



Testimonios sobre el teatro en Caracas: crisis y transformaciones en el siglo XXI.

Luis Mancera Pérez
(Universidad Central de Venezuela)

Seres desiguales no pueden pensar de igual manera. Siempre habrá evidente contraste entre el servilismo y la dignidad, la torpeza y el genio, la hipocresía y la virtud.

(José Ingenieros. *El hombre mediocre*)

Cuando la hipocresía comienza a ser de muy mala calidad, es hora de comenzar a decir la verdad.

(Bertolt Brecht. *El general*)

Durante la primera década del presente siglo XXI han acaecido una serie de cambios en la escena teatral de Caracas, ciudad capital de Venezuela, que bien ha permitido observar una transformación en la dramaturgia, las puestas en escena, las producciones, agrupaciones, organismos e instituciones competentes del teatro. Tal proceso de transformación ha generado múltiples interpretaciones devenidas de los sectores gubernamentales, organismos de gestión cultural pública y privada y de los colectivos y artistas teatrales. Este conjunto de interpretaciones se han establecido a través del lineamiento de políticas culturales gubernamentales y de las matrices de opinión pública, de los artistas y la sociedad en general.

Ambas vías han sido determinadas y moldeadas por factores históricos y sociológicos en el encuentro del pasado siglo XX y el reciente siglo XXI. La globalización, el mercado global, las nuevas tecnologías, los postulados de la postmodernidad y la decolonialidad, la cosificación de la cultura y la fricción entre la existencia de un teatro latinoamericano cosmopolita o burgués y las nuevas propuestas de teatro popular, dirigidas hacia las comunidades, son el conjunto de factores que han generado las actuales políticas culturales y matrices de opinión pública en la ciudad de Caracas.

De naturaleza interdisciplinaria, se realizaron un total de nueve entrevistas a creadores en las áreas de la dirección, actuación, dramaturgia, producción, diseño, docencia y crítica e investigación. Estas entrevistas permitieron interpretar y



analizar el actual concepto de la escena, los cambios realizados en las estructuras institucionales del Estado y de las organizaciones no gubernamentales e independientes, el rumbo histórico de la escena en Caracas, el rol de los jóvenes artistas y el posible marco de acciones futuras sobre las políticas culturales pertenecientes al teatro durante la primera década del reciente siglo XXI.

En este sentido, este diálogo de entrevistas muestra una panorámica de críticas y argumentos sobre los acontecimientos estéticos e históricos del primer decenio del siglo XXI y pone sobre la mesa de discusión las condiciones que presenta el actual arte teatral en la ciudad de Caracas. Un debate que permitirá la reflexión y revisión sobre los procesos estéticos escénicos y las prácticas teatrales que conviven en una ciudad que crece y recrece, paradójicamente, en densas dinámicas sociopolíticas.

El diálogo es necesario para solventar problemas sociales, políticos, culturales, hasta espirituales; es un instrumento para la conciliación y el acuerdo, en donde cada interlocutor tiene el derecho y el privilegio de ser escuchado y comprendido, pero también el deber de escuchar, comprender y acordar. El objeto material del diálogo es el testimonio oral de cada interlocutor; es decir, la semántica de su palabra, el ritmo de su pensamiento, la ideología base de sus ideas, las emociones y los sentimientos, en fin, el lenguaje como representación del mundo y la cultura que lo rodea y le constituye como sujeto hablante.

El diálogo y el testimonio oral son pilares metodológicos que permiten abordar los procesos estéticos del quehacer teatral caraqueño durante la primera década del siglo XXI, de la propia mano de sus creadores, de sus intelectuales, desde quienes hacen vida, investigación y reconocimiento público del arte teatral venezolano. De esta manera, se presenta esta concienzuda revisión de un diálogo que ha comenzado desde finales del siglo pasado y, aún hoy –al escribir estas líneas–, permanece en el debate intelectual de los creadores teatrales de Caracas.



La investigación teatral con enfoque cualitativo

Para Baptista, Fernández y Hernández, en *Metodología de la investigación*,¹ la investigación con enfoque cualitativo es un proceso sistemático de fases *circulares* que se interconectan entre sí sin necesidad de una línea rigurosa, sino con la función de reciprocidad entre cada una de sus partes, en el cual se desarrollan cuestionamientos hipotéticos antes, durante y después de la aplicación de técnicas de investigación y, desde luego, la recolección y análisis de datos. Esta perspectiva de investigación tiene sus antecedentes en Max Weber en el área de las ciencias sociales y humanas, cuando reconoce que, además de los respectivos análisis de variables sociales, son necesarias las significaciones subjetivas-colectivas y la comprensión de los distintos contextos del fenómeno en estudio.

Por ello, el propósito es recolectar la mayor cantidad de datos subjetivos para profundizar la interpretación y el análisis de los testimonios. Esta investigación se sustenta en la metodología con enfoque cualitativo, cuyo alcance es interpretativo, es decir, se pretende analizar las prácticas artísticas del grupo social de creadores teatrales de Caracas durante la primera década del siglo XXI.

Preparación de la entrevista para los creadores teatrales

La técnica de la entrevista es fundamental para recolectar datos de alto valor, provenientes de los propios creadores teatrales, por ser esta técnica, de carácter íntimo, flexible, anecdótico, y abierto al contexto social, a los significados sociales y a la amigabilidad. Baptista, Fernández y Hernández, definen entrevista "como una reunión para intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)".² Fidel Pérez define el concepto de *entrevista* citando a Ezequiel Ander-Egg:

La entrevista consiste en una conversación entre dos personas por lo menos, en la cual uno es entrevistador y otro u otros son los entrevistados; estas personas dialogan con arreglo a ciertos esquemas o pautas acerca de un problema o cuestión determinada, teniendo un

¹ Pilar Baptista, Carlos Fernández-Collado, y Roberto Hernández, *Metodología de la investigación*. 4ª ed., México, Mc Graw Hill, 2006.

² Idem; p. 597.



propósito profesional, que puede ser «... obtener información de individuos o grupos; facilitar información, influir sobre ciertos aspectos de la conducta (...) o ejercer un efecto terapéutico».³

Ahora bien, se establece la entrevista *semiestructurada*,⁴ la cual se basa en una guía de preguntas donde el entrevistador tiene la plena libertad de introducir otras preguntas, dependiendo del ritmo del diálogo, para resaltar nociones, creencias y conceptos. Por esta razón, la entrevista en esta investigación es abierta, sin categorías cerradas, y propensa a la generalidad, complejidad, sensibilidad artística y filosófica. A su vez, y dentro de la entrevista de tipo *semiestructurada*, se identifica con la entrevista tipo *focalizada*, la cual se centra en asuntos especializados donde el entrevistado habla libremente y el entrevistador procura resaltar lo que desea poner al descubierto. En ésta, el entrevistado es una fuente valiosa de la experiencia en estudio, "por lo que es tomado como medio para llegar a la misma".⁵

Modelo de entrevista

La entrevista contiene siete preguntas que giran alrededor de la búsqueda de referencias escénicas, estéticas, políticas, económicas e históricas propias del teatro en Caracas, durante la primera década del siglo XXI. Este conjunto de preguntas de la siguiente entrevista permiten interpretar y analizar el actual concepto de la escena, el desarrollo de las prácticas teatrales y los planteamientos estéticos, los cambios realizados a las estructuras institucionales del Estado y de las organizaciones no gubernamentales e independientes, el rumbo histórico de la escena en Caracas, el rol de los jóvenes artistas y el posible marco de acciones futuras sobre las políticas culturales pertenecientes al teatro; todo estos aspectos durante la primera década del presente siglo:

³ Fidel Pérez. "La entrevista como técnica de investigación social", en *Extramuros, Revista de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela*, Nº 22, mayo, 2005; p.187-210.

⁴ Pilar Baptista y otros, ob. cit., p. 597.

⁵ Fidel Pérez, ob. cit., p. 199.









NUMERAL	PREGUNTAS
1 ^a	(Ubicándonos en la transición de un siglo a otro y de una década dinámica y en constantes cambios) A modo de apertura, ¿qué es la escena? ¿Qué significa?
2 ^a	Actualmente, ¿qué manifiesta la escena teatral de Caracas? ¿Poco a poco hacia dónde ha ido la escena de la ciudad capital?
3 ^a	¿Ha podido observar (cuáles) propuestas escénicas que han implicado transformación o renovación alguna a la escena de Caracas?
4 ^a	Y por otra parte, ¿cuáles propuestas o herramientas (procesos de trabajo) ha suministrado usted para el desarrollo de la escena de la ciudad de Caracas?
5 ^a	¿Cómo considera el rol de los jóvenes creadores en el ámbito escénico de Caracas?
6 ^a	¿Grupos itinerantes o grupos estables? ¿Sedes físicas? ¿Hacia dónde vamos?
7 ^a	¿Es posible que Venezuela postule una teoría dramática, una específica estética teatral, o alguna praxis teatral? ¿Hay posibilidad que exista alguna de éstas en las creaciones teatrales o agrupaciones teatrales de la ciudad de Caracas?

Estas preguntas son interpretadas y analizadas en tres matrices generales de opinión. Tanto las palabras claves como los argumentos principales expresan las diversas líneas de abordaje de la "realidad" teatral caraqueña:




- 1) la matriz sobre la relación histórico-estética de la creación teatral,
- 2) la matriz de los aportes y las problemáticas teatrales, y
- 3) la matriz de las coyunturas culturales con enfoque político, económico y social y del papel del Estado venezolano.



Estas matrices han sido planteadas como ejes principales para el análisis y el contraste en el debate de ideas. La muestra la selección de creadores teatrales entrevistados al ser considerada sus permanentes labores artísticas e intelectuales:

	CREADOR ENTREVISTADO	ESPECIALIDAD	GÉNERO
	ANGÉLICA ESCALONA	Docencia	♀
	JOAQUÍN NANDEZ	Vestuario	♂
	LUIGI SCIAMANNA	Actuación	♂
	MAIGUALIDA GAMERO	Producción	♀
	MANUELITA ZELWER	Docencia	♀
	MICHEL HAUSMANN	Gerencia	♂



	CREADOR ENTREVISTADO	ESPECIALIDAD	GÉNERO
	MIGUEL ISSA	Dirección	♂
	NICOLA ROCCO	Fotografía escénica	♂
	XIOMARA MORENO	Dramaturgia	♀

Noción de la escena de hoy

El primer cuestionamiento se propone identificar los diversos enfoques y elementos que constituyen el sentido generalizado de la palabra escena, entre los creadores entrevistados. Más que buscar una noción o concepto rígido, es reconocer el panorama intelectual que existe sobre esta expresión técnica del arte teatral; a su vez, es un cuestionamiento que invita al entrevistado a reflexionar desde un ámbito alejado de su contexto socio-histórico y más cercano a su práctica teatral y *filosofía* escénica.

Los entrevistados acuerdan que la escena reside en la dinámica de la representación, donde los actores o intérpretes, al encarnar un personaje en un espacio dado, ofrecen su arte al público que los observa y comprende lo representado. Tanto para Miguel Issa, como para Michel Hausmann, la representación posee un sesgo milenar y sagrado, cuya naturaleza es inquebrantable o inmodificable; para Angélica Escalona, esta naturaleza consiste en proyectarse en la representación y que la creación, como fruto del trabajo del artista, sea espejo propicio para la proyección de quien lo observa.



En los testimonios, los entrevistados asocian a escena los términos espectáculo y lienzo, y, a partir de este par, enuncian una serie de adjetivos y conceptos concatenados; por ejemplo: con espectáculo, discurso, producción, artefacto, tiempo, ágora, tribuna; con lienzo, pintura, cuerpo, cátedra, pizarrón, tiza, borrador, tablas, templo, santuario. Tales series resaltan las implicaciones ideológicas de la escena como espectáculo y discurso e implicaciones espirituales como espacio sagrado y delicado.

Espacio es la palabra fundamental más evocada en las sentencias de los testimonios. Para los entrevistados, la escena es el espacio vital, dinámico, energético, sagrado, abierto, en transformación, parapresentarse, representarse, reencontrarse consigo mismo. Estos creadores otorgan a la escena una particular relación con el espacio espiritual humano, intangible y necesario para la creación artística.

Hay palabras, entre los testimonios, que connotan acción como ente que moviliza, confronta, media, acaece y desdibuja tal espacio. En el espacio vital y sagrado, el creador teatral se moviliza, confronta, media, acaece y desdibuja; pero también media, confronta ideas, moviliza energías y desdibuja recuerdos en el público. Este grupo de personas, que se *reencuentran* con los creadores, tienen un propósito ideológico, emocional y social.

Sin embargo, hay puntos no concatenados coherentemente, pero relacionados con la escena en su totalidad. Angélica Escalona describe la escena como un discurso constituido y un artefacto que influye en otros de manera ideológica y política. Joaquín Nandez estipula que, en la escena, se desarrolla la Historia bajo el curso de una historia cualquiera. Maigualida Gamero la define como palestra pública, en íntima relación con las nociones básicas de esfera y opinión públicas. Manuelita Zelwer halla en la escena la categoría *relación espacio-tiempo* como principio esencial para su comprensión.

Por último, Xiomara Moreno invita a reconocer que el sentido y/o concepto sobre la escena ha permanecido sin cambios entre un siglo y otro; que a pesar de los cambios sociales a escala global se ha mantenido intacto. Empero, la escena se ha abierto a nuevos tipos de discursos y expresiones del teatro. Ahora bien, al tomar como punto de partida las revisiones de estos testimonios, la escena es un



espacio complejo y espiritual en el que los creadores y públicos se reencuentran en el hecho de la creación, para revisarse en su condición humana e histórica, bajo una dinámica de mediaciones, confrontaciones y movilizaciones ideológicas y emocionales.

¿Hacia dónde ha ido la creación teatral caraqueña?

El segundo cuestionamiento es una formulación de alto nivel, que busca en el testimonio la mayoría de factores, causas, eventos y características de la situación actual de la escena teatral de Caracas, a saber: los planteamientos estéticos, las expresiones o lenguajes específicos, el rol de la academia, los públicos, el sistema estatal y el gremio teatral. Es importante resaltar que este es un cuestionamiento donde el entrevistado asume su rol y estatus en el ámbito social y, desde luego, el impacto de su labor con el público y el gobierno.

Por unanimidad, los testimonios de los creadores coinciden en que hay una crisis profunda y estructural en el sector teatral, en las prácticas teatrales, en el contexto social, en el ámbito político (cultural), en el público del teatro, inclusive en los lenguajes estéticos; donde hay muchas "situaciones encontradas y desencontradas", y abundan las "contradicciones" (Miguel Issa).

El mayor indicador de crisis, según los creadores, es la disminución de salas teatrales, sedes o infraestructuras para las agrupaciones artísticas, del personal artístico en las pocas salas restantes y del reconocimiento público del artista teatral. A su vez, el aumento más significativo del desconocimiento de los legados de generaciones teatrales anteriores, de la necesidad (urgente) de *sobrevivir*, de la ausencia de gerencia teatral, del *espasmo creativo* o *crisis creativa*, de mesas infructuosas de diálogo en el gremio. En fin, la supremacía de la inestabilidad, la inseguridad y la desorientación.

La crisis se propagó hacia el ámbito académico y el de los planteamientos estéticos, generando en éstas un evidente quiebre generacional entre los creadores, las instituciones, las prácticas teatrales y los modelos de formación profesional. En el ámbito académico, se encuentra en situación de crisis las escuelas de formación con investigaciones y herramientas desactualizadas, donde



las prácticas teatrales generadas en éstas son las únicas formales y completas; los maestros creadores imponen sus criterios sin flexibilidad alguna y excesiva evasión en la creación.

En el área de los planteamientos estéticos, la crisis se manifiesta de la siguiente manera: fallas en los procesos de trabajo por falta de recurso humano y financiero, ausencia de obras de gran formato, reducción del formato convencional a teatro de cámara, surgimiento del *teatro átomo* de pequeño formato, la transdisciplinariedad de lenguajes en escena, exiguas realizaciones en amplios contenidos, uso de materiales alternativos en la puesta en escena, menos trabajos artísticos de teatro de arte, auge de un teatro *nuevo* de muy baja calidad, irresponsabilidad generalizada en las puestas en escena y la influencia sobremanera de lo tecnológico.

Para los entrevistados, el Estado venezolano ha mantenido un influjo negativo en el quehacer teatral de modo directo e indirecto, al ignorar al sector teatral en muchas ocasiones y al sostener solo una parte de éste a favor de sus intereses ideológicos estatales. Los creadores identifican que el hito del influjo negativo se inicia en la liquidación total de los programas de subsidios y patrocinios y empeora cuando las políticas culturales exigen el *compromiso político militante* con el gobierno. Esto conlleva, para quienes aceptan el trato gubernamental, el aumento de subsidios especiales, la realización de espectáculos populistas y la clara difusión de objetivos políticos-ideológicos en el proceso estético del espectáculo.

Por otra parte, en los testimonios se verifica la *evolución* del público teatral de Caracas, pues –según los creadores– está más involucrado y preocupado por la imagen estética de cada espectáculo, su mayor preferencia son los festivales de teatro, se ha masificado sin distinción de clases sociales en casi todas las salas teatrales y, paradójicamente, su mayor gusto “es el teatro de las vallas y artistas de la TV” (Maigualida Gamero). Paralelamente, esto último genera una postura generalizada entre los entrevistados: para Luigi Sciamanna, se está subestimando el gusto del público; para Angélica Escalona, el público se aleja cada vez más de las “propuestas de arte”; para Joaquín Nandez, el teatro de calle es el favorito del público; para Manuelita Zelwer, el público es factor de estudio para exhibir un

montaje; y para Michel Hausmann, muy contrario a Zelwer, ha incrementado el desinterés hacia el público, durante la década, por parte de algunos grupos.

Una categoría –no tan categoría, no tan concepto, no tan noción– se construye en cada testimonio, con la validez empírica de cada creador teatral: el llamado *teatro ligero*. Son piezas de teatro que tratan temas considerados banales, de baja calidad estética, concebidas bajo la preocupación por la cantidad de espectáculos estrenados, en las que se repiten fórmulas desgastadas, sin aportes, sustentadas por un texto fácil, son productos del *problema de la inmediatez* (lo rápido, lo veloz) más que de la investigación profesional, y se auxilian del “aplauzo ligero” o fácil, (Angélica Escalona, Luigi Sciamanna, Manuelita Zelwer y Nicola Rocco).

Otra categoría –no tan categoría, pero sí expresión de vulgo– es la que más se repite en todos los testimonios y denota su relevancia en la década: el *teatro comercial*. Esta categoría viene dada por un conjunto de fenómenos y factores sociales: mayor presencia de talentos de televisión y cine en el teatro, poca preparación técnica y profesional de estos talentos, el *boom* de las salas privadas, los altos costos administrativos de estas salas, agrupaciones teatrales que se sostienen con la taquilla, la explosión de temas tabúes para el público, inexistencia de una ley de mecenazgo para el sector privado, el aumento del miedo al teatro comercial y el sacrificio creativo que esta categoría requiere en la práctica teatral.

En la mayoría de los testimonios, hay sentencias que requieren especial cuidado de interpretación y parten de las revisiones ya planteadas en esta sección. Luigi Sciamanna afirma que las transformaciones teatrales de hoy devienen a partir de las deformaciones del país de hoy. Tanto Sciamanna como Maigualida Gamero reconocen un rotundo auge del teatro independiente, ajeno a la política militante y las banalidades comerciales. A lo que, Manuelita Zelwer agrega que la escena teatral caraqueña es heterogénea y diversa; donde, según Nicola Rocco, donde el teatro independiente tiene por búsqueda teatro de calidad y rentabilidad, simultáneamente. Para Gamero como para Rocco, hay una explosión teatral en Caracas, donde cada creador teatral es leal a su agrupación, los productores llevan la batuta y son el eje del montaje y los colectivos artísticos se convierten en casas productoras.



Propuestas escénicas del siglo XXI

El tercer cuestionamiento invita e involucra al entrevistado a clasificar las creaciones teatrales, los creadores y las tendencias estilísticas de su época. Es un ejercicio de enunciación de manera concreta sobre las prácticas teatrales y los espectáculos más descolantes en la primera década del siglo XXI. No obstante, este ejercicio puede resultar en balances positivos o negativos, en tanto se consideren los criterios o categorías de todo proceso estético teatral.

En el grupo de entrevistados, hay un segmento a favor de propuestas escénicas emergentes y hay otro en contra, que desconoce alguna transformación o renovación en la escena de Caracas. En el grupo a favor, se encuentran Gamero, Nandez, Issa, Rocco y Moreno, quienes reconocen un movimiento emergente, con rupturas y potenciales estéticos, la presencia de una nueva generación dramaturgica y diversificación de espectáculos "ingeniosos, creativos, clásicos y convencionales" (Xiomara Moreno). En el grupo contrario, se encuentran Escalona, Sciamanna, Zelwer y Hausmann, quienes niegan rotundamente la existencia de procesos estéticos de relevancia en Caracas, producto de una generación que emerge poco reflexiva, repetitiva y de escasa factura escénica; también de una generación consolidada inconstante, sin sedes físicas y sin impacto alguno.

Zelwer e Issa consideran que, a pesar de la ausencia de alguna renovación teatral, existen agrupaciones que se han convertido en instituciones culturales-teatrales gracias a sus profundas y largas trayectorias, a saber: el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, el Teatro San Martín de Caracas (TSMC), la Fundación Rajatabla, el Centro de Creación Artística TET, la Compañía Nacional de Teatro (CNT), la compañía Contrajuego. Además, existen otras instituciones culturales – más no agrupaciones artísticas– que se han desarrollado durante la década, entre ellas: el Centro Cultural Chacao, Centro Cultural Trasnocho, teatro El Hatillo; estas últimas con apoyo total de gobiernos descentralizados y/o empresas privadas.

Los siguientes colectivos, instituciones y creadores teatrales son nombrados por los demás creadores durante sus testimonios:



AGRUPACIONES	INSTITUCIONES	ARTISTAS
Acción colectiva	Centro de Creación	Armando Gotta
Agrupación Teatro	Artística del Taller	Carlota Sosa
Emergente de Caracas	Experimental de Teatro	Dairo Piñeres
Contrajuego	Compañía Nacional de	Edgar Kike
Danza Hoy	Danza	Efrén Rojas
Dramo	Compañía Nacional de	Elba Escobar
Escena de Caracas	Teatro	Francisco Denis
Festival de Jóvenes	Complejo Cultural Teatro	Gabriel Agüero
Coreógrafos	Teresa Carreño	Gabriel Torres
GA '80	Fundación Rajatabla	Héctor Manrique
Gente de Agua	Instituto Universitario de	Javier De Vita
Producciones	Danza	Javier Vidal
Mimí Lazo	Instituto Universitario de	Jericó Montilla
Producciones	Teatro	Jesús Barrios
Palo de Agua	Sistema Nacional de	Joan René Guerra
Producciones	Culturas Populares	Jorge Cogollo
Séptimo Piso	Teatro Nacional Juvenil	Jorgita Rodríguez
Skena	Teatro San Martín de	José Ferrer
Talento Femenino	Caracas	José Gabriel Núñez
Teatro La Bacante	Universidad Nacional	José Simón Escalona
Theja	Experimental de las Artes	Juan Cordido
Tumbarrancho Teatro		Juan José Martín
		Karin Valecillos
		Mónica Wolf
		Orlando Arocha
		Oswaldo Maccio
		Rafael Nieves
		Raquel Ríos
		Rebeca Alemán

Finalmente, Escalona y Gamero reconocen las plataformas de promoción y exhibición, tales como: Festival de Jóvenes Creadores (Creajuven) y Festival Teatral de Autor (Festea), como políticas culturales autogestionadas (equivalentes a las políticas teatrales autogestionadas y efectivas) para incrementar el auge de propuestas escénicas que transformen la escena teatral en Caracas. No obstante,



para Escalona y Hausmann, es necesario que el sector teatral se una como gremio y dirija con liderazgo y gerencia; y, por parte del Estado, el impulso de un ente generador de plazas de empleos especializados y la continuidad de los proyectos exitosos en políticas culturales gubernamentales de gobiernos anteriores.

Creadores teatrales y sus aportes

El cuarto cuestionamiento es una delicada formulación que pretende, como estrategia inductiva, que el entrevistado revise su carrera artística, sus proyectos personales y colectivos, sus avances y retrocesos; inclusive, la posibilidad de revisar los avances y retrocesos de otros colegas en distintos espacios y disciplinas del arte teatral. Los procesos de trabajo visibilizados por cada entrevistado en su testimonio, son los puntos clave del desarrollo de sus propios procesos estéticos en la praxis teatral.

La mayoría de los entrevistados suministran información sobre sus propios procesos de trabajo que se han consolidado como herramientas (algunas) y propuestas (otras), para el desarrollo del teatro en Caracas. Xiomara Moreno reconoce que su labor dramaturgica, docente, de dirección y producción desde Xiomara Moreno Producciones y la Escuela de Artes de la UCV, le han permitido presenciar la transformación de su propia agrupación y el surgimiento de nuevas generaciones de creadores talentosos. Joaquín Nandez observa que el reciclaje de materiales y el impulso de la creatividad frente a la crisis económica han llevado a formalizar su propio discurso estético en el medio teatral caraqueño. Manuelita Zelwer reconoce como aporte su continua y perseverante labor docente universitaria; además, ratifica a José Ignacio Cabrujas como el máximo aporte del teatro venezolano.

De igual manera, Angélica Escalona rememora su ardua labor en la docencia y creación coreográfica para el teatro y también su iniciativa de trabajar con las comunidades y el teatro de calle desde finales del siglo pasado. Maigualida Gamero explica el progreso institucional de Pathmon Producción, a través del Festeá, durante nueve años consecutivos, con participación nacional e internacional; además, acota la necesidad de vitalizar la producción de entes autogestionados.

Michel Hausmann destaca que su mayor aporte ha sido brindar al público venezolano un teatro desde una óptica liberal de la industria de la cultura, cuyo agradecimiento queda plasmado en las decenas de funciones con una presencia masiva de público. Miguel Issa, desde su agrupación Dramo, describe que su aporte reside en la libertad que les permite a sus intérpretes y asume esto como la verdadera responsabilidad del director ante su equipo y su espectáculo. Por último, Nicola Rocco afirma que su labor fotográfica es un valioso acervo patrimonial para los propios creadores, cuyo trabajo permite ubicar tanto al creador como al público en la época del presente.

Estos procesos estéticos de trabajo se han consolidado en programas de exhibición o plataformas de formación de las nuevas generaciones de creadores teatrales. Entre los mencionados por los entrevistados, se encuentran los siguientes: de la mano de Angélica Escalona, han surgido el Festival Convidado y el Theja con la comunidad, cuyas plataformas y programas se mantuvieron en los inicios de la agrupación; de Maigualida Gamero, el Festeja, como programa de exhibición; de Michel Hausmann, la plataforma productora de espectáculos musicales Palo de Agua Producciones; de Miguel Issa, la reconocida agrupación Dramo; de Xiomara Moreno, su espacio colectivo Xiomara Moreno Producciones; y de Nicola Rocco, el proyecto digital-documental Photomanifiesto.

En la labor de los creadores entrevistados han surgido temas de investigación propios del proceso de creación y entrenamiento artístico, entre ellos: el teatro comunitario y la concepción de los públicos (Angélica Escalona), la diversificación de técnicas en las prácticas teatrales (Joaquín Nandez), la ética del "oficio" (Manuelita Zelwer), la ciudad de Caracas como estética en escena y la consolidación de la estética de colectivos teatrales, con la participación de artistas especializados en pintura y moda (Miguel Issa).

Con nombre y huella de jóvenes

El quinto cuestionamiento aspira a que el entrevistado mida cualitativamente el progreso de las nuevas generaciones en sus propuestas escénicas, sus procesos estéticos y en los discursos o *filosofías* que proyectan en el medio teatral. Esta pregunta surge en el proceso de la ejecución de las entrevistas, debido a que



paulatinamente se hace presente la necesidad de los entrevistados en referirse a la generación relevo de Venezuela. Así que, es preciso observar las posturas de los entrevistados ante el desarrollo de las venideras generaciones, en su compromiso artístico y ciudadano.

Los jóvenes creadores es uno de los temas más delicados de los testimonios, porque los entrevistados someten de manera crítica la labor artística, profesional y gremial de las generaciones relevo. Un primer grupo de testimonios destaca las carencias y fallas de los jóvenes en su labor artística; y un segundo grupo, resalta el proceso de desarrollo de los jóvenes como una generación responsable de su época.

En el primer grupo, el proceso de desarrollo de la juventud creadora es identificado como *facilista*, falta de disciplina y vocación, ajeno a una verdadera lectura del texto dramático, con un referente cultural mínimo y precario, de muy bajo compromiso, de baja factura escénica, sin visión artística ni democrática y altamente arrogante. En el segundo grupo, el proceso de desarrollo es defendido porque están rompiendo esquemas, en afianza con el medio teatral, presentan nuevas propuestas, hacen escuchar su voz, se interesan por su público juvenil (Tumbarrancho Teatro, por ejemplo), y parten de la teoría y experiencia aprendida.

Con respecto a lo último, Manuelita Zelwer niega el avance de la juventud porque ha observado el incremento de la deficiencia de la lectoescritura y la comprensión lectora, tan necesaria en la práctica teatral; mientras que Xiomara Moreno aprueba el desarrollo de los jóvenes, ya que se están formando en el área profesional e inician sus procesos de trabajos desde la teoría en búsqueda de la comprobación empírica. Es esencial comprender este escenario que aún no se concreta en una práctica estable en la juventud teatral de Caracas.

La contradicción: ¿grupos estables?

Al igual que la sección anterior, el sexto cuestionamiento surge en el proceso de la ejecución de las entrevistas, la cual se pauta hallar la posible causa rectora de la situación actual de las creaciones teatrales de Caracas, y, por tanto, las posibles vías de desarrollo en el porvenir teatral en el país. Lo itinerante, la estabilidad y la emergencia son los indicadores que desdibujan dicha causa rectora y que permiten



al entrevistado identificar las posibles estrategias, tanto artísticas como políticas (culturales/teatrales), en reacción a la apremiante situación de hoy.

Así como en la segunda parte, los entrevistados confirmaban una evidente crisis en la Caracas teatral de hoy, aquí, exponen sus mayores causas, a saber: trabajos artísticos sin rumbos, sin espacios y sin sedes. Todos consideran que la sede es necesaria, y el requisito principal para la estabilidad profesional y la disciplina requerida. Así que, hoy día, para los creadores no hay objetivos claros, hay abandono y descuido de los espacios, no hay proyección pública de los grupos de teatro; en palabras de Luigi Sciamanna, "el país va hacia el abismo".

Este malestar y temor generalizados tienen por base, según los testimonios, la consideración del espacio propio como el elemento necesario para los debidos procesos de trabajos y la proyección artística para un público. Este último, es un factor de contradicción en los elementos, porque Manuelita Zelwer reconoce que los creadores de hoy tienen mayor conciencia sobre "un público que no está consciente de sus necesidades"; en contraste con Michel Hausmann, que reconoce la existencia de grupos desinteresados del público y la diversidad de sus preferencias.

Entre las posibles vías de solución a esta grave situación, los creadores entrevistados plantean que hace falta una verdadera gerencia teatral desde los colectivos artísticos y las salas teatrales, validar las casas productoras como una nueva modalidad jurídica que ampare los espectáculos, los grupos artísticos con trabajos de investigación reconocidos por su trayectoria y participación en espacios de discusión especializados, la definitiva existencia de una Ley de Cultura que permita el desarrollo estructural del gremio teatral y la eliminación de la burocracia en sistemas de culturas o programas cerrados de auspicio.

Miguel Issa resume parte de esta problemática, al definir los colectivos teatrales, consolidados y emergentes, como grupos híbridos que tienen ambivalentes características: son estables y son efímeros, son estables y no tienen sede, son grupos pero todo gira en torno a su director, son *comerciales*, pero tienen sus propias *utopías* sociales. Más que contradicciones, son dualidades que requieren de las soluciones planteadas anteriormente; por último, y no menos importante, Joaquín Nandez hace un llamado de *voto de confianza* a las nuevas generaciones, a sus propuestas, a su *voz transformadora*.

Sin responder: ¿estética teatral en Caracas?

El séptimo y último cuestionamiento es altamente complejo, porque implica una reflexión y una sentencia finales sobre la posible existencia de alguna teoría dramática o práctica teatral específica, que denote una estética teatral con especificidad caraqueña o venezolana. Tanto el entrevistado como el entrevistador, se encuentran en un diálogo permanente sobre la identidad venezolana y la responsabilidad del creador teatral en la construcción cuasi-antropológica de la misma en la escena de la ciudad, del país.

A pesar de las sorpresas e incertidumbres que plantea este cuestionamiento, los entrevistados asumen que no logran afirmar o negar la pregunta, debido a su propia irresponsabilidad en no asumir el liderazgo del reconocimiento público del gremio teatral, de permitir la ofensa y la crítica injusta entre los colegas, de olvidar los valiosos aportes de generaciones anteriores, de privilegiar la dramaturgia internacional frente a la nacional, de improvisar en la práctica teatral, de no apasionarse por la investigación teatral y la reflexión estética para así, sistematizar, editar y publicar los logros de la creación artística del país.

En este auto-reconocimiento, testifican que sí hay calidad artística manifestada en diversos lenguajes estéticos, *exportables* a nivel internacional, y planteados en diversas propuestas y procesos de trabajo. Para Hausmann, los pilares estéticos son Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud. Para Gamero, lo son Ibrahim Guerra y Gustavo Ott. Para Zelwer, lo son Javier Moreno, Elio Palencia, Xiomara Moreno y Gustavo Ott. Entre las agrupaciones que marcan o marcaron pauta estética, según los entrevistados, son el TET, el TSMC, Rajatabla, el Theja y Río Teatro Caribe, todos de invaluable y constante trayectoria de investigación teatral.

En palabras de Xiomara Moreno, esta ambigüedad entre las carencias auto-reconocidas y los lenguajes estéticos avalados, es necesario:

aspirar [y] reconocer una manera particular de entender el fenómeno teatral en Venezuela [cuya manera] es consecuencia de un contexto histórico-político-generacional-existencial, está presente y de distintas maneras en todo el hacer y el acontecer teatral de Venezuela.



Tanto Angélica Escalona como Joaquín Nandez concluyen que el contexto político e ideológico de hoy coarta el proceso de identificación con “lo nuestro, lo propio”, ante “lo foráneo, lo superior”. Para ellos, es posible la diversidad de ideologías en el reconocimiento de lo propio sin recurrir al “paredón político” y las “etiquetas políticas” que conllevan a la extrema división de intereses económicos, sociales e intelectuales.

Joaquín Nandez pregunta *dónde estamos* y Miguel Issa responde *en Caracas* “un producto de demasiadas tendencias; aquí no hay ‘purismos’ (...) nosotros somos un híbrido como lo es la misma ciudad” (Miguel Issa). La creación artística en Caracas, para Issa, es compleja como su ciudad, la cual está en permanente abnegación por la novedad, por lo nuevo, casi en una “búsqueda superficial” en el proceso estético teatral.

En la ciudad de Caracas, para Xiomara Moreno, las teorías han caído en descrédito y la búsqueda es hacia otro camino de la estética; y es que Angélica Escalona afirma que la actualización de la calidad artística en Caracas, reside en la permanencia de festivales nacionales e internacionales. Entonces, Nicola Rocco lo sentencia:

La nueva propuesta estética está por venir, está en camino, por ahí debe estar gestándose, alguno de estos jóvenes de las nuevas voces. La ventaja que tienen ellos es encontrar mayor receptividad que la que se encontró en épocas anteriores, diríamos veinticinco años atrás.

Diálogo de testimonios

La opinión generalizada de los testimonios giran en torno a la situación actual de las creaciones teatrales y del gremio teatral en Caracas, la cual está determinada por las acciones del Estado venezolano, en materia de política culturales y planes ideológicos, y por las nuevas tendencias de gusto y preferencia por el público capitalino. La incertidumbre y el resentimiento son las dos constantes emocionales de los entrevistados ante un contexto cultural y político variable, inestable y enigmático que –para los entrevistados– inició hace tres décadas y no ha cesado. Según Luigi Sciamanna, el gobierno actual es coercitivo, él mismo lo define como “un gobierno-Estado [que] intenta asfixiar a determinados grupos teatrales porque el teatro maneja un instrumento muy agudo y filoso: la palabra”.



Esta situación, para Manuelita Zelwer, es evidente cuando afirma el apoyo económico del Estado a un cierto tipo de discurso consonante a sus intereses políticos. Nicola Rocco agrega que hay “un Estado que no le interesa verdaderamente fomentar en la cultura –no solamente escénica–, sino la que ellos prefieren, y eso es fijar una línea beneficiosa para unos y estricta para otros”. Lo que ha desembocado, para Sciamanna, en un “teatro ‘nuevo’ que propone el Estado (...) de un subdesarrollo realmente supino. Reducido a actos culturales, [que] encuentra su única fuente de inspiración en el acartonamiento patriotero y populista”.

En contraste, Miguel Issa reconoce que “hay una voluntad estatal de apoyar a las grandes agrupaciones escénicas e instituciones generadas por el Estado (...) [pero] hay un gran desconocimiento personal del artista”. Admite que existe una contradicción por ser (ellos) los creadores teatrales quienes les dan forma a las instituciones estatales, pero el Estado no los reconoce como individualidades creativas. A pesar de esto, el mismo Issa afirma rotundamente que “el Estado se está inclinando hacia las macroestructuras [que] desde el Ministerio de la Cultura se han generado logros importantes para el medio, aunque el medio artístico no lo valore”; y a esta postura, asumida por el gremio artístico, Issa le adjudica como causa principal la supresión de los subsidios, “porque a la gente le duele lo que le afecta directamente, el dinero une y desune, nos une cuando lo tenemos y cuando no lo tenemos nos desune”.

Las repercusiones de las acciones estatales y políticas culturales se manifiestan, para los entrevistados, en la ausencia de sedes para las agrupaciones artísticas que les permita la estabilidad del proceso de trabajo, la praxis teatral y el sostenimiento económico. Angélica Escalona defiende la importancia de las sedes, porque ellas representan “la única manera de desarrollarte, investigar y conseguir logros (...). Eso es lo que construye los procesos de trabajo”. A esto agrega que, “una sede para que se mantenga y sea óptima, (...) tiene que estar y ser gerenciado por un grupo que sienta que ese espacio le pertenece, para poder llevarlo y tener cuidado [del mismo]”.



En cuanto al asunto de los espacios físicos se refiere, para los entrevistados, esto incluye también los espacios de representación; a lo que Manuelita Zelwer opina que hay una "disminución de un número de espacios de representación". Para Michel Hausmann, quien ofrece una visión dígame liberal o neoliberal, debe haber "una interacción entre ciudad y teatro. El teatro genera la economía de la ciudad. En el teatro, la gente va (...) [a la función], va a un restaurante, compra en las tiendas, y eso promueve la economía". En resumen, y a partir de lo revisado, los espacios físicos, tanto de representación como sedes, son vitales para el debido funcionamiento de todo colectivo artístico e, incluso, el desarrollo de toda ciudad.

Otro de los ámbitos donde se ha visto reflejado las políticas culturales y acciones estatales es en la propia práctica teatral, pues las diversas agrupaciones, carentes de recursos y apoyo del Estado, se han visto obligadas a tomar medidas para subsistir. Nicola Rocco, al respecto, expresa que se ha creado "una fórmula ya comprobada, caras conocidas, texto fácil, prácticamente nada de especial y ¡boom! Llena. Pero teatralmente son obras que no dejan ningún aporte, no son nada llamativas". Por su parte, Angélica Escalona considera que "en este momento es más fuerte y más duro [sobrevivir en el medio] porque [para crear] tienes que pertenecer al Estado, si no, tienes que estar en un área netamente comercial, que tengas que pagar y cómo pagar para que tengas un espacio". Esta situación ha acarreado, para Zelwer, en que:

se utilice estrellas de televisión, con el objeto de atraer a los espectadores, las cuales en muchos casos carecen de la formación técnica adecuada para desenvolverse en un escenario; a la disminución de trabajos escénicos del llamado 'teatro-arte', en favor de piezas más ligeras y complacientes para el 'gran público' al fin de cubrir los costos con la recaudación de taquilla...

Ahora bien, en la opinión de los entrevistados, la práctica teatral ha dado un cambio en diversos aspectos del proceso estético. Miguel Issa plantea el auge del teatro "pobre", sobre lo cual Luigi Sciamanna se expresa al decir que "nuestro trabajo escénico se ha reducido de manera grave a teatro de cámara". Nicola Rocco se refiere al mismo hecho como "teatro átomo" y nombra como precursor a Armando Gotta; explica que este formato consiste en "buenos actores, buenas obras, escenografía muy sencilla". En síntesis, las nuevas tendencias se



caracterizan por ser espectáculos flexibles, que permiten el traslado y la adaptación a distintos espacios, bien sean convencionales o alternativos.

La búsqueda de rentabilidad y calidad son, al mismo tiempo, según Rocco, un mismo norte para las agrupaciones, sobre todo aquellas que hacen vida en la ciudad capital. La puesta en escena se decide en función del público, y según dos variables: el espacio de exhibición y la estética que éste (el público) desee observar. Esto lo afirma el mismo Rocco; pues, según él se produce para “una sociedad dependiente de la imagen –y por eso se debe pensar la propuesta en función de estas dos variables entre [la imagen (la estética) y el lugar (espacio de exhibición)]”.

Según Miguel Issa, “la estética es (...) [el] director, los grupos son sus directores, los creadores de los grupos son sus directores”. Sin embargo, las apreciaciones de Nicola Rocco difieren; al respecto, expresa: “el productor es el eje del montaje (...). Me atrevería a decir que es una figura [o tendencia] que surge a principios del siglo XXI”. A partir de esto último, se puede interpretar que es el productor quien decide lo que se va a montar, cómo se hará, con quién o quiénes se llevará a cabo; todo en función del *marketing*.

Otros giros evidentes en la escena caraqueña son: la integración o mixtura de distintas disciplinas y la experimentación con materiales (o recursos) alternativos. Respecto al primer aspecto, Miguel expresa que hay una generación de jóvenes que “recurren a la danza, al teatro, al circo; recurren a de lo que ellos son producto, (...) producto de un bombardeo tremendo de muchísimas expresiones (...) asumiendo un riesgo distinto como nueva generación...”. Por su parte, Joaquín Nandez opina que, en relación con la experimentación con nuevos materiales, que “el reciclaje (...) es una herramienta que, hoy por hoy, nos ha llevado a apreciar el material en todos los sentidos (...); la falta de recursos te empuja a ser más creativo”. Al parecer, todo apunta a la búsqueda de nuevas vías para la creación y que no impliquen una inversión monetaria que exceda las posibilidades del grupo. A esto último, Nandez señala que “uno de los pasos estéticos de hoy es la búsqueda de materiales de bajo costo y que en escena luzcan sin igual, exuberantes, hermosos y acierten en la línea de dirección artística planteada y exigida por el montaje”.



Uno de los puntos que, para los participantes de las entrevistas, merece gran atención es la formación académica de las nuevas generaciones. En su mayoría, los entrevistados concuerdan en sus opiniones al manifestar que existe una gran carencia de investigación en el campo teatral, un gran déficit heredado en la educación venezolana, que abarca desde la escuela primaria, pasando por el bachillerato hasta llegar al mismo proceso universitario. A esto se suma una gran ausencia de valores éticos como la disciplina, la responsabilidad y el compromiso.

Manuelita Zelwer opina con contundencia al respecto:

lo más preocupante [es] el nivel cada vez más pobre con el que ingresan los estudiantes [a la universidad] (...). Ingresan jóvenes con un referente cultural mínimo; con grandes deficiencias en el área de lectoescritura y comprensión lectora, (...) y qué decir de capacidad crítica; eso, sin contar los casos de confusión vocacional.

Según Zelwer, esta situación "es una consecuencia de las tremendas deficiencias y carencias que traen de una pobrísima primaria y secundaria".

Esta situación académica ha sellado la crisis de la formación actoral y, por tanto, de la conciencia del arte teatral. A Sciamanna le "preocupa y alarma la poca reflexión que se siente acerca del trabajo del actor (...), [al declarar que] la formación de actores está en crisis". Deficiencia que Issa describe, a partir de la naturaleza de los jóvenes de hoy, como "superficiales, poco reflexivos y poco amantes de la investigación". Angélica Escalona asiste a la exhibición de las creaciones teatrales de estos jóvenes, y se pregunta "¿Para dónde van esos chicos?" que conquistan su orgullo docente, "pero intelectualmente no me llega"; y afirma que "sí, hay talentos; pero hay muchos que se van y ves que es por la situación política del país".

Por el contrario, Escalona reflexiona sobre la docencia teatral en sí misma y su cuota de responsabilidad en la "crisis" de la formación de especialista en teatro, al manifestar que "... hay un problema de educación (...) porque el profesor dentro del aula de clase tiene que darte las herramientas para que investigues y no imponerte el criterio de él como artista". Issa apoya a Escalona al considerar que su preferencia (y la de la mayoría de sus colegas) "es la emotividad y la novedad más



que la reflexión y la investigación". En resumidas cuentas, tanto los docentes como los jóvenes estudiantes, deben comprometerse en el desarrollo de sólidas investigaciones teatrales dentro y fuera del aula y del escenario, para establecer las vías de solución metódicas o sistemáticas a la *crisis* formativa e, inclusive, de reflexión estética en la creación teatral.

Finalmente, serán los entrevistados quienes concluyan este largo y tenso debate sobre las creaciones teatrales:

Creo que en Caracas actualmente se está viviendo una explosión teatral, pero está desperdigada por los distintos intereses, si nos uniéramos y difundiéramos todas las tendencias, el sector cobraría fuerzas.

Maigualida Gamero

Dentro de todo, mi misión ha sido socialista y yo creo en la sociedad, en la igualdad, en la educación. Que todos tengan la misma oportunidad. Ahora, yo creo en la meritocracia, en la sociedad donde tengas la oportunidad de vivir, de crecer porque tú mismo te llevas a esa vivencia.

Angélica Escalona

No sería responsable insinuar que la crisis teatral comienza con la llegada de los acontecimientos políticos de 1998, pero sí su agravamiento. Coinciden, tomados de la mano: el viejo problema de los subsidios; el retiro de toda una generación de verdaderos maestros en la dirección y puesta en escena; la llegada del chavismo al poder; el aumento de la inseguridad; la falta de espacio, sumada a la falta de recuperación de espacios ya existentes, la crisis creativa del propio sector y una urgente necesidad de sobrevivir.

Luigi Sciamanna

...mientras más nos podamos unir en un movimiento artístico en el país, más podemos lograr mayor desarrollo.

Joaquín Nandez

Lo que siempre debió existir: "esto le podrá gustar a la gente". Antes se hacían cosas para salir del paso.

Nicola Rocco

...lo que pasa es que los artistas venezolanos no están acostumbrados a trabajar bajo un sistema de industrias, están acostumbrados a trabajar bajo un sistema de subsidios y le ha tomado trabajo entender que para uno hacer teatro hace falta que la gente compre tus entradas.

Michel Hausmann

...soy más bien pesimista: no tengo claro hacia dónde vamos. Solo siento que esos sueños, esas esperanzas (...), van a tener que esperar por su realización. No parecen constituir objetivos importantes actualmente. Pero es que la cultura nunca parece ser importante...

Manuelita Zelwer



...cada quien responde según sus necesidades, deseos, su filosofía y maneras de trabajo. No me niego a hacer montajes triviales, pero la diferencia radicalizaría en la calidad de esa trivialidad. Tiene que ser un montaje bien hecho, por ser trivial igualmente tiene que ser bien hecho.

Miguel Issa

Para concluir lo que no concluye

A lo largo de esta investigación se plantearon cuestionamientos de rigor sobre las creaciones teatrales en Caracas, durante el primer decenio del presente siglo, con el objetivo de analizar los diversos procesos estéticos teatrales ante el propio devenir histórico, político, económico y social de la ciudad capital. Cada pregunta se descubre y redefine continuamente, a lo largo del análisis que aborda los lineamientos estéticos de la producción escénica y de la recepción del público, con el propósito de revisar la relación entre las creaciones y sus creadores, del espectador individual con su vivencia y experiencia estética.

Las crisis y las transformaciones son procesos distintivos de las épocas de cambio y de transición de una supuesta estabilidad social a una inestabilidad de constante tensión, contradicción y cuestionamiento. Las transformaciones implican el cambio a partir de la asimilación de elementos heterogéneos que se combinan en diversidad y resultan en distintos conceptos, enfoques o prácticas. El teatro venezolano de fin de siglo se desplegó sobre las transformaciones institucionales de la cultura en pro del desarrollo del teatro y la crisis de éstas por el evidente alcance burocrático e insostenible sistema de instituciones teatrales; cuya cuota de responsabilidad recae en la mayoría de los creadores y agrupaciones beneficiadas por dichas transformaciones, al no asumir los fondos de subsidios y aportes con alta gestión y proyección gerencial.

La crisis se manifiesta en las creaciones teatrales caraqueñas. Esta situación es evidente al ver la praxis teatral distanciada de la acción de la política cultural gubernamental, dividida entre un sector intelectual en desacuerdo con ciertas prácticas denominadas *ligeras* o *comerciales* y otro que comulga con dichas prácticas, inmersa en una hiperconciencia sobre la inestabilidad del país y el desarraigo de la identidad nacional, donde la misma praxis se ha visto condicionada por el ámbito del conflicto ideológico, desplazando su función como expresión artística. Las creaciones teatrales aún se exhiben en las carteleras, tienen un



permanente apoyo del público, pero la falta de un sistema teatral estable, no burocrático y plural-ideológico, ha acarreado inercia, baja calidad estética y dispersión en el sector teatral y sus creaciones.

La mayor crisis estética del decenio es el surgimiento y consolidación del teatro banal en la mayoría de las salas teatrales de la ciudad capital, y con ello la desviación del público del teatro, de sus intereses, de sus elecciones, de su papel determinante en la recepción del espectáculo y la exigencia de un alto rigor estético de la dramaturgia y del montaje profesional. El declive de los programas estables de financiamiento teatral a las agrupaciones artísticas ha acarreado la disminución de la alta factura escénica y el debido proceso del trabajo profesional, lo cual ha repercutido en la consolidación de los talentos de televisión en el teatro, del deterioro de las preocupaciones esteticistas y de la llamada *mala educación* del público.

Al parecer, se evidencian renovaciones en las creaciones teatrales que denotan cierta superación de la crisis escénica de Caracas, pero son solo transformaciones en las prácticas, en las investigaciones y en las propias creaciones, que son impulsadas por lo siguiente: 1) un contexto sociocultural de transición de un siglo a otro que implica mayor apertura a la diversidad estética y recursos/dispositivos para el discurso escénico; 2) las mismas fallas surgidas en la crisis son oportunidades de cambio y redimensión estética en las prácticas teatrales y en los discursos escénicos de las agrupaciones teatrales; 3) el surgimiento de nuevas generaciones de creadores que escogen la crisis escénica y la asimilan como un discurso total de sus propuestas estéticas, sin padecer tal crisis; 4) la asimilación de los discursos generados en la televisión y en la internet como "gustos" asumidos por el público de la ciudad capital; 5) la presencia -no activa participativa- de públicos que responden a los recursos mediáticos publicitarios y/o a las políticas gubernamentales de la *gratuidad*, sin valorar la existencia del sector profesional del teatro; 6) la recuperación -hacia finales del decenio- en acondicionamiento total de las salas y espacios teatrales icónicos, principales y patrimoniales de la ciudad capital; y 7) la permanencia selectiva de los subsidios especiales heredados del CONAC y asimilados por el actual IAEM.



Los aportes de los testimonios de los creadores entrevistados se conforman en siete ejes para entrever un decenio teatral de crisis y transformaciones. En el primer eje, titulado *Noción de la escena de hoy*, se presentan varias concepciones y enfoques sobre la escena como un espacio que varía entre lo ideológico y lo espiritual, en lo que resalta dos perspectivas del arte escénico en Caracas: 1) el arte escénico como *espacio* sagrado y vital para el creador, la creación y su público; y 2) el arte escénico como *artefacto* ideológico en acción con el público y generador de la Historia en un espacio y tiempo determinados.

En el segundo eje, titulado *¿Hacia dónde ha ido la creación teatral caraqueña?*, se afirma la crisis de las creaciones y del sector teatral de la ciudad de Caracas, incluso, la crisis estética, como crisis estructurales totales (es decir, desde la institución gubernamental hasta la joven generación en formación). Entre los indicadores de crisis se encuentran la ausencia de espacios estables de ensayos y laboratorios creativos, la desarticulación de la red de espacios públicos y privados de exhibición y difusión y la falta de investigación-acción constante en el quehacer teatral y su respectiva difusión impresa y digital. Estas crisis han permeado en los ámbitos de la academia y la estética, con la salvedad que en la última se han evidenciado transformaciones en la puesta en escena, en las prácticas y en los lenguajes estéticos; inclusive, se han asimilado diversos públicos de zonas no incluidas en el circuito teatral de la ciudad capital.

De igual manera, en el decenio teatral del siglo XXI, el papel del Estado ha sido dual (tanto generador de crisis como de transformaciones), al incentivar un conjunto de políticas teatrales con enfoques decolonialistas y de tendencia ideológico socialista para la búsqueda de la identidad venezolana, cuyo efecto transformador ha dividido al sector teatral en tres (3) grandes bloques de creaciones teatrales: 1) creaciones planteadas y formuladas para los ingresos de la taquilla, donde la temática, el elenco y el *gusto* son supuestos, deducidos del público; 2) creaciones de tendencia decolonial, histórica y educativa; y 3) creaciones de tendencia y preocupación por el estudio y aporte de los procesos estéticos. Estas divisiones han adquirido, a lo largo del decenio, apelativos supuestos de categorías teatrales como *teatro ligero* o *teatro comercial*, *teatro socialista* o *revolucionario* y *teatro independiente* o *teatro de arte*. En síntesis, el desarrollo de las creaciones



teatrales en Caracas se despliega en la relación *País-Teatro*, donde el segundo se determina en función de las fluctuaciones sociales, políticas y económicas del primero; es decir, el país hace del teatro, lo que el teatro hace de la Nación.

En el tercer eje *Propuestas escénicas del siglo XXI* y el quinto eje *Con nombre y huella de jóvenes*, los jóvenes creadores como una generación relevo son parte de un debate que genera incertidumbres y expectativas en el sector teatral de la ciudad capital, en el que se declara el inicio del movimiento emergente de la renovación escénica del primer decenio del siglo XXI y, a su vez, los mayores desafíos que deberá enfrentar –como movimiento artístico– planteados en sus propias carencias de formación e investigación teatrales. Asimismo, los llamados grupos teatrales, agrupaciones o colectivos artísticos emergentes de finales del siglo pasado se han transformado en instituciones teatrales insignes, tanto que algunas son indiscutibles sus aportes estéticos como el Centro de Creación Artística TET, el Teatro San Martín de Caracas, la Fundación Rajatabla, el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, la Compañía Teatro del Contrajuego, Teatro de Repertorio Latinoamericano TEATRELA, Compañía La Bacante, el Teatro Río Caribe y el Grupo Skena.

La relevancia del cuarto eje, titulado *Creadores teatrales y sus aportes*, se basa en reconocer la necesidad de sistematizar la trayectoria artística de los creadores teatrales, una muestra de esto –a partir de los entrevistados– es el siguiente: el rol del teatro comunitario y la sostenibilidad de la agrupación artística autogestionado (caso Theja con Angélica Escalona); el auge de la diversidad de técnicas en las prácticas teatrales (caso Vestuario con Joaquín Nandez); el desarrollo de la ética teatral en el aula y en el escenario (caso Docencia con Manuelita Zelwer); la ciudad de Caracas como discurso estético teatral (caso Dramo con Miguel Issa); la consolidación de plataformas autogestionadas para la exhibición teatral de sello nacional e internacional (caso FESTEIA con Maigualida Gamero); y el teatro venezolano como industria cultural (caso Palo de Agua Producciones con Michel Hausmann).

En el sexto eje, *La contradicción: ¿grupos estables?*, se cuestiona al primer eje en cuanto a la noción de hoy sobre la escena, pues la realidad del teatro caraqueño (y vaya sino la realidad del teatro venezolano) está en crisis estética



debido a la falta de espacios estables o sedes para la investigación y la práctica teatral en su totalidad como proceso creativo; y al debilitado sistema de espacios de exhibición o salas teatrales. En la misma línea, se cuestiona la relación con el público a causa de la falta de proyección pública y profesional del teatro en Caracas, y se cuestiona a la pregunta de este eje: ¿hasta qué punto se conoce realmente al espectador teatral caraqueño? Los testimonios de los entrevistados reflejan desorientación y contradicciones ante el tema del público capitalino y, a su vez, del marco de acciones que podrían establecer en sus procesos estéticos teatrales.

Ante tal situación, los entrevistados plantean vías de posible solución transitoria, a saber: 1) la exigencia de una cónsona gerencia teatral en los colectivos artísticos, las instituciones y salas teatrales; 2) la validación de las casas productoras como modalidad alternativa para la producción escénica, a la par del modelo convencional de producción teatral; 3) la pertinente sistematización e investigación teatrales dentro y fuera de las agrupaciones e instituciones, con su respectiva difusión mediática y académica para el público, y las nuevas generaciones de creadores en formación y ejercicio profesional; 4) la unificación del gremio en colegiado teatral para el cumplimiento de sus exigencias ante el Estado; 5) la *desverticalización* de la habitual burocracia de las instituciones culturales oficiales del país; y 6) la apertura hacia la transformación de las agrupaciones teatrales como "Grupos Híbridos" que persistan y se sostengan en el tiempo, debido a su permanente práctica teatral definida por una línea de investigación y un grupo estable de profesionales del arte escénico afiliados a tal propuesta.

Finalmente, el séptimo eje, *Sin responder: ¿estética teatral en Caracas?*, deja una duda aún por responder desde la propia creación teatral. A pesar del anuncio sobre quiénes y desde cuándo hay dramaturgias, *teorías* y prácticas teatrales que representen la especificidad de la estética teatral caraqueña (y venezolana), el sector teatral de la ciudad capital reconoce sus fallas en la investigación y la reflexión estética del quehacer profesional y, desde luego, de los valiosos legados en el decurso del teatro venezolano. Los lenguajes estéticos de hoy –como han sido denominados los aportes de las agrupaciones teatrales– han tenido una dinámica relación con la ciudad capital, con el rol de la política y los



procesos políticos del Estado, y la inmersión del hecho teatral como un artefacto de denuncia y crítica social.

El conjunto de los testimonios presenta escasos aportes para describir certera y ampliamente el panorama estético de las creaciones teatrales en Caracas durante este primer decenio del siglo XXI. Las respuestas de los creadores son inconstantes, debido a su inseparable relación con el contexto sociocultural en el que están inmersos cada uno, inclusive en el que están sumidas sus prácticas artísticas. La mayoría carecen de la pertinente investigación académica y artística que les permita responder con seguridad y celeridad los propósitos de cada una de las preguntas diseñadas en esta investigación, inclusive como sujetos actores de una realidad social, no alcanzan ofrecer un balance definitivo sobre los impactos positivos o negativos de las políticas teatrales planteadas durante el transcurso del presente siglo.

Este proceso estético escénico en las creaciones teatrales, durante el primer decenio del siglo XXI, ha sido un proceso de altos y bajos, todos en su mayoría de una crisis permanente de paradójico balance entre lo positivo y lo negativo, entre lo que avanza y lo que retrocede con amplias transformaciones. Los creadores teatrales han debatido desde sus procesos de trabajo artístico ante un país del *desarrollo*, en el que todavía buscan respuestas para el nuevo tiempo de hoy. La investigación teatral –como ésta que *concluye* con estas líneas– se ha sumergido en una constante reconstrucción histórica del teatro venezolano en sus diversos lenguajes estéticos y géneros, y ha dejado de lado, una tarea que debe asumir desde ya: la afirmación de la especificidad de la estética teatral venezolana en muchas agrupaciones consolidadas y emergentes y la reivindicación gremial del sector profesional del teatro venezolano.

mancera.artes@gmail

Abstract:

In the present theatrical investigations, it has decreased problematization about becoming of the performing arts, whether for fear of today's cultural situation or the political events which shake Caracas nowadays, mass media, and the lack of a permanent criticism for theatrical practice track. This essay proposes to make visible Caracas theatrical creations in an analysis of the theater within the cultural context of the capital city during the XXI century, based on a set of interviews with emerging and established artists, highlighting aesthetic and cultural conjunctures.

Palabras claves: análisis, Caracas, entrevistas, historia del teatro venezolano, siglo XXI.

Keywords: analysis, Caracas, interviews, history of Venezuelan theater, the XXI century