos / *Ana Soledad Gil*

La mercancía noticiosa como bien intangible y significativo / *Josefa Guerra Velásquez*

Comunicación y oiko-nomía. Ejercicio sobre las formas no capitalistas de comunicación / *José Javier León*

Los desafíos políticos y pedagógicos de la educación para los medios / *Martha Cecilia Santos de Fernández*

Enfoques mediáticos y percepciones ciudadanas sobre la crisis económica en México: El caso de la región centro-sur / *José Antonio Meyer Rodríguez*

La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana / *Mariluz Domínguez Torres y Jackeline Escalona Contreras*

El discurso de la persuasión en las elecciones parlamentarias venezolanas de 2005 / *Merlyn H. Orejuela D.*

Los modelos contemporáneos de democracia y las teorías sociológicas del estado, el poder y la sociedad civil / *Zaida Mireya Osto Gómez*

ENSAYO

Dispersionismo histórico: Anotaciones a un texto inédito de Emilio Terry / *Arnaldo Jiménez*

ESTUDIOS CULTURALES N° 7

Editorial

TEMA CENTRAL: Hermenéutica y
Crítica Cultural

De la estética binaria a las socioestéticas
plurales / César Pérez J., Luis Meléndez
F., Belin Vázquez V. y Esteban Iazzetta
D.

Elementos para una reescritura
hermenéutica del marxismo / Jesús
Puerta

Fenomenología y neurociencia. Un
diálogo con las tradiciones espirituales
de Oriente y Occidente / Gustavo
Fernández Colón

Política, arte, vida / Luis Felipe Aldana
Jiménez

La narrativa fantástica de Ros De Olano.
Un análisis hermenéuticoliterario /
Duglas Moreno

La noche en la ciudad tiene miedo de
los vivos y en el campo tiene miedo de
los muertos / Vielsi Arias Peraza

Verdad y belleza en Jan Fabre / Zoila
Rosa Amaya

Enfermedad y ciencia médica. Una
representación pictórica / Hilvimar
Camejo O.

Cacao y café. Una hermenéutica de
la fiesta popular de "La Llorá" / Saúl
Antonio Escobar

El hip hop en Venezuela desde la
perspectiva del realismo grotesco de
Mijaíl Batjín / Luis Sánchez

Reflexión hermenéutica sobre el
deporte / Jhonny Jesús Castillo Mendoza

RESEÑAS

ESTUDIOS CULTURALES N° 8

Editorial

TEMA CENTRAL: Mujeres e
Imaginarios Femeninos

Entre elotes, la factoría y el free way:
Mujeres de origen Nahua en California/
María Eugenia D´Aubeterre Buznego

¿Desde dónde miramos? Una bitácora
para navegar por los feminismos,
sus complejidades y desafíos / *María
Cristina González Moreno*

Vulnerabilidad de las mujeres en la
dinámica familiar de Jalisco, México /
*José Carlos Cervantes Ríos y María del
Carmen Pérez González*

Violencia contra las mujeres / *Yamile
Delgado de Smith*

La violencia que dibujan las niñas y los
niños y la que pinta nuestro gobierno
de su mano dura / *Guitté Hartog*

María Magdalena y la constelación
arquetípica masculinidad-feminidad en
la tradición judeo-cristiana / *Gabriel
Parra*

Las mujeres y las letras, un recuento en
el hilo de lo escrito / *Laura Antillano*

Itinerarios de la mujer en Edgar Morin /
Alejandro García Malpica

Sexualidad masculina patriarcal:
Improntas culturales que ensombrecen
el rostro humano de los hombres y la
vida de las mujeres / *Marbella Camacaro
Cuevas y Karina Abou Orm Saab*

Identidad, género y resistencia / *Mitzy*

Flores

Pedagogía del útero: Del conócete a
ti mismo/a a un re-encuentro con la
madre / *Claribel Pereira*

Género y trabajo / *Williams Aranguren
Álvarez*

Participación de las mujeres en las
misiones sociales de Aragua, Venezuela
/ *Laura Maldonado Acosta*

Apuntes sobre el origen de la misoginia/
Aura Adriana Delgado Castillo

Entrevistas

De "Ocupa Wall Street" y la lucha por
la salud y la justicia social en Estados
Unidos: Ocho mujeres haciendo
historia / *Clyde Lanford (Lanny) Smith*

Índice Acumulado

Índice Autores

ESTUDIOS CULTURALES N° 9

Editorial

PRIMERA PARTE: LITERATURA, ARTE
Y DIVERSIDAD CULTURAL EN EL
CARIBE

El Caribe en la frontera de la memoria:
Memories of the old plantation
home: a Creole family album, de
Laura Locoul / The Caribbean in the
border of memory: Memories of the
old plantation home: a Creole family
album, by Laura Locoul / *Luz Marina
Rivas*

Oralidad, reggae y poesía dub: Linton
Kwesi Johnson / Orality, reggae and
dub poetry: Linton Kwesi Johnson /
Arnaldo E. Valero

La vivencia del exilio en relatos de
Gisèle Pineau / The experience of exile
in Gisèle Pineau's short-stories / *Aura
Marina Boadas*

La panse du chacal (2004) de Raphael
Confiand y la culitud / La panse du
chacal by Raphaël Confiand and the
coolitude / *Carmen Ruíz*

El doble de uno mismo en la poética
de José Lezama Lima / The double of
oneself in the poetry of Jose Lezama
Lima / *Floriman Bello Forjonell*

Cien años de soledad en el camino
de una mitología del Caribe hispánico.
Una mirada desde la psicología analítica
/ Cien años de soledad in the way of a
spanish Caribbean mythology. A view
from the analytical psychology / Héctor
Antonio Espinoza

Análisis semiótico de "Muerte en
Samarra" de Gabriel García Márquez
/ Semiothic analysis of "Muerte en
Samarra" by Gabriel Garcia Marquez /
Liz Rojas

Margarita en tres tiempos:
Representación caleidoscópica del
Caribe insular venezolano / Margarita
in three times: Kaleidoscopic
representation of the Venezuelan
insular Caribbean / *María Carolina
Caraballo*

Entre la parodia y el mito: Karibik,
la otra mirada en Divago mundi y
Hestiaro de la autora Doris Poreda
/ Between the parody and the mith:
Karibik, the other vision in Divago
mundi y Hestiaro by Doris Poreda /
Magaly J. Guerrero R.

Especificidades de la traducción de la
poesía de Aimé Césaire / Details in the
translation of Aimé Césaire poetry /
Mariella Aíta

El Caribe entre letra y música / The
Caribbean, between lyrics and music /
Moraima Rojas

Autobiografía de mi madre:
Transgresiones del discurso de lo
íntimo / Authobiography of my mother:
Transgressions of an intimate speech /
Norys Alfonzo

Música en la narrativa dominicana:
Sonidos y sentidos / Music in
Dominican narrative: Sounds and
sences / *Pura Emeterio Rondón*

Conversaciones en el arenal.

Dubbelspel de Frank Martinus Arion /
Conversations in the sand. Dubbelspel
by Frank Martinus Arion / *Simon
Horsten*

Segunda Parte: Educación, Diversidad Lingüística y Comunicación Social

La formación integral del futuro
docente como un ser lector -
intérprete del mundo / The teacher's
comprehensive training process as a
reading beign - interpreter of the world
/ *Ana L. Areba Vázquez*

La memoria oral: vía autopoietica para
el rescate de la afrovenezolaneidad
/ Oral memory: Autopoietic way for
the rescue of afrovenezolanity / *Ana
Márquez Rojas*

El collage: un enfoque pragmático-
educativo para la comprensión de la
lectura y la producción textual icónica
/ The collage: An educative-pragmatic
approach for reading comprehension
and textual iconic production / *Blanca
Élida Ángel B.*

Vitalidad de las lenguas minoritarias
en Venezuela y estrategias para la
revitalización lingüística / Vitality of
minoritary languages in Venezuela and
strategies for linguistic revitalization /
Jeyni González y Francia Medina

Alternativas comunicacionales en el
Caribe. Aportes a la integración /
Communicational alternatives in the
Caribbean: Approaches to integration /
Johanna Pérez Daza

Herramientas T.I.C.A.: Estrategias

metodológicas para facilitar el proceso
de aprendizaje en la UPEL / I.C.T.L.
Tools: Methodological strategies to
support the learning process in the
UPEL / *José Luis Romero Polanco*

El uso del "espanglish" en cibernautas
venezolanos / The use of Spanglish
by Venezuelan cybernauters / *Laura
Gertrudis Díaz Ramos*

Orientación y religiosidad popular:
su comprensión Como expresión
del mundo interior personal /
Guidance and popular religiosity: Their
understanding as expression of personal
inner world / *Luisa Rojas Hidalgo*

Estrategias discursivas para promover la
lectura a través de reseñas periodísticas
en Colombia, Venezuela y Trinidad
/ Discursive strategies to promote
reading through newspaper reviews
in Colombia, Venezuela and Trinidad /
Mirih Berbin M.

El sujeto que aprende ciencias
experimentales en el contexto de la
educación superior venezolana / The
subject of experimental science learning
in the context of Venezuelan university
education / *Morella Acosta R.*

Neologismos y préstamos lingüísticos
¿mediación entre culturas? /
Neologisms and linguistic interchanges:
A mediation between cultures? / *Oscar
E. Blanco C. y Jessica Pacheco*

Humor venezolano: La ironía como
recurso de producción ostensiva /
Venezuelan humor: The use of irony as
a resource of an ostensive production /

Ricardo Galup

El aula universitaria: Espacio para la reflexión ciudadana en torno a la diversidad cultural y la integración / *he university classroom: A place to a citizen reflexion about cultural diversity and integration / Solveig Villegas Zerlín*

Una mirada a la interculturalidad: Colonia Tovar / *An overview to interculturality: case Colonia Tovar / Yamile Delgado de Smith*

El aula intercultural: Una experiencia formativa en instituciones de educación primaria del estado Mérida / *The intercultural calssroom: A formative experince in primary schools located in Merida State / Yanitza Albarrán*

ESTUDIOS CULTURALES Nº 10

TERCERA PARTE: HISTORIA,
GEOPOLITICA E INTEGRACIÓN

La filosofía en el Caribe insular (o sobre las razones de Calibán) / *Félix Valdés García*

La descolonización y sus efectos en la conformación de nuevas instituciones políticas en el Caribe británico: caso Trinidad y Tobago / *Andrea Reyes Torres*

Bioética - Cooperación - Seguridad y Defensa: Una trilogía necesaria para el acercamiento al Haití inmediato / *Nahem Reyes*

Reconstrucción histórica de la reclamación venezolana sobre el territorio Esequibo durante el periodo 1982 / *Carlos Perozo*

Multiversos culturales: Yorubas y Rastafaris expresiones de descolonización / *Carmen Mambel*

La sabiduría de Indoamérica / *Franklin León*

Los derechos igualitarios en la Venezuela colonial. Un análisis socio-histórico / *Ginoid Franco*

Enrique Dussel: Propuesta de filosofía política para Nuestra América / *Jesús Arturo Puerta*

Descolonización del saber. Una mirada desde la epistemología del Sur / *Johan Méndez Reyes*

El desarrollo de la modernidad en Valencia y el mundo de vida popular / *José Virgilio León Rodríguez*

La modernidad en el otro:
Invisibilización de las manifestaciones
culturales de los pueblos
latinoamericanos / *Marbella Torrealba*

Crítica al sistema colonial de opresión:
La importancia de leer a Frantz Fanon /
Marcos Govea

La comunidad Ye'cuana de Tencua y la
misión de la Consolata / *Marilín Valera*

CUARTA PARTE: IDENTIDADES, AMBIENTE Y DESARROLLO SUSTENTABLE

Mujeres del Caribe en la vida pública,
imaginarios e identidad: Caso San
Vicente y las Granadinas / *Azul
Urdaneta y Mitzy Flores*

La música de Martinica. De lo local a lo
global / *Francisco Bottaro*

El carnaval y el Calipso: escenario de
confluencia cultural en el Caribe / *María
De Castro Zumeta*

Cine social venezolano e identidad
cultural / *Roberto Martínez Aponte*

El valor educativo de la topofilia para
el desarrollo sustentable local. Caso
de estudio: Cumboto / *Rosanna Díaz
Flores*

SOSTUR - Sostenibilidad Turística.
Modelo de gestión para evaluar y
mejorar la sostenibilidad en los destinos
turísticos / *Luis Márquez Ortiz*

Geo Cuencas: Adaptación metódica
para la evaluación ambiental integral /
Esmeya Díaz

El Capital Social: Factor limitante en el

desarrollo endógeno de la comunidad
de Granadillo, Municipio Cajigal, Estado
Anzoátegui, Venezuela / *Yadira Chacón*

Artículos

Aportes para reconocer algunas
tipologías minificionales / *Wilfredo Illas*

Teoría de las representaciones
sociales: Discusión epistemológica
y metodológica / *Natalia Chourio
Urdaneta*

Implicaciones socio-políticas de una
estrategia promocional de la calidad de
vida / *Yomar Bracho Díaz*

Índice Autores

ESTUDIOS CULTURALES N° 11

Editorial

TEMA CENTRAL: APORTES PARA
LA HERMENEUTICA DEL ARTE
LATINOAMERICANA

Caracas Emmental: Una aproximación
Hermenéutica a la obra fotográfica de
Violette Bule / *Isabel Falcón C.*

La Cotidianidad Social en el muralismo
latinoamericano / *Manuel Alen Cárdenas*

Liberación, Progresividad y Ruptura:
una mirada ética y ecomunitarista / *Sirio
López Velazco*

San Juan Bautista: Sincretismo y
tradicón en Aragua / *Mirta Isabel
Camacho Rivas*

La experiencia estética en la Gimnasia
Rítmica / *Aída Fernández*

ESTUDIOS CULTURALES N° 12

Editorial

TEMA CENTRAL: ESTÉTICA

De la nada a mundos posibles / *Franklin
León Rugeles*

Una mirada a la valoración estética de
la mujer a través de la obra "Violación"
de René Magritte / *Eudel Seijas Nieves*

"EL REGRESO" Una propuesta fílmica
desde el pensamiento wayúu / *María A.
Vega Molina*

Perspectiva Decolonial: Mímesis y
Transgresión / *Kharla Franco*

Aproximación al pensamiento y estética
de José Martí desde la perspectiva
Decolonial / *José Antonio Sánchez
Meléndez*

La anunciación de fra angélico:
aproximación a la contemplación de
una obra artística / *Solveig Villegas Zerlin*

Arte, estética y medios de
comunicación de masas en la sociedad
postmoderna / *Lilian Surth.*

Realismo Socialista en Hollywood /
Paula Pirela.

Las cartas de Mariana de Alcoforado:
un encuentro entre el amor, el
psicoanálisis y la estética / *Flor Gallego
Delima*

Reflexiones en torno al debate de la
homogenización y la diversidad cultural.
Una mirada desde la obra de Feliciano
Carvallo / *Esther González*

ESTUDIOS CULTURALES Nº 13

Editorial

TEMA CENTRAL: HERMENEUTICA
SIMBÓLICA

La hermenéutica simbólica. Actitud
de coimplicación ana/lógica / *Héctor
Antonio Espinoza A.*

Hermenéutica de la obra pictórica
"Curando Enfermos" (1964) de Iván
Belsky / *Hilvimar Camejo Ochoa*

Oswaldo Guayasamín, el lienzo en la
piel / *Vielsi Arias Peraza*

Imagen y relato de la tradición "Locos
de La Vela" desde la Hermenéutica
simbólica / *Isabel Falcón C*

Del por qué y para qué de la reciente
epistemología venezolana / *elipe A.
Bastidas*

El mito de la belleza. Una exploración
al inconsciente colectivo del
Venezolano / *Zoila Rosa Amaya*

Imaginario y poder en Venezuela:
Ahondando en el discurso político
Contemporáneo / *Luis Sánchez*

ESTUDIOS CULTURALES Nº 14

Editorial

TEMA CENTRAL:
DECOLONIALIDAD

Estudios Culturales, Decolonialidad
e Interculturalidad: lo Particular y lo
Universal en Tiempos de Globalización
/ *Franklin León.*

El Rol Colonizador del Lenguaje / *Lilian
Surth*

La Mujer Venezolana en la Música y
los Procesos de Descolonización del
Pensamiento / *Eudel Seijas Nieves*

Discurso, Capital Cultural y Tecnología
para la Formación de un Futuro
Docente en las Aulas Universitarias /
Juan Luis Manzano

Índice Acumulado

Índice Autores

ESTUDIOS CULTURALES N° 15

Editorial

TEMA CENTRAL: GÉNERO

Nuevas Masculinidades, Un Enfoque para la Promoción de las Relaciones Igualitarias / *Venus Medina*

Ideología patriarcal, estado y políticas de salud en materia de procedimientos de fertilización asistida en Venezuela / *Doris Nóbrega*

Una Cultura Socio-Simbólica Que Entraña El Dis-Placer De Parir/Nacer / *Marbella Camacaro*

Misoginia En El Mundo Científico: Cultura Androcentrista / *María Baena*

Las Relaciones de Género y su Influencia Socio-Cultural en la Formación de las Profesionales de Enfermería: Una Vivencia desde la Praxis Obstétrica Hospitalaria / *Laida Cecilia Montero*

El Pensamiento Heteronormado De Jean Jacques Rousseau: Una Mirada Feminista / *Indhira Libertad Rodríguez*

Normas de la Revista

ESTUDIOS CULTURALES N° 16

Editorial

TEMA CENTRAL: TEORÍA SOCIAL

Buscando La Belleza Corporal Femenina: Un Recorrido Hermenéutico hasta los Procedimientos Quirúrgicos y No Quirúrgicos No Vitales / *Liliana Lessire Vásquez*.

Buen vivir, una alternativa al Desarrollo / *Karine Martínez*

Criminalidad en Venezuela: Un Debate Necesario / *Luisa Figueredo*

Conflicto en el Quehacer Universitario Investigativo: Desarme y Reconstrucción para una Investigación Científica En Salud en Clave de Quiérsense Universitario con el Sujeto Popular Venezolano / *Luis Antonio Díaz*

Dimensiones de la Realidad Social (Un Ejercicio Teórico-Metodológico) / *José Gregorio Hernández Brizuela*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

La Pedagogía de la Literatura para la Integración Latinoamericana / *David Sequera*

ÍNDICE ACUMULADO

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

NORMAS DE LA REVISTA

ESTUDIOS CULTURALES Nº 17

Editorial

TEMA CENTRAL: EPISTEMOLOGÍA

El Sentido de Adecuación del Lenguaje
Frente a la Verdad / *Gizeph Henríquez*

El Haz y el Envés. Verdad y Lenguaje
en el Cuestionamiento de las Ciencias
Sociales / *Solveigh Villegas*

La Idea de Progreso en el Pensamiento
Positivista como Enajenación del Ethos
Cultural Latinoamericano / *Jonatan
Vielma*

La Epistemología Según Boaventura De
Sousa Santos: ¿Un Modo de Descubrir
o de Crear Fuera del Dominio
Colonial? / *Robert Rincón*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

Diversidad Generacional y las
Tecnologías de Información y
Comunicación / *Lubiza Osio Havriluk
, Laura Maldonado Acosta , Pedro Luis
Pineda Salazar*

Graffiti y Patrimonio Histórico Qué
Hacer con los Despiadados Pizarreros?
/ *Edgar Balaguera*

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES Nº 18

Editorial

TEMA CENTRAL: PRECLAPSO 2016

Estilo de vida saludable en personas
diabéticas y su aproximación sociológica
desde la actividad física / *Ángel Alexi Vásquez
Araujo*

Fotografía postmoderna: la obra de Nelson
Garrido / *Zoraida Castillo Lara*

Las tecnologías interactivas de
comunicación como herramienta para la
expansión del conocimiento museístico
análisis de la página web de museos en
venezuela, caso: Galería Universitaria
Braulio Salazar / *Victoria Parés*

Gestión de la complejidad en las
organizaciones: una reflexión teórica / *Eros
del Canto*

Las negreras de Mosquey: un caso de
construcción y sujeción de identidad local /
Felipe Bastidas

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

La feminización del proceso social del
trabajo en Venezuela. Prácticas desde el
ensayo de una cultura emergente

Vielsi Arias Peraza

ÍNDICE ACUMULADO

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES N° 19

Editorial

TEMA CENTRAL: GÉNERO

La misoginia en la construcción del discurso científico en la época clásica / *Nancy Molina Boscán y Nidian Molina Boscán*

Violencia simbólica contra las mujeres: cuando un chiste despertó mi curiosidad sobre el género / *Eudomario Alcántara*

Misoginia en el ámbito deportivo: una mirada a través de vivencias de atletas venezolanas y otros países del mundo / *Lismey Britapaz*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

Cultura investigativa universitaria y redes. Enfoque gestáltico para la gestión y difusión científica / *Beatriz Carolina Carvajal, Zahira Moreno-Freites y Eunice Bastidas-Bermúdez*

El historiador: objeto y sujeto de su obra / *Luis Rafael García Jiménez*

El bolero, una forma de amar del caribe / *Paula Pirela*

Humberto Maturana, El Tao y el Símbolo del Reino de Dios / *Janitis Arocha*

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES Nº 20

Editorial

TEMA CENTRAL: PATRIMONIO CULTURAL

Circuitos peatonales por el centro histórico de valencia patrimonio cultural edificado: contenedor y contenido / *Andreina Guardia de Baasch*

Ruta de arquitectura colonial en el centro de valencia: tres casonas y un hospital / *Patricia Atiénzar y Sara de Atiénzar*

La Catedral de Valencia: texto de cal y canto / *Sara de Atiénzar y Patricia Atiénzar*

Villa Friedenau centro de investigación de flora y fauna tropical / *Andreina Guardia de Baasch*

Huellas de italianos e itálicos en la ciudad de Valencia / *Ulisse Guglielmetti y Elisabel Rubiano*

La gastronomía tradicional de Boconó: un patrimonio en declive / *María Luisa González, María José Oviedo, Freddy Rivera*

Contribución del registro audiovisual para la reconstrucción de la memoria colectiva y conformación del patrimonio cultural / *Aníbal Arteaga Rodríguez*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

La literatura y el arte del siglo XIX en venezuela y su influencia en la construcción de un imaginario cultural republicano / *José Urbina Pimentel*

Desarrollo de la identidad de género desde la Psicología Histórico-Cultural / *José Carlos Cervantes Ríos y Silvia Chávez García*

ÍNDICE ACUMULADO

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES N° 21

Editorial

TEMA CENTRAL: VIVENCIA
PERSONAL E INVESTIGACIÓN
SOCIAL

Memoria e identidad: la autobiografía
como método de reflexibilidad en la
mujer y lo femenino / *María Báez*

Relatos de vida: una alternativa para
la interpretación, comprensión y
respeto a la mutiversalidad cultural en
Venezuela / *Carmen O. Mambel*

Sentidos emergentes en el mundo
de vida popular venezolano desde la
experiencia migratoria en Santiago de
Chile / *Franklin León Rugeles*

El movimiento musical nacionalista
venezolano desde la mirada del relato-
de-vida de Alecia Castillo / *Guillermo
Rodríguez y Eudel Seijas*

Alí Primera: la canción
sociopsicodramática de Venezuela /
Elías González

Recordando las memorias ancestrales
de mi tierra. Un recorrido por la
cosmovisión de los pueblos indígenas
en Venezuela / *María Alejandra Vega
Molina*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

Hacia una comprensión integral de las
personas trans de la Gran Caracas /
Alirio Aguilera

Algunos aspectos que pudieren
propiciar el cambio semántico / *Sandy
Rafael Tucci*

Una aproximación a las políticas
culturales universitarias en Venezuela /
Rocío Zairete Azuaje Contreras

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES Nº 22

Editorial

TEMA CENTRAL: PROBLEMAS
EPISTEMOLÓGICOS DE LAS
CIENCIAS SOCIALES I

Dimensiones de la racionalidad científica
en la validez del conocimiento / *Endrina
Cerró Ruza*

La estructura social de la ciencia: una
mirada desde las revistas científicas / *Arlí
Marlinet Guerrero De Abreu*

La ciencia y sus olvidadas: la ineludible
presencia de los sesgos de género y
el androcentrismo en la construcción
del conocimiento científico / *Maryelis
Cuenca Sánchez*

Crítica a la epistemología feminista ante
el pensamiento científico moderno /
María D' Jesús Urbina Gutiérrez

Del determinismo tecnológico al
determinismo social / *Mitvía Beatriz
Blanco Mota*

La fenomenología como fuente de
generación de conocimientos: un breve
recorrido crítico por sus principales
exponentes / *Ahimara C. Frias*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

Pensamiento estratégico desde la
complejidad ante el desconcierto de la
universidad pública venezolana / *Aura
Palencia*

Hacia los elementos permeables de la
cultura investigativa / *Gaudis Mora*

Transcendencia del encuentro de

saberes para la producción cartográfica
geohistórica / *Carmen Morfes*

DOCUMENTOS

PLENARIA FELAA VENEZUELA
2018. Discursos y estrategias frente
a la coyuntura latinoamericana: de
las organizaciones comunitarias a los
saberes científicos / *Foro Estudiantil
Latinoamericano de Antropología y
Arqueología 2018/ Red de Conocimientos
Antropológicos*

ÍNDICE ACUMULADO

ÍNDICE ACUMULADO DE
AUTORES

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES N° 23

Editorial

TEMA CENTRAL: PROBLEMAS
EPISTEMOLÓGICOS DE LAS
CIENCIAS SOCIALES II

Racionalidad y realidad: una visión
de continuidad en Marx, Popper y
Feyerabend / *Gerardo Vásquez*

Reflexiones filosóficas sobre una nueva
ciencia / *Alexander Rincón Cabrera*

El ser humano es el mensaje. La
dimensión comunicacional en la ciencia
y la praxis social / *Orlando Baquero*

Hacia una alternativa epistemológica
para la construcción del conocimiento
desde la crítica acuciosa y las
condiciones antropológicas-culturales /
Eusebio De Caires

Didáctica para la comprensión de las
ciencias sociales en la praxis educativa
universitaria. Una mirada desde
gadamer y ricoeur / *Gladys Calatayud*

Sintagma del concepto de currículo.
Una propuesta inter-epistémica para su
estudio / *Ernesto Suárez*

Formación educativa y social. Reflexión
desde la perspectiva funcionalista /
María Alejandra Hernández Domínguez

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

Tomás alfaró calatrava y sus fantasmas:
entre la fascinación erótica y las
perturbaciones de tánatos / *Victoria*

Parés Díaz

Análisis escénico arquetipal de la
película "Blancanieves y los Siete
Enanos" (1937) / *Paola Maita*

Fundamentación del laboratorio de
ciencias sociales como medio didáctico
de aprendizaje / *José Urbina Pimentel*

DOCUMENTOS

El logro de los derechos de las lesbianas
comienza con las conquistas personales
/ *Quiteria Franco*

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ESTUDIOS CULTURALES N° 24

Editorial

TEMA CENTRAL: REFLEXIONES E INVESTIGACIONES EN TORNO AL TEATRO

Teatro: satisfacción estética, foco y técnica de investigación / *Felipe A. Bastidas T. y Yurímer A. Martínez L.*

Cabrujas: un caso profundo del teatro venezolano / *Wilfredo Illas Ramírez*

La particularidad estética de lo social en el teatro de Andrés Eloy Blanco / *Ramzen A. Vargas F.*

Eduardo Moreno, precursor del teatro profesional en Carabobo: semblanza cronológica / *Mirla Chirino*

Javier Villafañe en Circulen caballeros, circulen y su conexión con el Teatro del Absurdo / *Laura Antillano*

La resistencia de la farsa en el teatro breve latinoamericano / *Xiomara Moreno*

Sartre: el teatro de situaciones como actuar filosófico / *Pavlova Coraspe*

Stanislavski y la formación de psicoanalistas / *Felipe A. Caballero R.*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

La percepción de los públicos de danza contemporánea en la Ciudad de México. Cuerpo, subjetividad y experiencia / *María de Lourdes Fernández S.*

Miradas en torno al cuerpo y los procesos creativos de orden escénico / *Alfonso Garrido*

Propuesta de diseño curricular para la formación de cuarto nivel en dirección teatral (maestría) en la República del Ecuador / *Carolina Y. Rivero O., y Danny Francis Gómez R.*

DOCUMENTOS

Crónicas del Taller de Escritura y Lectura Creativa del Museo de Arte Valencia, abril-julio 2019 / *Carmen Pacheco*

ÍNDICE ACUMULADO

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

-A-

Acosta R., Morella. *El sujeto que aprende ciencias experimentales en el contexto de la educación superior venezolana. Un abordaje desde la complejidad*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Aíta, Mariella. *Especificidades de la traducción de la poesía de Aimé Césaire*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Albarrán, Yanitza. *El aula intercultural: Una experiencia formativa en instituciones de educación primaria del estado Mérida*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Alcántara, Eudomario. *Violencia simbólica contra las mujeres: cuando un chiste despertó mi curiosidad sobre el género*. Estudios Culturales 19. pp. 27-34.

Aldana Jiménez, Luis Felipe. *Política, arte, vida*. Estudios Culturales 7, pp. 97-124.

Alfonzo, Norys. *Autobiografía de mi madre: transgresiones del discurso de lo íntimo*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Amaya, Zoila Rosa. *Verdad y belleza en Jan Fabre*. Estudios Culturales 7, pp. 163-178.

Amaya, Zoila Rosa. *El Mito de la belleza. Una exploración al inconsciente colectivo venezolano*. Estudios Culturales, pp. 95-109

Ángel B. Blanca E. *El collage: un enfoque pragmático-educativo para la comprensión de la lectura y la producción textual icónica*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Aguilera, Alirio. *Hacia una comprensión integral de las personas Trans de la Gran Caracas*. Estudios Culturales 21, pp. 113-127.

Antillano, Laura. *Javier Villafañe en Circulen caballeros, circulen y su conexión con el Teatro del Absurdo*. Estudios culturales 24, pp. 71-81.

Antillano, Laura. *Las mujeres y las letras, un recuento en el hilo de lo escrito*. Estudios Culturales 8, pp. 134-142.

Araud, Christian. *Modelizar el mundo, prever el futuro*. Estudios Culturales 4, pp. 15-30.

Aranguren Álvarez, Williams. *Género y Trabajo*. Estudios Culturales 8, pp. 219-233.

Areba Vázquez, Ana L. *La formación integral del futuro docente como un ser lector - intérprete del mundo*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Arocha, Janitis. *Humberto Maturana, el tao y el símbolo del reino de Dios*. Estudios Culturales 19. pp. 95-121.

Ardiles, Francisco. *Subjetividades y estéticas postmodernas en América Latina*. Estudios

Culturales 2, pp. 140-157.

Ardiles, Francisco. *¿Y dónde está la tolerancia?* Estudios Culturales 5, pp. 263-276.

Arias Peraza, Vielsi. *La noche en la ciudad tiene miedo de los vivos y en el campo tiene miedo de los muertos.* Estudios Culturales 7, pp. 145-162.

Arias Peraza, Vielsi. *Oswaldo Guayasamín, el lienzo en la piel.* Estudios Culturales 13, pp. 43-58.

Arias Peraza, Vielsi. *La Feminización del proceso social del trabajo en Venezuela. Prácticas desde el ensayo de una cultura emergente.* Estudios Culturales 18, pp. 87-105.

Arteaga Rodríguez, Aníbal. *Contribución del registro audiovisual para la reconstrucción de la memoria colectiva y conformación del patrimonio cultural.* Estudios Culturales 20. p.p. 151-159.

Atiénzar, Patricia y Atiénzar, Sara de. *Ruta de arquitectura colonial en el centro de valencia: Tres casonas y un hospital.* Estudios Culturales 20. p.p. 47-65.

Atiénzar, Sara de y Atiénzar, Patricia. *La Catedral de Valencia: Texto de cal y canto.* Estudios Culturales 20. p.p. 67-83.

Azuaje Contreras, Rocío Zaire. *Una aproximación a las políticas culturales universitarias en Venezuela.* Estudios Culturales 21, pp. 147-166.

-B-

Báez, María. *Memoria e Identidad: La autobiografía como método de reflexibilidad en la mujer y lo femenino.* Estudios Culturales 21, pp. 17-29.

Balaguera, Edgar. *Graffiti y Patrimonio Histórico ¿Qué Hacer con los Despiadados Pizarreros?.* Estudios Culturales 17, pp. 83-105.

Baquero, Orlando. *El ser humano es el mensaje. La dimensión comunicacional en la ciencia y la praxis social.* Estudios Culturales 23, pp. 47-67.

Bastidas, Felipe. *Del por qué y para qué de la reciente epistemología venezolana.* Estudios Culturales 13, pp. 75-93.

Bastidas T. Felipe A. y Martínez L. Yurímer A. *Teatro: satisfacción estética, foco y técnica de investigación.* Estudios Culturales 24, pp. 9-16.

Bastidas, Felipe. *Las Negreras de Mosquey: un caso de construcción y sujeción de identidad local.* Estudios Culturales 18, pp. 69-83.

Bello Forjonell, Floriman. *El Doble De Uno Mismo En La Poética De José Lezama Lima.* Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Berbin Muñoz, Mirih. *Estrategias discursivas para promover la lectura a través de reseñas periodísticas en tres países del Caribe: Colombia, Venezuela y Trinidad.* Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Blanco Mota, Mitvia Beatriz. *Del determinismo tecnológico al determinismo social*. Estudios Culturales 22, pp. 71-81.

Boadas, Aura M. *La vivencia del exilio en relatos de Gisèle Pineau*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Botaro, Francisco. *La música de Martinica. De lo local a lo global*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Bracho Díaz, Yomar. *Implicaciones socio-políticas de una estrategia promocional de la calidad de vida*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Britapaz, Lismey. *Misoginia en el ámbito deportivo: una mirada a través de vivencias de atletas venezolanas y otros países del mundo*. Estudios Culturales 19, pp. 35-47.

-C-

Caballero R, Felipe A. *Stanislavski y la formación de psicoanalistas*. Estudios Culturales 24, pp. 115-138.

Calatayud, Gladys. *Didáctica para la comprensión de las ciencias sociales en la praxis educativa universitaria. Una mirada desde Gadamer y Ricoeur*. Estudios Culturales 23, pp. 87-99.

Camacaro Cuevas, Marbella y Orm Saab, Karina A. *Sexualidad masculina patriarcal: Improntas culturales que ensombrecen el rostro humano de los hombres y la vida de las mujeres*. Estudios Culturales 8, pp. 160-174.

Camacho Rivas, Mirta Isabel. *San Juan Bautista: Sincretismo y tradición en Aragua*. 11, pp. 59-72.

Camacho Rivas, Mirta Isabel. *Encuentro con San Juan Bautista desde la Hermenéutica Simbólica*. Estudios Culturales 13, pp. 111-120.

Cambell, Mambel. *Multiversos culturales: Yorubas y Rastafaris expresiones de descolonización*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Camejo O., Hilvimar. *Hermenéutica de la obra pictórica "Curando Enfermos" (1964) de Iván Belsky*. Estudios Culturales 13, pp. 31-42.

Camejo O., Hilvimar. *Enfermedad y ciencia médica. Una representación pictórica*. Estudios Culturales 7, pp. 179-194.

Campos Zavarce, Ana Cecilia. *La subjetividad en las ciencias humanas*. Estudios Culturales 2, pp. 79-99.

Capriles, Elías. *En torno al concepto de alienación: Una reelaboración ecologista desde el siglo XXI*. Estudios Culturales 2, pp. 15-58.

Capriles, Elías. *El verdadero socialismo del siglo XXI: El ecosocialismo postmoderno no desarrollista*. Estudios Culturales 4, pp. 31-53.

Caraballo, María C. *Margarita en tres tiempos: Representación caleidoscópica del Caribe insular venezolano*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Carvajal, Beatriz Carolina; Moreno-Freites, Zahira y Bastidas-Bermúdez Eunice. *Cultura investigativa universitaria y redes. Enfoque gestáltico para la gestión y difusión científica*. Estudios Culturales 19, pp. 51-63.

Cárdenas, Manuel Alen, *La Cotidianidad Social en el muralismo latinoamericano*, Estudios Culturales 11, pp.31-42 .

Castillo Lara, Zoraida A. *Fotografía postmoderna: la obra de Nelson Garrido*. Estudios Culturales 18, pp. 25-40.

Castillo Mendoza, Jhonny Jesús. *Reflexión hermenéutica sobre el deporte*. Estudios Culturales 7, pp. 237-247.

Castro, Cosette. *Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas*. Estudios Culturales 5, pp. 19-42.

Cerró Ruza, Endrina. *Dimensiones de la racionalidad científica en la validez del conocimiento*. Estudios Culturales 22, pp. 15-28.

Cervantes Ríos, José Carlos y Chávez García, Silvia. *Desarrollo de la Identidad de Género desde la Psicología Histórico-Cultural*. Estudios Culturales 20. p.p. 171-196.

Cervantes Ríos, José C. y Pérez González María del C. *Vulnerabilidad de las mujeres en la dinámica familiar de Jalisco, México*. Estudios Culturales 8, pp. 66-81.

Chacón, Yadira. *El Capital Social: Factor limitante en el desarrollo endógeno de la comunidad de Granadillo, Municipio Cajigal, Estado Anzoátegui, Venezuela*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Chirino, Mirla. *Eduardo Moreno, precursor del teatro profesional en Carabobo: semblanza cronológica*. Estudios Culturales 24, pp. 55-69.

Chirinos, Sherline. *Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural*. Estudios Culturales 1, pp. 139-156.

Chourio Urdaneta, Natalia. *Teoría de las representaciones sociales: Discusión epistemológica y metodológica*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Coraspe, Pavlova. *Sartre: el teatro de situaciones como actuar filosófico*. Estudios Culturales 24, pp. 93-114.

Cuenca Sánchez, Maryelis. *La ciencia y sus olvidadas: los sesgos de género y el androcentrismo en la construcción del conocimiento científico*. Estudios Culturales 22, pp. 43-55.

-D-

D'Aubeterre Buznego, María E. *Entre elotes, la factoría y el free way: Mujeres de*

origen Nahua en California. Estudios Culturales 8, pp. 23-50.

De Caires, Eusebio. *Hacia una alternativa epistemológica para la construcción del conocimiento desde la crítica acuciosa y las condiciones antropológicas-culturales*. Estudios Culturales 23, pp. 69-86.

De Castro Zumeta, María. *El carnaval y el Calipso: escenario de confluencia cultural en el Caribe*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

De la Fuente, Yannick. *El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía*. Estudios Culturales 2, pp. 59-76.

Delgado Castillo, Aura A. *Apuntes sobre el origen de la misoginia*. Estudios Culturales 8, pp. 234-247.

Delgado de Smith, Yamile. *El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género*. Estudios Culturales 2, pp. 113-126.

Delgado de Smith, Yamile. *Violencia contra la mujer*. Estudios Culturales 8, pp. 82-96.

Delgado de Smith, Yamile. *Una mirada a la interculturalidad: Colonia Tovar*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Delgado Ramos, Gian Carlo. *Ecología y sociología política de la nucleoelectricidad*. Estudios Culturales 4, pp. 97-130.

De Nóbrega, José Carlos. *Panorama de la poesía contemporánea brasileña*. Estudios Culturales 5, pp. 147-183.

Díaz, Esmeya. *Geo Cuencas: Adaptación metódica para la evaluación ambiental integral*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Díaz, José Antonio. *Cristianismo Popular y Sujetos Emergentes en América Latina*. Estudios Culturales 1, pp. 157-171.

Díaz, José Antonio. *Comunidades cristianas de base: Pobreza y liberación*. Estudios Culturales 3, pp. 121-141.

Díaz, José Antonio. *Conflicto en el Quehacer Universitario Investigativo: Desarme y Reconstrucción para una Investigación Científica en Salud en Clave de Quienser Universitario con el Sujeto Popular Venezolano*. Estudios Culturales 16, pp. 59-82.

Días Flores, Rosanna. *El valor educativo de la topofilia para el desarrollo local y sustentable. Caso de estudio: Cumboto*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Díaz Ramos, Laura G. *El uso del "espanglish" en cibernautas venezolanos*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Domínguez Torres, Mariluz. *La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana*. Estudios Culturales 6, pp. 139-162.

-E-

Escalona Contreras, Jackeline. *La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana*. Estudios Culturales 6, pp. 139-162.

Escobar, Saúl Antonio. *Cacao y café. Una hermenéutica de la fiesta popular de "La Llorá"*. Estudios Culturales 7, pp. 195-212.

Espinoza, Héctor A. *Cien años de soledad en el camino de una mitología del Caribe Hispánico. Una mirada desde la psicología analítica*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Espinoza, Héctor A. *La hermenéutica simbólica Actitud de coimplicación analógica*. Estudios Culturales 12, pp. 15-30.

-F-

Falcón Isabel C. *Caracas Emmental: Una aproximación Hermenéutica a la obra fotográfica de Violette Bule*, Estudios Culturales 11, pp 15-29

Falcón Isabel C. *Caracas Imagen y relato de la tradición "Locos de La Vela" desde la Hermenéutica simbólica*, Estudios Culturales 13, pp 59-72.

Farías, Christian. *Desigualdades socio-culturales y diferencias en la representación social*. Estudios Culturales 2, pp. 100-112.

Farías, Christian. *Cambio revolucionario y unidad cívico-militar en el proceso político venezolano (1958 – 2010)*. Estudios Culturales 5, pp. 185-216.

Fernández Aida. *La experiencia estética en la Gimnasia Rítmica*, Estudios Culturales 11, pp. 73-83.

Fernández Colón, Gustavo. *Transfiguraciones del Sujeto en tres filósofos latinoamericanos contemporáneos: Varela, Capriles y Fomet-Betancourt*. Estudios Culturales 1, pp. 11-32.

Fernández Colón, Gustavo. *La crisis del agua en América Latina*. Estudios Culturales 4, pp. 80-96.

Fernández Colón, Gustavo. *Fenomenología y neurociencia. Un diálogo con las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente*. Estudios Culturales 7, pp. 75-96.

Fernández S., María de Lourdes. *La percepción de los públicos de danza contemporánea en la Ciudad de México. Cuerpo, subjetividad y experiencia*. Estudios Culturales 24, pp. 141-154.

Figueredo, Luisa. *Criminalidad en Venezuela: un debate necesario*. Estudios Culturales 16, pp. 43-58.

Flores, Mitzy. *Imaginario femenino, identidad y vida cotidiana*. Estudios Culturales 2, pp. 127-139.

Flores, Mitzy. *Identidad, género y resistencia*. Estudios Culturales 8, pp. 175- 188.

Franco, Kharla. *Perspectiva Decolonial: Mimesis y Transgresión*. Estudios Culturales 12, pp. 61-72.

Franco, Ginoid. *Los derechos igualitarios en la Venezuela colonial. Un análisis socio-histórico bajo la vigencia de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX

Franco Quiteria. *El logro de los derechos de las lesbianas comienza con las conquistas personales*. Estudios Culturales 23, pp. 187-190.

Freitas, Cristiana. *Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas*. Estudios Culturales 5, pp. 19-42.

Frías, Ahimara C. *La fenomenología como fuente de generación de conocimientos: Un breve recorrido crítico por sus principales exponentes*. Estudios Culturales 22, pp. 83-95.

-G-

Galup, Ricardo. *Humor venezolano: ironía como recurso de producción ostensiva*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Gallego Delima, Flor. *Las cartas de Mariana de Alcoforado: un encuentro entre el amor, el psicoanálisis y la estética*. Estudios Culturales 12, pp. 133-144.

García Jiménez, Luis Rafael. *El historiador: Objeto y sujeto de su obra*. Estudios Culturales 19, pp. 65-78.

García Malpica, Alejandro. *Simple/Complejo*. Estudios Culturales 1, pp. 49-59.

García Malpica, Alejandro. *Riesgo y erotismo*. Estudios Culturales 3, pp. 17-35.

García Malpica, Alejandro. *Itinerarios de la mujer en Edgar Morin*. Estudios Culturales 8, pp. 143-159.

Garrido, Alfonso. *Miradas en torno al cuerpo y los procesos creativos de orden escénico*. Estudios Culturales 24, pp. 155-171.

Gil, Ana Soledad. *Género y posicionamiento político/editorial en los medios de comunicación hegemónicos*. Estudios Culturales 6, pp. 47-62.

González, Elías. *Alí Primera: la canción sociopsicodramática de Venezuela*. Estudios Culturales 21, pp. 81-93.

González, Esther. *Reflexiones en torno al debate de la homogenización y la diversidad cultural. Una mirada desde la obra de Feliciano Carvallo*. Estudios Culturales 12, pp. 145-158.

González, Jeyni y Medina, Francia. *Vitalidad de las lenguas minoritarias en Venezuela y estrategias para la revitalización lingüística*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

González, María Luisa; Oviedo, María José y Rivera, Freddy. *La Gastronomía*

Tradicional de Boconó: Un patrimonio en declive. Estudios Culturales 20. p.p. 135-149.

González Moreno, María C. *¿Desde dónde miramos? Una bitácora para navegar por los feminismos, sus complejidades y desaffos.* Estudios Culturales 8, pp. 52-65.

Govea, Marcos. *Crítica al sistema colonial de opresión: La importancia de leer a Frantz Fanon.* Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Gras, Alain. *El agua al servicio del fuego.* Estudios Culturales 4, pp. 67-79.

Guardia de Baasch, Andreina. *Circuitos peatonales por el centro histórico de Valencia. Patrimonio cultural edificado: contenedor y contenido.* Estudios Culturales 20. pp. 19-45.

Guardia de Baasch, Andreina. *Villa Friedenau Centro de Investigación de Flora y Fauna Tropical.* Estudios Culturales 20. p.p. 85-94.

Guerra Velásquez, Josefa. *Medios, Poder e Identidad. El yo colectivo frente a un proceso comunicacional transformador.* Estudios Culturales 1, pp. 173-183.

Guerra Velásquez, Josefa. *El proceso de empobrecimiento global: Una conspiración propia de la modernidad.* Estudios Culturales 3, pp. 142-161.

Guerra Velásquez, Josefa. *La mercancía noticiosa como bien intangible y significativo.* Estudios Culturales 6, pp. 63-77.

Guerrero R., Magaly J. *Entre la parodia y el mito: karibik, la otra mirada en Divago Mundi y Hestiarío de la autora Doris Poreda.* Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Guerrero De Abreu, Arli Marlinet. *La estructura social de la ciencia: una mirada desde las revistas científicas.* Estudios Culturales 22, pp. 29-41.

-H-

Hartog Guitté. *La violencia que dibujan las niñas y los niños y la que pinta nuestro gobierno de su mano dura.* Estudios Culturales 8, pp. 97-109.

Henríquez, Gizeph. *El Sentido de Adecuación del Lenguaje Frente a La Verdad.* Estudios Culturales 17, pp. 15-26

Hernández Brizuela, José Gregorio. *Dimensiones de la realidad social (un ejercicio teórico-metodológico).* Estudios Culturales 16, pp. 83-96.

Hernández Domínguez, María Alejandra. *Formación educativa y social. Reflexión desde la perspectiva funcionalista.* Estudios Culturales 23, pp. 121-132.

Hidalgo Rivero, Heddy. *Industria cultural y consumo lingüístico.* Estudios Culturales 3, pp. 57-69.

Hidalgo Rivero, Heddy. *Español de América y unidad cultural en los espacios virtuales: ¿Consolidación de los rasgos dialectales o dialecto globalizado?* Estudios Culturales 5, pp. 107-121.

Horsten Simon. *Conversaciones en el arenal. Dubbelspel de Frank Martinus Arion*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

-I-

Iazzetta D., Esteban. *De la estética binaria a las socioestéticas plurales*. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Illas, Wilfredo. *Aportes para reconocer algunas tipologías minificcionales*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Illas Ramírez, Wilfredo. *Cabrujas: un caso Profundo del teatro venezolano*. Estudios Culturales 24, pp. 19-36.

Islas, Octavio. *Internet 2.0: El territorio digital de los prosumidores*. Estudios Culturales 5, pp. 43-63.

-J-

Jiménez, Arnaldo. *Dispersionismo histórico: Anotaciones a un texto inédito de Emilio Terry*. Estudios Culturales 6, pp. 221-250.

-L-

León, Franklin. *La sabiduría de Indoamérica*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

León, Franklin. *De la nada a mundos posibles*. Estudios Culturales 12, pp. 13-30.

León Franklin. *Estudios Culturales, Decolonialidad e Interculturalidad: lo Particular y lo Universal en Tiempos de Globalización*. Estudios Culturales 14, pp. 13-29.

León Rugeles, Franklin. *Sentidos emergentes en el mundo de vida popular venezolano desde la experiencia migratoria en Santiago de Chile*. Estudios Culturales 21, pp. 45-62.

León, José Javier. *Comunicación y oiko-nomía. Ejercicio sobre las formas no capitalistas de comunicación*. Estudios Culturales 6, pp. 79-97.

León Rodríguez, José Virgilio. *El desarrollo de la modernidad en Valencia y el mundo de vida popular*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Lessire Vásquez, Liliana. *Buscando la belleza corporal femenina: un recorrido hermenéutico hasta los procedimientos quirúrgicos y no quirúrgicos no vitales*. Estudios Culturales 16, pp. 13-26.

Llena, Claude. *El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía*. Estudios Culturales 2, pp. 59-76.

López Miranda, Claudio. *Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas*. Estudios Culturales 5, pp. 123-135.

López Velasco, Sirio. *Democracia y educación ambiental ecomunitarista*. Estudios

Culturales 4, pp. 54-66.

López Velazco, Sirio. *Liberación, Progresividad y Ruptura: una mirada ética y ecomunitarista*, Estudios Culturales 11, pp. 43-57

Loreto Amoretti, Marelis. *El discurso existencial en Hanni Ossott*. Estudios Culturales 4, pp. 145-163.

-M-

Maita, Paola. *Análisis escénico arquetipal de la película "Blancanieves y los siete enanos" (1937)*. Estudios Culturales 23, pp. 155-168.

Maldonado Acosta, Laura. *Participación de las mujeres en las misiones sociales de Aragua, Venezuela*. Estudios Culturales 8, pp. 203-217.

Mambel, Carmen O. *Relatos de Vida: una alternativa para la interpretación, comprensión y respeto a la mutiversalidad cultural en Venezuela*. Estudios Culturales 21, pp. 31-44.

Mandry Llanos, Enrique. *Salud y pobreza en Venezuela. Aproximación histórica a su relación con el poder*. Estudios Culturales 3, pp. 162-176.

Manzano Kienzler, Juan. *Producción y reproducción del conocimiento en el contexto de la Web 2.0*. Estudios Culturales 5, pp. 137-144.

Márques Ortíz, Luis E. *Sostur- sostenibilidad turística. Modelo de gestión para evaluar y mejorar la sostenibilidad en los destinos turísticos*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Martínez, Karine. *Buen vivir, una alternativa al desarrollo*. Estudios Culturales 16, pp. 27-42.

Márquez Rojas, Ana. *La memoria oral: vía autopoietica para el rescate de la afrovenezolaneidad*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Martínez Aponte, Roberto. *Cine social venezolano e identidad cultural*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Meléndez F., Luis. *De la estética binaria a las socioestéticas plurales*. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Méndez Reyes, Joan. *Descolonización del saber. Una mirada desde la epistemología del sur*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Meyer Rodríguez, José Antonio. *Enfoques mediáticos y percepciones ciudadanas sobre la crisis económica en México: El caso de la región centro-sur*. Estudios Culturales 6, pp. 121-138.

Molina Boscán, Nancy y Molina Boscán, Nidian. *La misoginia en la construcción del discurso científico en la época clásica*. Estudios Culturales 19, pp. 13-25.

Mora, Gaudis. *Hacia los elementos permeables de la cultura investigativa*. Estudios Culturales 22, pp. 117-130.

Moreno, Duqglas. *La narrativa fantástica de Ros De Olano. Un análisis hermenéutico-literario*. Estudios Culturales 7, pp. 125-144.

Moreno, Xiomara. *La resistencia de la farsa en el teatro breve latinoamericano*. Estudios Culturales 24, pp. 83-92.

Morfes, Carmen. *Transcendencia del encuentro de saberes para la producción cartográfica geohistórica*. Estudios Culturales 22, pp. 131-140.

Mulino, Alexandra. El método etnográfico: entre las aguas de la doxa y la episteme. Estudios Culturales 3, pp. 36-56.

-O-

Orejuela D., Merlyn H. *El discurso de la persuasión en las elecciones parlamentarias venezolanas de 2005*. Estudios Culturales 6, pp. 163-184.

Osio Lubiza, Laura Maldonado Acosta, Pedro Luis Pineda Salazar. *Diversidad Generacional y Las Tecnologías de Información y Comunicación*. Estudios Culturales 17, pp. 71-81.

Osto Gómez, Zaida Mireya. *Los modelos contemporáneos de democracia y las teorías sociológicas del estado, el poder y la sociedad civil*. Estudios Culturales 6, pp. 185-218.

-P-

Pacheco, Carmen. *Crónicas del Taller de Escritura y Lectura Creativa del Museo de Arte Valencia, abril-julio 2019*. Estudios Culturales 24, pp. 197-210.

Palencia, Aura. *Pensamiento estratégico desde la complejidad ante el desconcierto de la universidad pública venezolana*. Estudios Culturales 22, pp. 99-116.

Parés Díaz, Victoria. *Tomás Alfaro Calatrava y sus fantasmas: Entre la fascinación erótica y las perturbaciones de tanatos*. Estudios Culturales 23, pp. 135-154.

Parés, Victoria. *Las Tecnologías Interactivas de comunicación como herramienta para la expansión del conocimiento museístico análisis de la página web de museos en Venezuela, caso Galería Universitaria Braulio Salazar*. Estudios Culturales 18, pp. 41-59.

Parra, Gabriel. *María Magdalena y la constelación arquetípica masculinidad-feminidad en la tradición judeo-cristiana*. Estudios Culturales 8, pp. 110

Penso Acero, Yldefonso. *La eco-economía como categoría para la construcción de una alternativa de desarrollo para los países de la Comunidad Andina de Naciones*. Estudios Culturales 4, pp. 131-142.

Pereira, Claribel. *Pedagogía del útero: Del conócete a ti mismo/a a un re-encuentro con la madre*. Estudios Culturales 8, pp. 188-202.

Pérez Daza, Johanna. *Alternativas comunicacionales en el Caribe. Aportes a la integración*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Pérez J., César. *De la estética binaria a las socioestéticas plurales*. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Perozo, Carlos. *Reconstrucción histórica de la reclamación venezolana sobre el territorio esequibo durante el periodo 1982*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Pineda de Alcázar, Migdalia. *Las nuevas prácticas ciudadanas en internet y las oportunidades para políticas de comunicación participativas*. Estudios Culturales 6, pp. 31-45.

Pirela, Paula. *El bolero, una forma de amar del caribe*. Estudios Culturales 19. pp. 79-94.

Pirela , Paula. *Realismo Socialista en Hollywood*. Estudios Culturales 12, pp. 121-132.

Puerta, Jesús. *De la muerte a la superación del Hombre*. Estudios Culturales 1, pp. 33-48.

Puerta, Jesús. *Estudios Culturales y sus Perspectivas Actuales*. Estudios Culturales 1, pp. 187-195.

Puerta, Jesús. *El empobrecimiento/enriquecimiento como sistema*. Estudios Culturales 3, pp. 86-94.

Puerta, Jesús. *Elementos para una hermenéutica de las TIC en el marco de la reconstrucción del materialismo histórico*. Estudios Culturales 5, pp. 65-87.

Puerta, Jesús. *Elementos para una reescritura hermenéutica del marxismo*. Estudios Culturales 7, pp. 51-74.

Puerta, Jesús Arturo. *Enrique Dussel: propuesta de filosofía política para nuestra América*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

-R-

Reyes, Nahem. *Bioethics - Cooperation - Security and Defense: A necessary trilogy for knowledge of contemporary Haiti*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Reyes Tórriz, Andrea C. *La descolonización y sus efectos en la conformación de nuevas instituciones políticas en el Caribe británico: caso Trinidad y Tobago*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Rincón Cabrera, Alexander. *Reflexiones filosóficas sobre una nueva ciencia*. Estudios Culturales 23, pp. 37-46.

Rincón, Robert. *La Epistemología Según Boaventura De Sousa Santos: ¿Un Modo de Descubrir o de Crear Fuera del Dominio Colonial?* Estudios Culturales 17, pp. 49-68.

Rivas, Luz M. *El Caribe en la frontera de la memoria: memories of the old plantation home: a creole family album, de laura locoul*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Rivero, Carmen Irene. *El Retorno del Sujeto Social*. Estudios Culturales 1, pp. 61-72.

Rivero, Carmen Irene. *El proceso de empobrecimiento global y las "guerras contra el terrorismo"*. Estudios Culturales 3, pp. 95-120.

Rivero O., Carolina Y y Gómez R., Danny Francis. *Propuesta de diseño curricular para la formación de cuarto nivel en dirección teatral (maestría) en la República del Ecuador*. Estudios Culturales 24, pp. 173-195.

Rodríguez, Guillermo y Seijas, Eudel. *El movimiento musical nacionalista venezolano desde la mirada del relato-de-vida de Alecia Castillo*. Estudios Culturales 21, pp. 63-79.

Rodríguez-Núñez, J. J. *El Plan Colombia y la geopolítica del Imperio estadounidense*. Estudios Culturales 5, pp. 217-261.

Rojas Hidalgo, Luisa. *Orientación y religiosidad popular: su comprensión como expresión del mundo interior personal*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Rojas, Liz. *Análisis semiótico de "Muerte en Samarra" de Gabriel García Márquez*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Rojas, Moraima. *El caribe entre letra y música*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Romero Polanco, José Luis y Bandres, Ángela. *Herramientas T.I.C.A.C implementadas como estrategias metodológicas para facilitar el proceso de aprendizaje en la UPEL*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Rondón, Pura E. *Música en la narrativa dominicana: sonidos y sentidos*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Ruiz, Carmen. *La panse du chacal (2004) de Raphael Confiant y la culitud*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

-S-

Sánchez, Luis. *El hip hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Batjín*. Estudios Culturales 7, pp. 213-136.

Sánchez, Luis. *Imaginario y Poder en Venezuela: ahondando en el discurso político contemporáneo*. Estudios Culturales 13, pp. 121-140

Sánchez Melendez, José Antonio. *Aproximación al pensamiento y estética de José Martí desde la perspectiva Decolonial*. Estudios Culturales 12, pp. 73-90.

Santos de Fernández, Martha Cecilia. *Los desafíos políticos y pedagógicos de la educación para los medios*. Estudios Culturales 6, pp. 99-119.

Seijas, Eudel. *Una mirada a la valoración estética de la mujer a través de la obra "Violación" de René Magritte*. Estudios Culturales 12, pp. 31-46.

Seijas Eudel. *La Mujer Venezolana en la Música y los Procesos de Descolonización del Pensamiento*, Estudios Culturales 14, pp. 39-49

Silva Silva, Alicia. *El Sujeto y la Relación Social Virtual*. Estudios Culturales 1, pp. 117-137.

Silva Silva, Alicia. *El mundo relacional de la cibersociedad*. Estudios Culturales 5, pp. 89-105.

Sotolongo, Pedro. *Pobreza, vida cotidiana y complejidad*. Estudios Culturales 3, pp. 73-85.

Smith, Clyde L. (Lanny). *De "Ocupa Wall Street" y la lucha por la salud y la justicia social en Estados Unidos: Ocho mujeres haciendo historia*. Estudios Culturales 8, p.248-258.

Stenstrom, Monika. *Reflexionando sobre los actores y las prácticas espaciales en tiempos de globalización*. Estudios Culturales 1, pp. 73-115.

Suárez, Ernesto. *Sintagma del concepto de currículo. Una propuesta inter-epistémica para su estudio*. Estudios Culturales 23, pp. 101-119.

Surth, Lilian. *La anunciación de fra angélico: aproximación a la contemplación de una obra artística*. Estudios Culturales 12, pp. 91-102.

Surth, Lilian. *El Rol Colonizador del Lenguaje*. Estudios Culturales 14, pp. 31-45.

-T-

Tapia Moreno, Francisco. *Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas*. Estudios Culturales 5, pp. 123-135.

Torrealba, Marbella. *La modernidad en el otro: invisibilización de las manifestaciones culturales de los pueblos latinoamericanos*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Tucci, Sandy Rafael. *Algunos aspectos que pudieren propiciar el cambio semántico*. Estudios Culturales 21, pp. 129-146.

-U-

Urbina Gutiérrez, María D'Jesús. *Crítica a la epistemología feminista ante el pensamiento científico moderno*. Estudios Culturales 22, pp. 57-70.

Urbina Pimentel, José. *Fundamentación del laboratorio de ciencias sociales como medio didáctico de aprendizaje*. Estudios Culturales 23, pp. 169-183

Urbina Pimentel, José. *La literatura y el arte del siglo XIX en Venezuela y su influencia en la construcción de un imaginario cultural republicano*. Estudios Culturales 20. p.p. 163-170.

Urdaneta, Azul; Flores, Mitzy. *Mujeres del Caribe en la Vida Pública, Imaginarios e Identidad. Caso San Vicente y Las Granadinas*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

-V-

Valdés García, Félix. *La filosofía en el Caribe insular (o sobre las razones de Calibán)*

Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Valera, Marilín. *La comunidad ye'cuana de tencua y la misión de la consolata*. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Valero, Arnaldo E. *Oralidad, reggae y poesía dub: linton kwesi Johnson*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Vargas F. Ramzen A. *La particularidad estética de lo social en el teatro de Andrés Eloy Blanco*. Estudios Culturales 24, pp. 37-54.

Vasquez Araujo, Angel Alexi. *Estilo de Vida Saludable en Personas Diabéticas y su aproximación sociológica desde la actividad física*. Estudios Culturales 18, pp. 13-23.

Vázquez V., Belin. *De la estética binaria a las socioestéticas plurales*. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Vázquez, Gerardo. *Racionalidad y realidad: una visión de continuidad en Marx, Popper y Feyerabend*. Estudios Culturales 23, pp. 15-36.

Vega Montiel, Aimée. *La centralidad de la televisión en el terreno de la comunicación política*. Estudios Culturales 6, pp. 13-29.

Vega Molina, María A. *"EL REGRESO" Una propuesta fílmica desde el pensamiento wayúu*. Estudios Culturales 12, pp. 47-60.

Vega Molina, María Alejandra. *Recordando las memorias ancestrales de mi tierra. Un recorrido por la cosmovisión de los pueblos indígenas en Venezuela*. Estudios Culturales 21, pp. 95-109.

Villa Martínez, Héctor. *Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas*. Estudios Culturales 5, pp. 123-135.

Villegas Zerlin, Solveig. *El aula universitaria: espacio para la reflexión ciudadana en torno a la diversidad cultural y la integración como principios tutelares de convivencia*. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Villegas Zerlin, Solveig. *El Haz y el Envés. Verdad y Lenguaje en el Cuestionamiento de las Ciencias Sociales*. Estudios Culturales 17, pp. 25-34.

Villegas Zerlin, Solveig. *La anunciación de fra angélico: aproximación a la contemplación de una obra artística*. Estudios Culturales 12, pp. 91-102.

REVISTA ESTUDIOS CULTURALES NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Se publicarán los trabajos realizados por investigadores nacionales o extranjeros. Se admitirán ensayos de temas filosóficos o teóricos en general, así como literarios, avances de investigaciones empíricas y documentales en las diversas disciplinas humanas y sociales, así como abordajes inter y transdisciplinarios.
2. Sólo serán admitidos trabajos inéditos.
3. Todo trabajo será sometido a un proceso de arbitraje siguiendo la técnica Doble Ciego, realizado por expertos en las áreas de interés.
4. Los trabajos pueden variar en extensión, desde quince (15) hasta un máximo de treinta (30) cuartillas a espacio y medio.
5. El trabajo debe ser presentado en TRES (03) copias, en papel bond, tamaño carta y a doble espacio. Fuente: Times New Roman, tamaño 12. Debe estar acompañado de la versión virtual en CD con la información correspondiente. Uno de los ejemplares debe incluir en el encabezado: el título, nombre del autor(es), el grado académico alcanzado y el nombre de la institución a la que pertenece(n). También agregar una síntesis curricular de máximo cinco (05) líneas con títulos académicos, línea de investigación actual y últimas publicaciones. Igualmente presentar el número(s) telefónico(s) (habitación y celular), dirección postal y/o correo electrónico. Dos de las copias no deben incluir los datos de identificación del autor o autores, con la finalidad de que puedan someterse al arbitraje previsto.
6. El resumen del artículo no debe exceder de 150 palabras máximo. Debe, en lo posible, tener una versión DEL RESUMEN en inglés (abstract)
7. El esquema sugerido para la elaboración del resumen incluye el propósito de la investigación, metodología y conclusiones del trabajo. Las palabras clave o descriptores del artículo deben señalarse al final del resumen y del abstract, CON UN MÍNIMO DE CUATRO Y UN MÁXIMO DE SEIS.
8. Las referencias bibliográficas estarán incorporadas al texto entre paréntesis, indicando los datos en este orden: apellido del autor, año de la publicación original, año de la edición utilizada y página. Por ejemplo

(Foucault, 1975/1990: 32). El inventario de las fuentes bibliográficas, será incluido al final del original del artículo y en orden alfabético. Igualmente con las fuentes virtuales o electrónicas, que se identificarán de acuerdo a la siguiente pauta: nombre del autor, título del texto, dirección electrónica, fecha de la consulta.

Las notas a pie de página se usarán para comentarios o digresiones. En caso de estudios históricos, se identificarán fuentes documentales a pie de página.

Si se hace una paráfrasis o un comentario acerca de un texto en particular se utilizará el confróntese (cfr.) con autor, fecha y, si es necesario, páginas.

9. Los gráficos, tablas y cuadros deberán ser numerados y titulados. Se representarán en páginas separadas indicando el lugar del texto donde deben ser insertadas.
10. La evaluación y corrección de las normas formales puede ser asumido previamente por el Comité Editorial, para que el árbitro se concentre en aspectos sustantivos del trabajo. El incumplimiento de las reglas no justificaría por sí sólo el rechazo definitivo de un artículo.
11. El trabajo será sometido a la evaluación de dos árbitros. Si se presenta una discrepancia en la aceptación del trabajo, se consultará un tercer árbitro, cuya decisión será la definitiva. Si es aceptado con observaciones, según el criterio de los árbitros, será devuelto a su autor o autores para que realicen las correcciones pertinentes. Una vez corregido por el autor, debe ser entregado al Consejo Editorial, en un lapso no mayor de quince (15) días continuos. Pasado ese lapso se podrá admitir el trabajo como si se tratara de un nuevo artículo a ser sometido a todo el proceso de arbitraje.
12. El trabajo no aceptado será devuelto al autor o autores con las observaciones correspondientes, si éste lo solicita. El mismo no podrá ser arbitrado nuevamente.
13. El autor o autores cuyo artículo sea aceptado y publicado recibirá tres (03) ejemplares de la revista.
14. Para garantizar la variedad de los trabajos publicados, la Revista tiene

como política la no repetición de un mismo autor en dos números consecutivos.

15. Cualquier aspecto no completado en este documento, será estudiado, decidido y dictaminado por la Junta Directiva Editorial de la Revista.
16. Cada artículo será publicado junto a la fecha en que fue recibido por la revista, la fecha en que fue entregado al árbitro y la fecha en que éste lo devolvió a la redacción para su publicación.

Estudios Culturales

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL

TEATRO: SATISFACCIÓN ESTÉTICA, FOCO Y TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

Felipe A. Bastidas T. y Yurimer A. Martínez L.

TEMA CENTRAL: REFLEXIONES E INVESTIGACIONES EN TORNO AL TEATRO

CABRUJAS: UN CASO PROFUNDO DEL TEATRO VENEZOLANO / *Wilfredo Illas Ramírez*

LA PARTICULARIDAD ESTÉTICA DE LO SOCIAL EN EL TEATRO DE ANDRÉS ELOY BLANCO / *Ramzen A. Vargas F.*

EDUARDO MORENO, PRECURSOR DEL TEATRO PROFESIONAL EN CARABOBO: SEMBLANZA CRONOLÓGICA / *Mirla Chirino*

JAVIER VILLAFÑE EN CIRCULEN CABALLEROS, CIRCULEN Y SU CONEXIÓN CON EL TEATRO DEL ABSURDO / *Laura Antillano*

LA RESISTENCIA DE LA FARSA EN EL TEATRO BREVE LATINOAMERICANO / *Xiomara Moreno*

SARTRE: EL TEATRO DE SITUACIONES COMO ACTUARFILOSÓFICO / *Pavlova Coraspe*

STANISLAVSKI Y LA FORMACIÓN DE PSICOANALISTAS // *Felipe A. Caballero R.*

OTROS TEMAS DE INVESTIGACIÓN

LA PERCEPCIÓN DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO. CUERPO, SUBJETIVIDAD Y EXPERIENCIA // *María de Lourdes Fernández S.*

MIRADAS EN TORNO AL CUERPO Y LOS PROCESOS CREATIVOS DE ORDEN ESCÉNICO / *Alfonso Garrido*

PROPUESTA DE DISEÑO CURRICULAR PARA LA FORMACIÓN DE CUARTO NIVEL EN DIRECCIÓN TEATRAL (MAESTRÍA) EN LA REPÚBLICA DEL ECUADOR / *Carolina Y. Rivero O., y Danny Francis Gómez R.*

DOCUMENTOS

CRÓNICAS DEL TALLER DE ESCRITURA Y LECTURA CREATIVA DEL MUSEO DE ARTE VALENCIA, ABRIL-JULIO 2019 / *Carmen Pacheco*

ÍNDICE ACUMULADO

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

NORMAS DE PUBLICACIÓN