



Teatralidad y Hermenéutica

Resumen:

El carácter histórico de la “interpretación reproductiva” es la que se lleva a cabo en la ejecución de una pieza musical, un poema o la representación teatral. Este proceso se ejecutará comprendiendo el sentido originario del texto desde su propio momento. La teatralidad y la hermenéutica se hacen posibles porque estará marcado por las preferencias del estilo del presente en que se vive. El teatro, el actor, el director y la puesta en escena se encuentran inmersos en una tradición y esto significa que está condicionado por los prejuicios que dicha tradición le impone inevitablemente; los prejuicios de esta comprensión son el contenido mismo de la tradición. Gadamer recupera el juicio previo (prejuicio) como punto de partida imprescindible para toda interpretación del hecho. Los prejuicios no son juicios falsos y sin fundamento; son las condiciones que hacen posible la comprensión.

URL u ORCID: https://www.facebook.com/freddyantonio.torres/?locale=es_LA

Fecha de Recibido: 15 de noviembre de 2019

Fecha de Revisado: 30 de noviembre de 2019

Fecha de Aprobación: 15 de enero de 2020

Palabras clave: hermenéutica, teatralidad, posdramático, poiesis.

 **Freddy Torres**
 **grupodeteatrodemerida@hotmail.com**
 **Universidad de Los Andes**
 **La Joya, Mérida, Estado Mérida.**
Venezuela



Theatricality and Hermeneutic

Abstract:

The historical character of the "reproductive interpretation" is the one that is carried out in the execution of a musical piece, a poem or theatrical performance. This process will be executed understanding the original meaning of the text from its own moment. Theatricality and hermeneutics become possible because it will be marked by the style preferences of the present in which one lives. The theatre, the actor, the director and the staging are immersed in a tradition and this means that they are conditioned by the prejudices that said tradition inevitably imposes on them; the prejudices of this understanding are the very content of the tradition. Gadamer recovers the prior judgment (prejudice) as an essential starting point for any interpretation of the event. Prejudices are not false and unsubstantiated judgments; they are the conditions that make understanding possible.

Keywords:

*hermeneutics, theatricality,
postdramatic, poiesis*

Los prejuicios de un individuo, más que sus juicios son la realidad histórica del ser. El lenguaje es la casa del ser.

H.G. Gadamer

Introducción

Con la palabra hermenéutica se hace referencia al arte o técnica de la interpretación de textos. La realidad de algo es la historia de sus interpretaciones, su ser consiste en ser interpretado dice H.G. Gadamer (Sarrión, 2009). La teatralidad es anterior al teatro y por su naturaleza convivial es fundamentalmente experiencia; el teatro vive de lo real, juega con la experiencia de una nueva dramaturgia en la posmodernidad que deviene en un acto teatral dador de nuevos lenguajes escénicos, que genera nuevas formas de comprender el acontecimiento que sucede de tres maneras: el convivio, la poiesis y la expectación.

Es posible que este nuevo autor creador que surge de la experiencia de comprender la poiesis, se transforme en un engranaje que ayude a mostrar una teatralidad novedosa. La estructura dramática sería reemplazada por el 'sin sentido', el caos, las divagaciones y la ruptura del hombre en una era donde la realidad ha dejado de ser lo que era, por lo tanto, el sentido de la representación quedaría excluido. Por eso

la necesidad de reinventar una teatralidad a través de la forma propia de ser los humanos. Somos en cuanto comprendemos el sentido de nosotros mismos y de cuanto nos rodea. El ser en el mundo tiene como tarea ineludible interpretar el mundo desde el lenguaje.

La teatralidad despojada de realismo en cuanto a la representación, pero llena de lo real en tanto que ocurre en un momento y lugar determinado, origina el acontecimiento: término con doble significado y se refiere al efectuarse u ocurrir un hecho y a la sucesión temporal de los sucesos. El lenguaje del teatro posdramático no desprecia al texto, sino propone una nueva forma de narrar desapareciendo la magnitud y el orden de la fábula que no se afirma como una conversación entre personajes que producen sentido. Hans Lehman (1999) apunta que no se trata de disminuir el interés por el hombre, sino de dirigir una mirada diferente hacia él; esta ausencia de una imagen predefinida del hombre posibilita una nueva forma de pensamiento y representación para el sujeto humano.

Hermenéutica de la Puesta en Escena

El teatro debe abrirse a toda posibilidad de tematización humana, porque el arte teatral es el lenguaje de todos los lenguajes y nada de la lógica humana es ajena al teatro. Hay una lamentable discusión de la Academia sobre la absoluta negación de arte y oficio acerca del estatuto del director de escena. La tradición defiende el texto literario, que en sí mismo parece que pudiera contener el espectáculo en su dimensión virtual. Esto ocasiona que el espectáculo teatral pierda su independencia, su autonomía, para convertirse en mera ilustración textual, mientras el director se convierte en traductor e intérprete de signos o en simple maquillador; eso seguirá así, mal que nos pese, en tanto no seamos capaces de construir, defender y proponer la necesidad de edificar teorías científicas de la puesta en escena.

Afirmar nuestro propio discurso que aboga por la plena independencia del espectáculo teatral y la legitimación social y profesional de los diferentes conocimientos y 'oficios' que integran la creación, producción, realización, distribución, exhibición, gestión y recepción teatral. ¿Hará falta crear una Academia de las Artes y las Ciencias Escénicas como sugiere Juan Antonio Hormigón, desde la Asociación de Directores de Escena en España?

Uno de los objetivos de cualquier profesional consiste en ser cada vez más competente en su oficio. Esta mejora profesional se obtiene mediante el conocimiento y la experiencia. El conocimiento de las variables que intervienen en la práctica y la experiencia para dominarlas. La experiencia, la nuestra y la de los otros enseñantes.

El conocimiento proviene de la investigación y la práctica teatral, de la experiencia de los otros y de modelos, ejemplos y propuestas. Un crítico importante del siglo XIX dijo una vez **'que el esqueleto de una buena obra teatral es una pantomima'**. La turbulenta poesía de Shakespeare es un ejemplo de literatura que funciona admirablemente como 'ayudante del movimiento'. La simple afirmación de que **la acción es el origen del drama expresa una verdad esencial, pero la interpretación de esta verdad no es nada simple**. El término debe ser definido, no podemos suponer que el teatro trata de cualquier tipo de acción: debemos distinguir entre acción dramática y acción en general. Hay quienes interpretan que la acción es cualquier cosa que signifique. También hay otros que creen a veces que la acción se interpreta en un sentido mecánico más que vital.

Aquellos que protestan contra la idea del movimiento mecánico como valor dramático, son propensos a aceptar el otro extremo e insistir en que el personaje es previo a, y más vital que la acción. Probablemente hay más confusión en este punto en la Poética de Aristóteles que en cualquier otro aspecto de la técnica, confusión que surge de un enfoque abstracto de los problemas teatrales. Personaje y acción tienden a volverse abstracciones que existen teóricamente en lados opuestos de una cerca teórica. La interdependencia entre personaje y acción ha sido aclarada por la concepción del drama como un conflicto volitivo que vivió en el pensamiento dramático del siglo XIX. La acción para Aristóteles es la trama: la trama es el principal principio de la tragedia.

En estos tiempos de la posmodernidad cuando lo que prima es la deconstrucción y la crítica del discurso hay que proponer toda una formulación filosófica en torno al teatro, sobre el ser y el deber ser del mismo. Hay que construir una poética del teatro de nuestros días. Se dice poética a todo ese discurso de reflexión que plantea la finalidad de lo que hacemos con el texto del autor en escena, al tiempo que señala el camino de lo que hacemos, que lo describe el tiempo que lo orienta, al tiempo que lo reflexiona desde la práctica. La reflexión tiene que proponer una Poética Teatral, como lo sugiere Jorge Dubatti (2008)

Disciplina que se propone crear la poiesis en el acontecimiento como producción en su doble inflexión integrada: el trabajo de producir, el objeto producido, trabajo humano y artefacto, siempre inseparable de las instancias lógico genéticas del teatro (convivio, poiesis, expectación); y de la multiplicación del acontecimiento teatral y el teatro como zona de experiencia. La poética se preocupa por estudiar integradamente el trabajo humano (trabajo de producción del ente poético en el acontecimiento teatral) y la poiesis como producto efímero vinculada a instancias externas. El teatro es trabajo humano durante la producción del acontecimiento teatral (entre acontecimientos de una función a otra), y posteriores al acontecimiento. Por lo tanto, la definición más abarcativa de la Poética sería la siguiente: La Poética es el estudio del acontecimiento teatral y a partir del examen de la complejidad ontológica de la poiesis teatral y de la zona de experiencia que ésta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación (p. 76)

Lo inquietante del asunto es que la reflexión más lúcida que ha existido sobre el teatro proviene, mayoritariamente, desde gente ajena al teatro. Han sido pensadores desde otras ópticas y desde otras preocupaciones quienes se han propuesto explicarnos el teatro, y desde el teatro no han surgido esos designios teóricos importantes. Pienso que hay que partir del teatro para abrir toda una tematización humana, porque sencillamente el teatro es el lenguaje de todos los lenguajes y nada de toda la lógica de la experiencia humana es ajena al teatro. Hay que hacer el intento teórico de traer de la metafísica realista, del marxismo, de la psicología, la antropología, la etnología, todo lo que haga falta para enriquecer la discursividad teatral. El teatro tiene que averiguar en otras fuentes y en la propia práctica, en un proceso de adivinación permanente. Un camino de búsqueda y descubrimiento entre actores y directores, entre los profesionales del teatro en su conjunto.

Los psicólogos plantean que el carácter debe ser estudiado en términos de actividad: la acción del estímulo sobre los sentidos

y la acción resultante en ideas, sentimientos y voliciones. Esta acción interna es parte de la acción total que incluye al individuo y su medio. La vida consiste en la acción, no una cualidad: el carácter está subordinado a las acciones. El carácter tiene sentido en relación a los hechos; la voluntad humana esta modificada, transformada, debilitada, reforzada en relación a los acontecimientos en que opera. El teatro contemporáneo está sometido a unas transformaciones inevitables que provienen de la sociedad y que alteran radicalmente la relación teatro-sociedad. El teatro ha sido conminado a una reflexión de emergencia con los aportes de Artaud, Brecht, Grotowski, Brook, ante el teatro que necesita cuestionarse radicalmente porque se está saliendo del contexto que tenía, porque la sociedad lo está obligando.

En fin, estos discursos de los maestros antes indicados han sido elaborados vertiginosamente como aforismos acerca de la nueva práctica teatral del mundo globalizado para salir de la empírea, una vez que los experimentos del

teatro del siglo XX se han agotado, las vanguardias han sido rebasadas por la tecnología y la narrativa transmedia. El universo narrativo del nuevo teatro es tan amplio que cada cuadro o suceso-acontecimiento es una ventana a otras historias. La aplicación transmedia que expone H. Jenkins, son formulaciones a un texto dramático para optar no sólo a una historia central, sino un entramado de múltiples historias. Los cuadros del texto pueden desarrollarse por separado porque van a aportar al espectador elementos para obtener una suma total de la historia final; es otra manera de elaborar la trama múltiple en términos de la transmedia que se refiere a la comprensión aditiva, el grado en que cada nuevo texto aumenta el conocimiento de la historia.

Esta hermenéutica de la narrativa busca hacer crecer y expandir la historia por diversos medios sin la intervención de personajes por otros medios, se utiliza la narrativa visual con diversos recursos, por ejemplo, como el texto. Los medios audiovisuales, las redes sociales, la audiencia, el uso de diversas disciplinas en un espectáculo, tienen como punto esencial hallar en el hecho escénico toda una experiencia. Simplemente es hallar un medio que permita al teatro adecuarse a la forma como se vive, sin representar nada el manejo de la información. Definitivamente, la narrativa transmedia es la forma de contar historias a través de múltiples canales y formatos. La historia puede ser presentada en una película, redes sociales, añadiendo tramas paralelas, personajes, temáticas.

La Hermenéutica y Teatro

La hermenéutica y teatro tiene vigencia desde que entró en crisis la imagen que vive el logos eurocentrista y la palabra escrita. El discurso estructuralista también inundó a la escena a través de la episteme como concepto fundamental para poder llevar a cabo una arqueología o análisis de la génesis de todos los saberes, incluso de la teatralidad. Con la episteme, Michel Foucault designa el suelo donde existimos, pensamos y nos atrevemos a conocer de nuevo. La episteme impone reglas a todos los seres, comportamientos, objetivos analíticos, determina la estructura de su pensamiento, inevitablemente se acerca a lo que en ocasiones se ha denominado 'visión del mundo'.

Historiar el teatro es ir más allá del texto dramático; es observarlo como una práctica integral que incluye la puesta en escena, la circulación y la recepción que capte el sentido y la comprensión de los aportes a los saberes de los maestros encargados de formar a la nueva generación de creadores del teatro. Por su naturaleza artística es un sistema de signos y símbolos organizados para comunicar al espectador información con formas corporales, visuales sobre la experiencia

humana. Así que historiar el arte escénico es conocer un sistema discursivo social y estético. Por ejemplo, el Ministerio de Educación de Venezuela, a finales de los años cuarenta del siglo pasado invitó a un grupo de directores y actores profesionales provenientes de España, México y Argentina para crear y promover los estudios teatrales que necesitaba el país, para actualizar conocimientos en diferentes áreas del quehacer teatral.

A partir de 1949 arribaron a Venezuela Alberto de Paz y Mateos, Petrone, Juana Sujo, Horacio Peterson y Jesús Gómez Obregón, que tuvieron la misión de gestar y organizar la enseñanza y la puesta en escena en diferentes ámbitos de la vida teatral del país con magníficos resultados en la dramaturgia, pero con escaso valor estético en los espectáculos que se observaba en el panorama teatral. Estos docentes y directores le cambiaron la cara al teatro hecho en Venezuela y comenzaron a proliferar diversas tendencias teatrales en los espacios que abrieron como el Liceo Fermín Toro, Teatro La Comedia, el Teatro Los Caobos y el Ateneo de Caracas.

El teatro venezolano requiere una comprensión y una interpretación que aborde y rebase el paradigma del realismo crítico como discurso dominante en el nuevo teatro. Hay que periodizar la historia del teatro del país y estudiar el cambio ocurrido a partir de 1958 en su relación con el teatro hecho en el mundo. El estudio trascendente acerca del realismo en el nuevo teatro venezolano de Leonardo Azparren Giménez (2006), es un análisis conceptual que categoriza a los autores dramáticos que dieron sentido al paradigma del realismo basado en el hecho social que es el único que puede crear un sistema lingüístico. La colectividad es básica para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y el consenso general. Las obras llevadas a escena de dramaturgos como Cesar Rengifo, Román Chalbaud y Rodolfo Santana, son estudiadas por Azparren en el contexto de cambio de un modelo país que basa su riqueza de una economía petrolera para los años setenta y ochenta del siglo XX y que produjo una dramaturgia que se escenificó en esos años. De Saussure, F. (1945).

El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir el uno sin el otro (...) En cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado (p. 36, y 37).

El teatro venezolano asumió la tarea de modernizar la acción y los conflictos de los personajes presentados en escena, que consiste en que actúan personas con rasgos distintivos determinados por el carácter, el pensamiento y por la naturaleza de las acciones; a su vez el pensamiento y el carácter son dos causas naturales que originan las acciones. Por carácter se entiende aquello que determina que los personajes de esa calidad emergente sean determinados por la experiencia. Esos aspectos de la puesta en escena y de la caracterización se observó en los montajes que se enlazaron a una modernidad del discurso teatral venezolano de nuestros dramaturgos y directores.

Este cambio de paradigma de hacer teatro y cuya función corresponde al discurso ordenador de la razón, una razón universal que puede conducir a diferentes teorías legitimadoras que nos permitiera observar con madurez creadora junto a un público diverso y comprometido, permitió que el teatro venezolano entrara en una nueva época para apreciar sin reservas el gran teatro del mundo que pudimos ver durante quince años seguidos en el Festival Internacional de Teatro de Caracas. Los mejores grupos teatrales, directores y actores, talleres y seminarios intensos con figuras de la escena internacional como T. Kantor, P. Stein, P. Brook, Y. Lubrimitov, A. Boal y E. Buenaventura, entre otros. (nueve festivales internacionales, cerca de 700 espectáculos que enriquecieron el acervo teatral del país).

Ubu Rey de Jarry en el Teatro Alcázar. El Festival Internacional de Teatro de Caracas programó una clase abierta junto a un conversatorio con el director Peter Brook en los espacios abiertos de la ciudad universitaria de la Universidad Central de Venezuela (UCV). En ese despejado lugar convivimos con este emblemático Maestro durante una tarde intensa y diversa, y conversó sobre la puesta en escena

y la teoría del ritmo que desborda el marco de la literatura y el teatro. Brook analizó el proceso de montaje de Ubu Rey que montó con un grupo de actores de diversos países que componía el elenco de una agrupación profesional apoyado por la empresa privada y la UNESCO. Otra presencia destacada de esa sesión del Teatro de las Naciones fue el recuerdo inolvidable que nos dejó la increíble puesta en escena de la Schaubunne de Berlín con la Orestíada completa bajo la dirección de Peter Stein, con un majestuoso espectáculo de siete horas en la Concha Acústica de Bello Monte. El Teatro de Arte de Moscú en la Sala Juana Sujo, El Piccolo Teatro de Milán en el Teatro Nacional con Arlequino, El Berliner Ensemble con la Opera de los Tres Centavos de Bertold Brecht en el Teresa Carreño y el Teatro de la Muerte de Tadeuz Kantor con la Clase Muerta en la Sala José Félix Rivas. Los Festivales mostraron por tres lustros seguidos lo más relevante del teatro Latinoamericano.

También nos debe entusiasmar la experiencia de nuestros coreógrafos y bailarines como Vicente Nebreda, Sonia Sanoja, Julie Barnsley, Carlos Orta, Diana Peñalver, Marisol Ferrari, Andreina Womutt, Hercilia López y muchos otros que comienzan

a transitar esa experiencia del movimiento orgánico desde el cuerpo sutil que nos permitirá la entrada al impulso creativo, la expresividad, la enseñanza, la investigación del actor y el fenómeno de la improvisación.

La posibilidad del cuerpo creativo, los secretos del intérprete, la memoria corporal y imagen que moviliza los sentidos como dijo Eduardo Gil en el Seminario Poética del Movimiento (1999). Este evento académico es una conceptualización sobre el arte del movimiento que nos introduce al tema de la acción corporal y la poesía, para comenzar a vivir un nosotros orgánico que podría darnos una pista sobre la posibilidad de crear un lenguaje propio, único, irreversible, porque también la danza es un lenguaje que obliga a comprender una poética de la danza y el movimiento, una conversación, una historia que también se cuenta con el cuerpo y todos los sentidos buscando su propia manera de ser con un movimiento innovador, pulcro, instintivo, energético y plástico que recrea los mitos de una urbe que clama por unos saberes míticos esenciales y un carácter como una colección de cualidades: necesitamos en un momento dado de nuestras vidas,

por encima de todo, crear. Entonces la creación es como un instinto. La creatividad puede ser sentida como un estar listo para, un estar dispuesto a, estar libre para responder. Creatividad como hacerse presente, como decir su propio cuerpo, como afirmar en un territorio su propio cuerpo.

Para terminar, ¿cómo se prepara ese encaminamiento para que la danza, el teatro, y el cuerpo de manera orgánica se corresponda de alguna manera con lo que hacen las otras artes, especialmente la pintura y la literatura? Fue Heidegger quien introdujo la hermenéutica en la ontología, al hacer de la interpretación hermenéutica no un método específico sino el rasgo original de la vida humana. Comprender la manera como el teatro y la danza venezolana hicieron un conocimiento y una tradición con los aportes de la literatura y las artes plásticas en los últimos cincuenta años del siglo XX, hizo posible una identidad y un hacer propio que mira el hecho teatral y danzario como parte de un proceso de la acción que traza una línea artificial entre cualidades y actividades.

Performance y Hermenéutica

Hablemos de las fronteras de lo escénico: arte y acción del nuevo teatro. Habitualmente las relaciones del teatro con las otras prácticas artísticas surgen de las coincidencias en la construcción del espectáculo escénico, así que el creador teatral suele considerar la pintura o la música atendiendo a su valor instrumental, del mismo modo que el músico o el artista plástico conciben el teatro como un marco en el que insertar su producción. Sin embargo, a principios del siglo XX, al tiempo que se defendía la autonomía de lo escénico, el medio teatral apareció ante músicos, literatos y pintores como un espacio donde desarrollar una creación propia.

El teatro de vanguardia, las veladas futuristas o dadaístas, los ballets mecánicos tuvieron su continuidad después de la segunda guerra mundial, en un nuevo acercamiento a lo teatral marcado con una idea fuerte de interdisciplinariedad. Las experiencias de los artistas plásticos y los músicos abrieron el camino al happening y a una poética que estudia el acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poiesis teatral. A partir de la poiesis, la poética organiza la totalidad del acontecimiento teatral en su completa dimensión de poética convivialexpectatorial para el trabajo teatral. La poética articula un rastreo analítico más totalizante, y reubica el campo semiótico en el espesor del acontecimiento poético: un análisis descriptivo- interpretativo, a veces cuestionable y superable con la que el teatro y la danza tendrían sucesivos encuentros y desencuentros.

Del concepto al cuerpo

A mediados de los setenta algunos artistas que habían comenzado su actividad artística vinculado al arte de la acción de filiación neo-dadaísta o conceptual, desarrollaron un nuevo tipo de propuesta centrada sobre el cuerpo y, por ello, más próxima a lo escénico, aunque no por ello a lo teatral. Los nuevos directores de la escena fueron definiendo un discurso personal caracterizado por la claridad, la sencillez, la banalidad y una neutralidad e indiferencia personal hacia la acción. Los creadores escénicos consideraban que en la acción intervienen espacio, tiempo y presencia energética, entendiendo ésta no en el sentido teatral sino en el sentido literal: la presencia del cuerpo del ejecutante, que se convierte en el centro del trabajo. En torno a él, objetos cotidianos, como sillas, martillos, relojes,

mesas, hilos, cuerdas, zapatos, privados de su funcionalidad habitual e introducidos a través de una hermenéutica de un 'somos' comprendiendo el sentido de nosotros mismos y de cuanto nos rodea.

Heidegger dice que el 'Ser en el mundo' tiene como tarea ineludible interpretar el mundo desde el lenguaje, dado que es en el lenguaje de las cosas y objetos donde el mundo se nos muestra; este es el sentido de la famosa sentencia 'el lenguaje es la casa del ser'. Esta renovada acción a través del conocimiento de situaciones absurdas creando situaciones ilógicas, ridículas con un cierto laconismo, monotemáticas, mínimas, una 'música de gestos' centrada en el paso del tiempo y alejada del interés de la representación.

De la acción al teatro

Es un modelo de 'performance art' que en Estados Unidos dio lugar a la aparición de un nuevo género escénico practicado por ejemplo por Laurie Anderson, John Kelly y Karen Finley. Muchos de los elementos utilizados por estos artistas, o incluso en las acciones que si presentan muchas similitudes con acciones o elementos incluidos en espectáculos escénicos contemporáneos o posteriores y realizados ya con una voluntad no presentacional sino representacional. Entonces, el acto de la creación, la obra artística es el retrato viviente del hombre, más que el retrato la presencia viva del hombre, del hombre dentro del hombre, de lo humano en lo humano.

A lo largo del tiempo de una vida se caminan distintas vías, el artista se mueve en distintas direcciones y utiliza los recursos de acuerdo a las distintas impresiones interiores de ese instinto de crear. Podemos encontrar en formas muy viejas de hacer las cosas un vino nuevo. Hay una confusión reinante al pensar que lo

creativo y lo nuevo son la misma cosa. Julie Barnsley decía en el Seminario Poética del Movimiento lo siguiente (1999):

Cuando nosotros comunicamos el temblor, o tenemos la necesidad de comunicar algo, yo siento un movimiento interior, en el que esta el espíritu de la vida, la alegría de la vida, todo lo que la vida tiene, todo el organismo. En ese momento la energía fluye hacia fuera, de la vida a la vida, y eso también es temblor (p. 38).

Después de las experiencias neo-dadaístas y conceptuales, en la década de los noventa del siglo XX, la lectura postteatral del arte de acción se convirtió en un medio ampliamente utilizado por poetas, músicos, actores y sobre todo artistas plásticos y gente de la danza y el teatro. En el Festival Internacional de Teatro

de Caracas vimos las acciones poéticas musicales del grupo español La Fura del Baus en un espectáculo presentado en el Poliedro de Caracas en 1989: un auténtico derroche de la acción al teatro que mueve una energía espiritual y salvaje a la vez con unos códigos que lo hacen sentir a uno como ellos sienten. Uno siente que esos creadores catalanes no están hablando en nombre de nadie sino de ellos mismos, totalmente preocupado, y uno siente un respeto por lo creativo, lo auténtico, lo legítimo

Biomecánica y El Arte del Actor

El cuerpo como metáfora lo planteó Meyerhold a principios de 1920. La biomecánica que se presenta como un entrenamiento para el actor, como un conjunto de ejercicios que forman parte de un entrenamiento más completo que utiliza, entre otras actividades físicas y deportivas que la práctica actoral disciplina y organiza; en mayor medida es también un método de enfoque de la interpretación. **Esta técnica le permite al actor conocer su cuerpo en tanto que materia y le propone los medios para perfeccionar el único instrumento de producción de sentido** que posee para imponerle formas rigurosas y luchar contra la gestualidad estetizante, vaga, afectada, imprecisa, que florecía a principios de los años '20 en Rusia. Es un movimiento cultural a diferencia del movimiento espontáneo, emocional del realismo psicológico del Maestro Stanislavsky.

La biomecánica también utiliza la comprensión de la hermenéutica porque la tarea del nuevo director escénico no es el análisis del lenguaje de la biomecánica; su problema es el Ser en la escena biomecánica. Sólo en el lenguaje de la escritura escénica podemos descubrir al creador artístico como ser en su verdad: es racional, lo esencial en ella

es el principio de la voluntad que estudia el ser humano, la sociedad y la cultura por él generadas, la sociología y la antropología del cuerpo humano en situación de representación.

El actor debe tener conciencia de 'suelo' en el espacio para dibujar la forma con su cuerpo: el objetivo de los ejercicios es moverse con el máximo de economía, de laconismo, de funcionalismo. Los ejercicios enseñan un enfoque formal de los movimientos en escena y el culto al dibujo en el espacio se convierte en un valor en sí y en uno de los medios escénicos fundamentales.

La biomecánica es el movimiento de un teatro donde no se trata de un personaje sino del actor que siente que la vida consiste en la acción, y su fin es un modo de acción. Un conflicto volitivo, ya sea entre el hombre y sus circunstancias, entre los mismos hombres o dentro del hombre actor en un conflicto en el cual el medio desempeña una parte muy importante que lo representa, mediante la utilización racional de sus sensaciones y su cuerpo consciente; la primacía del actor libre de cualquier divorcio de la vida. Meyerhold no mata al actor,

no lo convierte en marioneta. Algunos críticos lo difamaron acusándolo de haber profanado el arte teatral con su teoría de la biomecánica. Para Meyerhold, si le quitamos al teatro la palabra, el vestuario, las luces, los bastidores, el propio edificio teatral, mientras exista el actor y su movimiento plenos de maestría, el teatro seguirá siendo teatro: el maestro decía 'tenemos que perfeccionar el cuerpo del actor'. Ir más allá de los azares de la intuición, sueña con proponer al actor una partitura como la de la música y que la interprete rigurosamente.

Finalmente, no se trata de revivir ni de ilustrar el personaje en escena, sino de manejar de manera consciente los aportes de la ciencia hermenéutica que ofrece la concepción ontológica del comprender: lo real, los seres, las cosas no son meros datos comprobables y medibles; únicamente la interpretación nos acerca a ellos.

La realidad de algo es la historia de sus interpretaciones, su ser consiste en ser interpretado para actuar, para sentir y hacer sentir.

La Teatralidad del Actor y el Espacio Laboratorial

El teatro para Antonin Artaud es el ámbito de la disolución, la destrucción y la creación de nuevas formas debido a la presencia del actor y a lo efímero del acontecimiento escénico, que no hace posible la exacta repetición de la misma acción y las calificaciones del lenguaje. Por su carácter vital y lejos de convertirse en objeto artístico para la contemplación, el teatro acontece y nos involucra en una experiencia física. Por eso el teatro es acto y emanación constante en el que nada se coagulará, es un acto de autenticidad, vale decir vital, mágico. De allí que el teatro como doble, como acto cruel, como peste, como acto alquímico, como lenguaje físico en el espacio que pretende la 'reconstrucción del cuerpo y la vida'.

En ese sentido la lucha del teatro en la postmodernidad que designa una corriente que critica, desde múltiples ámbitos y disciplinas los supuestos de la modernidad. En principio se denomina cultura postmoderna la que corresponde a la época postindustrial, la que se inicia en los años '70 del siglo XX con la globalización de la

economía y expansión de nuevas tecnologías, enorme poder de los medios de comunicación, crisis del estado de bienestar, llegada masiva al primer mundo de inmigrantes.

Este teatro posdramático contra las formas muertas, implica también un combate contra la ficción de los conceptos por medio de las palabras, destacando en cambio su aspecto sonoro, musical, material. El aporte revolucionario de Artaud para el teatro del siglo XX tanto en la práctica como en la teoría, se encuentra en la capacidad del teatro de intervenir en el acaecer empírico y en su encadenamiento causal, así como también en la renovación de la dimensión energética del acontecimiento teatral y a la construcción de un nuevo lenguaje basado en el arte vivo del cuerpo del actor. También se ocupa de indagar el potencial expresivo del cuerpo y de la voz y de un 'uso' no intelectual del lenguaje que será reformado por Jersey Grotowsky, en el trabajo sobre los resonadores de la voz que se constituirá en el pilar de la antropología teatral.

Del cuerpo de la acción y del sentido como afirma Rocco Mangieri (2011) en su estudio En las artes vivas y dramaturgia del cuerpo, el sujeto debe ser particularmente curioso porque en el performance, en el sentido amplio, están implicados todos los discursos corpo-gestuales y quinésicas que todas las culturas y micro culturas han producido. La cultura genera continuamente textualidades no verbales ricas en verdaderas proporciones y enunciados, en discursividades que oscilan entre el relato y la descripción, entre el puro juego libre de reglas

establecidas o mitos cotidianos de enlace y encuentro, contacto comunicativo, círculos o redes de intercambio de signos.

En un intento de devolverle a la vida cotidiana su plenitud de sentido y hacer que lo estereotipado se transforme en significativo, en una praxis y un discurso cotidiano de la vida se concibió la obra Oh mundo, lo siento por ti estrenada en marzo 2017 en la Sala José Ignacio Cabrujas de la Universidad de Los Andes (Venezuela).

La Puesta en Escena de “Oh mundo lo siento por ti”

Este ejercicio de dramaturgia posdramática se compone de 78 micro escenas que propuse al 4to. Año de Actuación Sección 1, y que pretendió con la peripecia de las improvisaciones, contextos poéticos y anecdóticos, la unión de la conexión de la biomecánica radical con los conflictos de un naturalismo extremo donde opera él, ella, nosotros, en escenas básicas que requieren el talento del actor en la composición de situaciones imaginarias como exige William Layton (1990) en su método “Por qué, Trampolín del Actor”.

“Oh mundo” pretende un acercamiento a la noción de lo posdramático en la forma de entender la realidad de la existencia cotidiana. Es la búsqueda de una forma desde el cuerpo, la acción y el entorno de situaciones en el espacio de laboratorio como prácticas heterológicas para descentrar la hegemonía del relato teatral convencional. Es la búsqueda deliberada de una forma libre continua, afilada y desconcertante que nos permita comprendernos a cada instante. El lenguaje corporal de la crueldad de “Oh mundo” es un perpetuo deslizamiento de las palabras en movimiento, intentando que las palabras se transformen en gestos, es decir, que pierda su significado para convertirse en acción de laboratorio.

En el proceso de acercamiento al teatro, los estudiantes tomaron como punto de partida la personalidad, el rasgo común de cada cual para desarrollar una teatralidad que emerja del cuerpo y de los sueños, el teatro no es un juego ni un entretenimiento. En el escenario se debe proyectar las leyes de los sueños y de la vida, las escenas de “Oh mundo” no se dirigen ni al espíritu ni a los sentidos del espectador, están orientadas hacia una existencia, para sacudirlo, provocarlo, lanzarlo a la duda, y para que no salga intacto de la sala debe quedar la sensación de haber asistido a un evento indescriptible, a un acontecimiento único: un teatro que brinde un resultado total, en donde el drama no se desarrolle entre sentimientos sino entre estados espirituales depurados. Por eso el término ‘arte viva representativa’ pretende involucrar todas las prácticas significantes en las cuales el sujeto-cuerpo-acción-tiempo-espacio, emerjan y se reencontraran en el espacio de sentido socio colectiva (Mangieri, 2011).

Este trabajo de puesta en escena colectiva de la obra es una resignificación y recargo continuo de sentido humano sobre y a través de los objetos y acontecimientos del mundo como bicicletas, maletas, escobas y coletos que requieren de ciertas condiciones de uso para que el ámbito de la 'creación-acción' pueda alcanzar la meta posdramática: se trata de un compromiso permanente entre el sujeto y el mundo que lo rodea lo que implica ir más allá de lo que aparenta, de la superficie que se observa.

Finalmente, la experiencia que significó esta propuesta de una dramaturgia no convencional,

es una observación atenta y abierta del mundo y a la vez crítica de nuestros medios adquiridos para ver y evaluar la existencia cotidiana que cada día nos envuelve y nos pide que la interpretemos y la vivamos a plenitud. Por eso el saber en escena es una interacción corpo-gestual y verbal, y a través de los otros. Es a través de 'los pequeños rituales de la vida cotidiana' lo que permite la trasmisión-generación de saberes. La palabra saber, viene de sabor, del gusto, del tacto y el sentido de sabor del cuerpo forma parte de la danza, del teatro y del movimiento.

El espacio de laboratorio debe propiciar un dialogo científico y estético con las artes del conocimiento-acción, por eso necesita un lugar de reflexión de una manera inter y transdisciplinaria. El trabajo de los maestros en los laboratorios es de hecho un espacio de pedagogía sistemática y disciplinar que reivindica el carácter científico de la praxis escénica y además convoca otros saberes y prácticas deconstructivas para lograr el verdadero descentramiento de las hegemonías construidas sobre el actor, el personaje, el espacio y el tiempo en la representación. La noción de laboratorio de semiótica y socio antropología de las artes tiene raíces científicas porque implica un conocimiento de ruptura, una convocatoria libre y abierta de saberes y disciplinas procedentes de lugares reconocidos y después permite trazar un campo poético, heterogéneo y no centrado, periférico y para teatral que resulta un desplazamiento espacial y corporal en la periferia de los espacios de producción y de reconocimiento social del signo escénico (Mangieri, 2011).

En el espacio del laboratorio del cuerpo, acción, personaje, entorno sociocultural, son prácticas heterológicas que se realizan para descentrar la hegemonía puntual y socializada alrededor de la ideología del personaje. Una teoría e historia del cuerpo resitúa el cuerpo en la teoría, el cuerpo individual, el social y el político. Finalmente hacerlos atravesar por los discursos existentes sobre la constitución de la emoción y la pasión.

Una teoría de la acción desde la dimensión performativa del signo y el discurso sobre el sentido y el alcance de la acción corporal humana; una teoría del personaje en un sentido deconstructivo, más ubicada a desimplificar lo no dicho, lo implícito y parcialmente visible de la figura escénica: lo ritual, lo sagrado o profano, las figuras y formas de la escenas de vida cotidiana, la acción política urbana, lo parateatral,

las partituras de movimiento cotidiano, las técnicas del cuerpo de la gente de la periferia, de los excluidos. El entorno sociocultural del espacio laboratorial debe tomar en cuenta los referentes socio-simbólicos, los imaginarios sociales, urbanos y rurales que los atraviesan. En el trabajo empírico de campo y contacto en las comunidades lejanas y cercanas.

El segundo soporte de Artaud responde a nuevas propuestas: el mito, los arquetipos y la metafísica. Este teatro se propone como meta proyectar sobre las escenas inconscientes y arquetípicas situaciones conflictivas del hombre, tal como se presenta en los mitos y leyendas, sin prestar atención a la estricta lógica y las convenciones, exponiendo el sufrimiento y la conflictividad psíquica en su actual y desnuda crueldad.

La Antropología Teatral

Para Eugenio Barba la dramaturgia del actor en la era científica es la creación de un propio material de trabajo concretado en partituras físicas y vocales de extrema precisión técnica que requiere estar animadas por impulsos y asociaciones interiores. En el caso del espectáculo, este concepto se entiende como el modo en el cual el actor entrelaza sus composiciones en el cuadro general del texto y la puesta en escena. Los principios estéticos del teatro de la postmodernidad no son sugerencias estéticas para agregar belleza al cuerpo del actor y estilizarlo, sino que son medios para quitarle al cuerpo la obviedad cotidiana.

La formación integral del actor en una situación de laboratorio, es decir, en el contexto de investigación y experimentación constante, que desarrolla una rutina, producto de la actividad articulada y múltiple del laboratorio, es un entrenamiento basado en diversas disciplinas (teatro, canto, danza, atención escénica, las formas de movimientos corporales y la improvisación como herramienta esencial) que se estructura en los conflictos y dificultades particulares de cada actor con vista a una

formación integral, reivindicando la concepción del arte como vehículo y de la superación del espectáculo.

El hecho teatral de laboratorio ubica al actor como centro del proceso creativo y en la base del suceso teatral. Es una poética teatral en el uso extraordinario del cuerpo que rechaza la reproducción mimética de los comportamientos sociales y de la concepción idealista del arte como reflejo, como ventana abierta al mundo y, finalmente, el laboratorio propone la elaboración por medio de la reapropiaciones de las tradiciones teatrales vinculadas en la búsqueda de oposiciones en la dinámica de los movimientos, la ruptura de los automatismos cotidianos con ejercicios específicos utilizados y aplicados en clase como son: la silla, reconocimientos del espacio con los cinco sentidos, el autobús, actividades relacionales, gesticulación de la mirada, el amo y el esclavo, subalterno quiere ser patrón, los comensales, los animales y las 4 fases para investigar que el sonido y la palabra están en el cuerpo; así como las formas corporales expresivas combinadas de propuesta-imitación-propuesta.

La teatralidad de 'Forajidos' de Freddy Torres

Fue un ejercicio de dramaturgia posdramático efectuado en la cátedra de actuación de cuarto año de la Escuela de Artes Escénicas, que se desarrolló completamente, aunque no logró llevarse a escena. La obra se compone de micro escenas que tienen como tema la 'pos verdad' y el 'fake news' como epicentro de la teatralidad, y pretende con la hermenéutica acercarse por una parte a la peripecia de las improvisaciones en contextos poéticos y políticos anecdóticos y, por otra parte, a la conexión de la biomecánica radical con los conflictos de un naturalismo extremo donde operan El, Ella, Nosotros, en escenas básicas que requieren la creatividad en la improvisación del actor en la composición de situaciones imaginarias como exige William Layton (1990) con su método ¿Por qué, Trampolín del Actor?

Forajidos es un acercamiento a la noción de lo posdramático en la forma de entender la realidad de la existencia cotidiana de unos pequeños seres que exhaustos se arrastran tratando de bailar por un regalo que pende del techo hasta el desencanto en un lugar miserable de mala muerte.

Es la búsqueda de una forma desde el cuerpo, la acción y el entorno de situaciones en el espacio de laboratorio como prácticas heterológicas para descentrar la hegemonía del relato teatral convencional. Es experiencia deliberada de una forma libre, continua, afilada y desconcertante que nos permita comprendernos a cada instante. El lenguaje corporal de la crueldad de Forajidos es un perpetuo deslizamiento de las palabras en movimiento, intentando que la presencia se transforme en gesto, es decir, que pierda su significado para convertirse en acción.

En el proceso de acercamiento a la teatralidad social los Forajidos trabajan sobre ocho acciones de esfuerzo, según Laban (1984) deambulan con actitudes corporales de: presionar, dar latigazos leves, dar puñetazos o arremeter, flotar, volar, retorcerse, dar toques ligeros, hendir el aire, y deslizarse. Experimentaron con las ocho sensaciones en una superficie de barro, pegajoso, intercalando distancia, velocidad, asimetría, simultaneidad, dirección; primero con las manos y luego con todas las áreas del cuerpo. En Forajidos la desaparición de drama, acción, imitación permite la conjugación de 'vida dentro de la representación'; lo que sucede en escena adquiere por sí mismo el valor de lo real auténtico, pasa a ser un modo de ritual de la vida real, un teatro energético que se vincula con las fuerzas, identidades y pulsiones de la presencia. Al dar toques ligeros sobre un objeto o persona se percibe una resistencia. Al hacerlo en la relación interpersonal, la resistencia del otro es producida por grupos específicos de músculos. La elasticidad de los actuantes de cada acción se torna obvia en los toques leves repetidos, como al sacudir el cuerpo frente a otro.

presionar, dar latigazos leves, dar puñetazos o arremeter, flotar, volar, retorcerse, dar toques ligeros, hendir el aire, y deslizarse.

La teatralidad como problema en Venezuela

Para aclarar la problemática de la teatralidad en esa corriente de la historia de la realidad en Venezuela, implica que nos encontramos insertos de una tradición que nos transmite por medio del arte a las instituciones, los textos. De ahí, como aclara la teatralidad, no es la historia la que nos pertenece, sino nosotros que pertenecemos a la historia. La situación cambiante de cada época lleva planteamientos que no suponen la falsedad de los anteriores, sino la ampliación y el enriquecimiento de la propia tradición.

La teatralidad previa que tiene Venezuela desde la colonia con el desfile del 'pendón real', el espacio público de la Plaza Mayor donde se escenificaron las primeras comedias después de misa, los toros y cañas, fue el añejo inicio de una teatralidad. Se sabe, como dice Azparren Giménez (1997), que el conquistador español trajo sus fiestas populares y teatralizaciones en los baúles,

así como la fe católica, el idioma y la idiosincrasia. El inicio del teatro como práctica social pública fue determinante en la transculturización que enraizó en los aborígenes, y luego en los venezolanos, las costumbres, las creencias y valores sociales hispanos.

En el período de la República, después de 1821, el teatro tuvo presencia activa y la importancia de una actividad cultural de una colectividad, y por eso el teatro fue la más importante actividad social del siglo XIX, por sus autores y obras (trescientas piezas teatrales escritas y más de ochenta dramaturgos en un siglo), y por el amplio espacio que ocupó. Tan pronto entró en circulación la Gaceta de Caracas en 1808, la actividad teatral fue noticia cotidiana en la sociedad. Al asentarse la república burguesa y conservadora a través de la 'Sociedad económica de amigos del país' en 1830,

el teatro fue necesidad imperante con lo que los regidores políticos de entonces representaron su ideología afrancesada, sus imágenes civilizatorias de las relaciones y las leyes de las incipientes interacciones sociales.

El proceso republicano comportaba una transformación radical, tanto del paisaje material como del humano. Se ve una clara intención de normalizar el funcionamiento de los espacios públicos existentes: teatros, mataderos, escuelas, hospicios, vialidad pública y carromatos. Revisar los espacios es intervenir aplacando al sujeto que se servía de ellos en contra de la barbarie imperante. Eso incluye racionalizar el hacer, decir, sentir y oír de una manera tradicional como hasta entonces los venezolanos asumían la realidad social pública. Es todo un proceso de saneamiento moral, de adiestramiento social a partir de la diversión del teatro, una de las pocas instituciones que permanecieron en pie a lo largo del siglo XIX. Ni en los gobiernos de Cipriano Castro (1900-1908),

y Juan Vicente Gómez (1908-1935) dejó de ser así. A pesar de las penurias en el gobierno de Gómez, el teatro venezolano no se detuvo, amplió su cobertura y se cultivó.

Azparren Giménez (1997) comenta en el libro *el Teatro en Venezuela* que los cambios sociales y económicos, consecuencia del paso de una economía agraria a minera, hicieron caducar los modelos románticos y el teatro buscó un horizonte más amplio para sobrevivir el modelo melodramático venezolano compuesto por la acción y la intriga que se formó y creó a partir de situaciones paradigmáticas, siendo el principal conflicto el mundo privado del grupo familiar. Continúa Azparren, que tales situaciones adquieren dimensión pública sea desde una perspectiva histórica en Adolfo Briceño Picón o en Felipe Tejera. Esta dramaturgia familiar condujo a un contexto moderno de un realismo ingenuo y al naturalismo de Aníbal Dominicci o Manuel Marín que siguen profundizando en la familia el modelo dramático.

Los personajes que amplían el repertorio de la teatralidad del siglo XIX siguen siendo los clásicos de la preceptiva francesa: padre, madre, hijos, amantes, villanos, criados, funcionarios, se convierten en arquetipos esenciales de una dramaturgia nacional: La Honra de la Mujer de Dominicci, El Tirano Aguirre de Briceño Picón, o Nicolás Rienzi de Eloi Escobar, mantuvieron el viejo esquema europeo de la dignidad familiar, la defensa de la tradición y el espíritu añejo de la nacionalidad político social. Seguirá siendo el ámbito familiar el epicentro de la discusión del progreso social. Ir al teatro era un acto fundamental para exhibir la riqueza y prestigio de las élites conservadoras de la nación.

Sin embargo, el modelo teatral siguió en crisis, no se abrieron escuelas de formación teatral, la actividad del actor comparado con los intérpretes que había en otros países era de atraso y escaso profesionalismo en la vida de los hombres y mujeres que se acercaron a la escena, directores y productores del teatro venezolano carente de formación y tradición teatral se evidenció desde el siglo

XIX hasta 1950. Verdaderamente la situación del director de escena en nuestro país no existía como oficio reconocido. El autor y director trabajaban sus obras con escaso conocimiento de las leyes de la escena y lo hacían únicamente con los exiguos recursos técnicos apropiados para construir un espectáculo porque no había un centro de enseñanza autorizado por el estado para adquirir formación profesional. El público clamaba por un buen teatro a pesar de la censura imperante en los inicios de la vida republicana, pero el teatro era para una élite que se conformaba con las astracanadas y precaria técnica actoral de los cultores del arte de la carátula.

En pleno siglo XX, por ejemplo, el director auto-productor Cesar Rengifo hacía esfuerzos increíbles para presentar sus piezas teatrales con el Grupo Máscaras, auto produciéndolas incluso al margen de los dictados estéticos y políticos; se le consideraba un elemento incómodo para el régimen de turno. Las autoridades lo dejaban sobrevivir según los intereses del momento y bajo una estricta vigilancia. El

director que intentaba expresar sus puntos de vista innovadores se veía obligado a gestionar económicamente su grupo y sus presentaciones. Es esta una etapa difícil a pesar de existir muy buenos dramaturgos pero escasos actores y ningún aporte a la producción por parte de los entes de la cultura de la época.

A partir de 1949, surge un teatro de arte y ensayo según las experiencias de Jean Vilar y el Teatro del Pueblo, Artaud y sus escritos del Teatro y su doble, las tesis de Brecht y su teatro épico no ilusionista, en la esfera del teatro hecho en Europa que permearon y comenzaron una revolución teatral que se afianzó a mediados del siglo XX en Venezuela. Los Teatros Universitarios fueron los continuadores de esa tradición: el de la UCV bajo la dirección de Nicolás Curiel, inició su período más dinámico, para constituirse en la vanguardia más brillante de las décadas de los cincuenta y sesenta por el emblema que lo definió e identificó: la poética de un teatro brechtiano por sus estudios en el Berliner Ensemble.

El Teatro Universitario de la Universidad de Los Andes que fundó Cesar Rengifo bajo la dirección de Ildemaro Mujica, integrante del grupo Máscaras, en sintonía con las propuestas estéticas de los talleres de actuación que emergió con las teorías de un teatro de autor, atrajo un numeroso público conformado por profesores, estudiantes, trabajadores y obreros, todos ellos conformaron el variado público que asistió al Auditorio Universitario: Tennessee Williams, Enrique Ibsen, Jean P. Sartre y Arthur Miller, fueron los dramaturgos que se montaron con asistencia admirable para ese momento en plena transición de la dictadura a la democracia.

Los teatros universitarios construyeron una estética particular que señaló rumbo al teatro en Venezuela. Exhibían una propuesta revolucionaria que constataba las posibilidades de un director creador, la continuidad experimental de un teatro y la presencia de un público en una sala propia.

Artaud y más tarde Grotowski y Barba con su Antropología teatralle permitieron reflexionar a los creadores venezolanos sobre un espacio despojado de adornos inútiles, sencillos en los planos estructurales y el manejo de un realismo simplificado; una manera de vivir el teatro desde el ensayo y la práctica teatral social con un modelo orgánico de laboratorio.

Los problemas artísticos con los que se enfrentaban los directores auto productores eran, la falta de infraestructura técnica y de preparación de los actores para asumir nuevos retos estilísticos. Pero la ilusionada imaginación del director y su forma de reconversión en pedagogo solucionaba los problemas. La presentación de los trabajos delante del público se hacía a través de la gestión y aprovechamiento de nuevos espacios. Muchos proyectos que quedaron en el camino y se perdieron en el olvido, sin embargo, esta etapa fructífera marca el nacimiento de buenos grupos protagonistas de esta aventura con agrupaciones como El Nuevo Grupo de Caracas, Rajatabla,

El Taller de Experimentación de Teatro, El Grupo Compás, Contrafuego, Thalía Teatro, Teatro Altof, El Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas, Teatro Las Bacantes y el Taller de Teatro de los Nuevos Directores y otros. Asimismo, en el interior del país La Sociedad Dramática de Maracaibo, Pequeño Grupo de Mérida, Teatro Estable de Maracay, Teatro La Huella, Teatro de Kidio España, El Laboratorio Teatro Simón Bolívar y diversas agrupaciones que florecieron en el país, dieron brillo a los Festivales Nacionales de Teatro organizado por la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE).

Pero, ¿qué pasa hoy? Es verdad que los directores, actores y la gestión oficial del Ministerio de Cultura crearon la Compañía Nacional de Teatro que hizo posible una evolución lógica que nos permite pensar que el teatro venezolano creció con el esfuerzo del Festival Internacional de Teatro de Caracas, El Festival de Teatro de Oriente, El Festival de Teatro de Occidente y el aporte decisivo del Ateneo de Caracas. Los mejores directores,

actores y técnicos de compañías del mundo entero desfilaron por la capital venezolana y en diversos estados del interior del país con montajes excepcionales, seminarios y talleres que desarrolló el capital teatral de Venezuela, así como la participación masiva de un público que se formó con el aporte artístico de un teatro de calidad y dejó imborrables recuerdos para la memoria escénica de artistas y espectadores.

Pienso que es urgente normalizar la situación de emergencia que atraviesa el teatro por la crisis social y política que vive Venezuela, con el cambio del modelo social que transformó el horizonte de expectativa del hombre de teatro que vive en permanente dificultad para mantenerse en el oficio de actuar, dirigir y producir. Es necesario plantear al estado la subvención para grupos independientes que presenten proyectos para hacer avanzar la dramaturgia, la creación escénica y la investigación de una teatralidad emergente que se apoya en la realidad conflictiva circundante que envuelve a la nación. Apoyar los espectáculos gestionados por directores auto-productores es otra posibilidad real de crear un ambiente que atraiga al público a través de unos grupos estables con propuestas de calidad. ¿Qué pasaría si se creara una línea de subvenciones exclusiva para estas producciones en el país? ¿Qué ocurriría si se crearan espacios emergentes y un circuito con una red de salas apoyadas por la Compañía Nacional de Teatro? Es un viejo sueño que abrigan los cultores del teatro.

Conclusiones

En la propuesta filosófica de Emilio Lledó, que surge de su reflexión sobre la filosofía griega, plantea que más allá del análisis textual hay que entablar un diálogo con los textos. En sus obras Lledó (Sarrión, 2009)

pone en práctica su idea que los textos, una vez escritos, quedan abiertos para que el lector los complete, interpretándolos desde la propia biografía y momento histórico. En toda verdadera, lectura del texto del pasado se reescribe y renace con una nueva mirada (pág. 167).

Tomando ese planteamiento de Lledó a la teatralidad, se considera que una vez escrito el texto teatral queda abierto para que el lector-espectador lo complete, interpretándolo desde la realidad desde el acontecimiento convivial y expectatorial. Este modelo de teatralidad tiene que ser como sugiere Dubatti (2008) en La cartografía teatral un teatro despierto:

si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con el acontecimiento, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura (s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente (p. 136).

Referencias Bibliográficas

Azparren Giménez, L. (1997). *Teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Colección Trópicos 59. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones.

Barnsley, J. (1999). *Seminario Poética del Movimiento*. Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Ciudad Universitaria.

Brook, P. (1968). *El Espacio Vacío. Arte y Técnica de Teatro*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona, España: Ediciones Península.

De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General (Cours de linguistique générale)*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada S.A. Moreno.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Colección Textos Básicos. Argentina: ATUEL.

Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación (1999). *Poética del Movimiento. Memorias de las sesiones del seminario Poética del Movimiento*”, organizado por la Escuela de Letras-UCV y Trayectodanza. Caracas, Venezuela.

Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y Método I*. 8ª edición. Colección Hermeneia 7. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

- Grotowski, J. (2000). *Hacia un Teatro Pobre*. 21ª edición. Serie Artes. España: Siglo xxi editores.
- Laban, R. (1984). *El Dominio del Movimiento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del Teatro*. 4ª edición. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Lehman, H. (1999). *Teatro Posdramático*. CENDEAC. México: Editorial Paso de Gato.
- Nietzsche, F. (2001). *La Genealogía de la Moral*. Clásicos Universales. España: Edición Integra, Mestas ediciones.
- Mangieri, R. (2011). *En las artes vivas y dramaturgia del cuerpo*. Mimeografiado.
- Sarrión, A. (2009). *Lecturas de Filosofía*. Akal Literatura 43. España: Ediciones Akal.

Como citar este artículo:

Torres, F. Teatralidad y Hermeneutica. *La A de Arte, Vol. 3, Número especial, 2020-2023*, pp. 118-152 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2020-2023.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve