

Desde el teatro

Javier Torres Paredes



UNELLEZ

Ediciones de la Universidad Ezequiel Zamora
Colección: **Documentos**



**AUTORIDADES
UNIVERSITARIAS**

Prof. Alberto Quintero
Rector

Prof. Óscar Hurtado
Secretaría General

Prof. (E). Heriberto Rivero
Vicerrector de Servicios

Prof(a). (E). Yajaira Pujol
Vicerrectora de Planificación
y Desarrollo Social

Prof. Héctor Montes
Vicerrector de Producción Agrícola

Prof. Wilmer Salazar
Vicerrector de Infraestructura
y Procesos Industriales

Prof(a). Marys Orama
Vicerrectora de Planificación
y Desarrollo Regional

Prof(a). Zoleida Lovera
Gerente de la Fundación Editorial
Universidad Ezequiel Zamora

Desde el teatro

© Javier Torres Paredes, 2019

Diseño de cubierta y maquetación:
Gustavo Quintana

Reservados todos los derechos

Depósito Legal: BA2019000024
ISBN: 978-980-248-220-7



UNELLEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
DE LOS LLANOS OCCIDENTALES
EZEQUIEL ZAMORA
La Universidad que Sombra



ISBN: 978-980-248-220-7



9 789802 148220 7

Presentación

El teatro es un espectáculo en el cual personas presentes —que son los actores— narran ante un público una obra escrita por un autor o por ellos mismos. Para que exista teatro debe haber tres elementos fundamentales: un actor que cuente una historia, una historia que contar y un público que la disfrute; por lo que el teatro tiene un elemento presencial, es decir en vivo. Es por eso que se diferencia del arte escénico y del arte dramático, pues los dos últimos pueden ser representados en televisión o cine y no son de carácter presencial.

El teatro es un elemento socializador por el carácter didáctico, dialéctico y dinámico que ejerce en el contexto social. Todas las sociedades han dejado una huella con alguna representación teatral.


Aunque la historia oficial indica que el teatro tiene su origen en Grecia —en los cánticos en honor a un Dionisio o en conexión con los oráculos en las celebraciones funerarias, siendo la tragedia y la comedia los primeros géneros teatrales—, no se puede narrar la historia del teatro porque simplemente el teatro es historia: el proceso de desarrollo de las culturas tiene en las representaciones teatrales un retablo, y el teatro es el portal primero y suma de todas las artes.

Esta obra nace en el contexto del 40 aniversario del Teatro Universitario de la Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales “Ezequiel Zamora” (Unellez), que desde 1977 ha sido el espacio donde estudiantes, teatreros, amigos del teatro y público en general se han nutrido de la magia de la escena.

La historia del Teatro Universitario tiene al profesor Félix Salazar como patriarca, pilar de oportunidades y apoyo a toda una generación de estudiantes que creyeron en la propuesta inicial del modelo universitario donde la experimentalidad era característica de las actividades académicas. Es un baluarte en la

construcción de representaciones que dejaron huella en la historia de la cultura en el área de influencia de esta universidad, así como en otras regiones o países donde se ha presentado.

Con este trabajo quiero homenajear al Teatro Universitario de la Unellez y dar testimonio de los caminos recorridos DESDE EL TEATRO: cómo mi historia personal se fue diluyendo con la historia del Teatro Universitario y de los procesos sociales que han marcado a Venezuela sobre todo durante los años 90 del siglo XX, cuando fui miembro activo de esta agrupación en cuyos espacios, camerinos y pasillos, así como en los lugares visitados, fui partícipe y protagonista de sus primeros años. Hoy, en los mismos espacios, sigo ejerciendo una de mis mejores funciones: la docencia universitaria, que desde el teatro se ha nutrido para formar generaciones, esperanzas y sueños en una universidad que sigue sembrando oportunidades al ritmo del siglo XXI.

 Desde niño me gustaron las artes escénicas, la danza, los cantos de la iglesia. Allí sentía la solemnidad del misterio de la misa. En la televisión a blanco y negro veía a los grandes actores que llenaban la pequeña pantalla y me hacían soñar la magia del teatro y la televisión. Cuando estudiaba en el liceo “O’Leary” de Barinas, al comienzo de la década de los 80, la mayoría de los jóvenes queríamos ir a otras ciudades más grandes que Barinas a continuar los estudios universitarios. En 1982 mi hermano mayor se fue a Caracas a estudiar Derecho. Yo en cambio quería estudiar actuación motivado por las experiencias que había tenido en las actividades culturales.

Viví en Caracas desde enero de 1983 hasta abril de 1989. Esta ciudad significaba, para los jóvenes del momento, la emancipación, la novedad y el esplendor de la modernidad. Esto era reflejo de una época de ilusión, de bonanza económica que hizo de Venezuela y de Caracas la meca turística de América Latina... el lugar ideal para vivir.

A partir del 27 de febrero de 1989, todo cambió. El Caracazo o *El día que bajaron los cerros*, las calles de la ciudad comenzaron a cambiar. Hasta ahí llegó el esplendor de la metrópolis, su espectacularidad. A cambio, un realismo de necesidad e inmediatez se albergó en sus calles: era la pobreza con sus múltiples caras que llegaba impregnada de violencia y miseria, buscando la justicia social.

Caracas, a comienzos de los años 80 del siglo XX, era una ciudad hermosa. Recientemente había estrenado el metro, el sistema vial más moderno del subcontinente. En las estaciones que funcionaban entre los tramos La Hoyada y Gramovén habían construido jardineras y áreas verdes para ornamentar los paseos peatonales. Posteriormente se completó el paisajismo del resto de las estaciones que iban hasta Chacaíto, siendo la zona de Plaza Venezuela una de las mejores, porque habían inaugurado la fuente y el bulevar de Sabana Gran-

de, donde se sentía un ambiente cosmopolita con tiendas, cafés y restaurantes que armonizaban con los elegantes transeúntes.

Mis aspiraciones a ingresar al medio artístico, después de garantizar mi estabilidad económica, no se hicieron esperar. Comencé una disciplina de gimnasio que combinaba con vitaminas y viajes todos los fines de semana a las playas del litoral central: Caribito, Macuto, Caraballeda, Pantaleta, Los Caracas, Naiquatá, Catia la Mar, Chirimena o Higuerote. La playa se hizo mi alternativa de fin de semana. Viajaba solo o con amistades. Los lunes llegaba a la oficina con un bronceado que cambiaba mi pálido color de piel por un aspecto atlético y juvenil.

En enero de 1985 ingresé a la academia de modelaje Herman's Instituto, donde hice un curso de un año que combinaba clases de pasarela, guardarropa, etiqueta, protocolo y elegancia con técnicas iniciales de actuación. En poco tiempo cambié mi aspecto provincial por una estampa de ejecutivo capitalino que me abrió las puertas a otras ofertas de trabajo, pero no a la televisión, que era lo que yo quería. En agosto de ese año terminé el curso, después de varios meses de metamorfosis.

En septiembre de 1987 me inscribí en un curso que iban a dictar en el instituto para la formación de locutores Ceprovoz. Fue allí donde me familiaricé con las técnicas de dicción, la respiración, la naturalidad, a no engolar la voz. El curso finalizaba con un diálogo que caracterizaba algunos personajes hipotéticos. Escogimos un parlamento de la novela de radio que se transmitió en la década de los 40: *El derecho de nacer*. Al finalizar, el profesor me preguntó si había estudiado teatro y le dije que no, pero que me gustaría hacerlo. Me recomendó que fuera a la Escuela Superior de Artes Escénicas "Juana Sujo", donde próximamente se darían las audiciones para las nuevas cohortes. Su sede estaba ubicada en la calle 200 de Quinta Crespo, en el centro de Caracas.

Al llegar allí me recibió el profesor Andrés Martínez, que era su director. Me preguntó si tenía alguna experiencia teatral, me informó que tenía que presentar el título de bachiller el día que audicionara, y me dio un parlamento de la obra *Israfel* de Abelardo Castillo.

La audición fue el sábado siguiente. Había muchos jóvenes que habían esperado durante meses la oportunidad de entrar a esa escuela. Iban pasando uno por uno, se identificaban, hacían el monólogo y eran sometidos a un interrogatorio por parte del jurado. Cuando tocó mi turno, sentía que mis vísceras iban a estallar; sin embargo me presenté y realicé el monólogo. Me di cuenta de que no les gustó, pero sin embargo uno de ellos me preguntó por qué había

audicionado y contesté *porque amo las artes como si fueran mi vida*. Ellos se miraron y me preguntaron *pero... ¿tienes experiencia en actuación?* Respondí que solamente en el teatro del liceo “O’Leary”, en Barinas. *¿Qué es lo que te gusta de las artes?* Les dije que cantar. *¡Pues cante!*, me respondieron. Entonces canté la canción *Voraz*. Al finalizar, luego de un silencio mudo, me dijeron que esperara los resultados. La semana siguiente me informaron que había quedado seleccionado en la nueva cohorte.

Los estudios en la Escuela Superior de Artes Escénicas “Juana Sujo” de Caracas cambiaron mi perspectiva sobre la vida, las artes y el saber en general. Fue a través del teatro que entré al mundo del conocimiento, busqué la introspección como una forma de revisarme a mí mismo, de saber cuál era mi naturaleza. El teatro cambió mi vida para siempre, dejando atrás mi preocupación por la apariencia, la moda, la banalidad, las fiestas. Las cosas trascendentes comenzaron a llenar mis días, empecé a hacerme preguntas de todo y por todo, a racionalizar los comportamientos, a analizar cada circunstancia en detalle.

Los diez años siguientes estuvieron impregnados de la magia del teatro, de la búsqueda en la esencia del ser. Mis profesores estimularon ese proceso que estaba viviendo. Conocí y recibí clases de los precursores del teatro en Venezuela: Gilberto Pinto, Esteban Herrera, José Gabriel Núñez, Franklin Tovar, Mariano Álvarez, todos del legado de Juana Sujo.

La Escuela “Juana Sujo” es la pionera de su género en Venezuela. Fue fundada por la actriz argentina Juana Sujo al poco tiempo de su llegada a Venezuela, específicamente el 11 de septiembre de 1949. La actriz tenía una gran trayectoria en escenarios de Alemania, Chile, Brasil, Uruguay, Perú y en su natal Buenos Aires. Llegó a Venezuela para participar en los ambiciosos proyectos cinematográficos de Bolívar Films *La balandra Isabel llegó esta tarde* y *El demonio es un ángel*.

Juana Sujo dejó una honda huella en las artes escénicas venezolanas. Aquí trabajó durante más de diez años en actuación, producción y docencia teatral, hasta su muerte en julio de 1961. Sus seguidores Porfirio Rodríguez y Andrés Martínez continuaron su obra en la dirección de la Escuela. Parte de su legado son los alumnos que durante más de sesenta años se han formado para el teatro, el cine y la televisión en esas aulas.

Haber sido partícipe de su cohorte de enero de 1988 es algo que me enorgullece porque me permitió relacionarme con el mundo del teatro y personalidades que marcaron historia en este género. Ese mismo año se celebró en Caracas el Festival Internacional de Teatro, organizado por Carlos Jiménez, quien era

director del Taller Nacional de Teatro (TNT), que marcaba la onda teatral en la década de los 80.

El Festival Internacional de Teatro de Caracas albergaba cada dos años las más recientes propuestas experimentales del teatro internacional. Venían compañías de todo el mundo a participar. El festival no solo se realizaba en Caracas sino en las principales ciudades del país. En la edición de 1988, los compañeros de la clase nos íbamos a disfrutar de las propuestas en el Ateneo de Caracas o en los lugares donde se daban las funciones. El festival se inauguró en la plaza Brión de Chacaíto, a la medianoche, con la obra de un grupo español llamado *The Night*, que presentó una propuesta colectiva que escenificaba el origen de la vida, el bien y el mal, diablos echando fuego e iluminando la oscuridad de la noche: coturnos, falos, máscaras, incienso, humo, mucho humo, fueron algunos de los elementos teatrales que se utilizaron esa noche para crear un ambiente de iniciación que llegó al clímax en medio de una oscuridad total que se iluminó con fuegos artificiales, dándose por inaugurado el festival.

En adelante fueron quince días de teatro hasta la saciedad. Nos reuníamos para analizar cada una de las obras. Había que ser crítico, cada cual tenía que decir algo, racionalizar, buscar la sustancia, no era solo decir me gustó o no me gustó, era sustentar un criterio, generar discusión, debate, dialéctica.

Al principio me costó integrarme al análisis y a la crítica teatral. El profesor Andrés Martínez me sugirió que realizara lecturas sistemáticas diarias, partiendo de los estudios de historia y geografía general para conocer la memoria de los pueblos; después, que revisara la historia del arte, su evolución; y por último la antología de la literatura universal, al ser el teatro parte del mundo de la literatura; además de leer diariamente varios periódicos para estar actualizado. Entonces empecé a leer de dos a tres horas diarias, tiempo que duplicaba durante los fines de semana, además de hacer *tour* por las principales bibliotecas de Caracas.

En un año prácticamente volví a hacer un bachillerato en humanidades, lo que me amplió la cultura general y me hizo amar el saber. Las bibliotecas se transformaron en templos, con todo el ritual que amerita buscar la verdad. Era una ansiedad permanente por querer aprender más, era buscar la luz que mitiga la ignorancia. Todo esto lo enriquecía con las clases de Actuación, Historia del Teatro, Técnicas de la Voz, Interpretación de Textos, Lecturas Dramatizadas, Historia del Traje, Expresión Corporal, Psicología del Actor y los Personajes, además de Sociología del Arte. Esta última materia fue la que me motivó definitivamente a estudiar Sociología, porque entendí que la vida es una gran escena donde las personas somos actores que vivimos en un nudo de conflictos

que se van solucionando mientras se crean otros. Así, mis estudios de Teatro fueron determinantes para escoger la carrera de Sociología.

Estos estudios los realicé paralelamente a los del Instituto de Seguros y al trabajo que tenía en una empresa aseguradora. Esto, sumado al peso de una ciudad tan agitada como Caracas, me generó una cultura de aceleramiento y estrés que me costó años eliminar. No me cansaba de un ritmo de vida que me consumía; el verdadero descanso de la actividad diaria lo tenía en las clases de teatro, las cuales me pasaban muy rápido y en vez de salir agotado, me desestresaban. Sentía que lo que estaba viviendo era único; fueron una nueva metamorfosis.

Cada día había algo nuevo. Decía el profesor Horacio Peterson que *no hay talento sin un toque de locura*. Entonces a partir de una palabra comenzábamos a construir una historia, dábamos vida a personajes hipotéticos mientras nos transportábamos. Había una compañera que se desdoblaba con una naturalidad y gestualidad que parecía un personaje de Boris Carlot.

Los juegos dramatizados se comenzaron a hacer costumbre; a veces íbamos en el metro o en el autobús y los hacíamos a propósito para ver cuál era la reacción de la gente: una amiga se desmayaba, o fingían un conflicto de pareja con cachetada incluida... En fin, la realidad la confundíamos con una escena de teatro y eso nos gustaba, nos daba placer.

Los fines de semana, además de la terapia de lectura, asistía al teatro con los compañeros de estudios. Era común vestirnos de negro o con trajes excéntricos que nos destacaran como teatreros. Nuestras salas preferidas eran el Ateneo de Caracas, el Teatro Nacional, el Teatro Cadafe, el Teatro Alberto de Paz y Mateo y el Teresa Carreño.

Así pasé 1988. Cuando estaba finalizando el año comenzó el montaje del musical *Callejón sin salida*, de Franklin Tovar. Por cada sección de estudiantes escogieron varios integrantes del elenco, que era bien numeroso. Iba a ser mi primera obra teatral y la culminación de los estudios en la Escuela. Por más de dos meses trabajamos en los ensayos hasta la medianoche.

Había quienes querían hacer gala de sus conocimientos actorales, otros que se sentían divos. En fin, el montaje fue un enfrentamiento de poderes y peleas, pero al final el musical salió bien. Los últimos ensayos se hicieron en el Teatro Cadafe, donde también fue el estreno: un espectáculo de música urbana que mezclaba la cotidianidad de los barrios caraqueños con todos sus conflictos y dramas humanos.

*Donde... yo me crié
con tan solo ocho años había que tener dieciséis,
porque... había que crecer,
me aconsejaba mi hermano
también mi padre a él,
Y es que... cara dura había que tener,
no era la ley del más malo,
porque más malo es el juez.
Oye.... sé hombrecito y es por tu bien.
Niño, cómete los años
o el barrio lo come a usted.
Y yo me tragué los años
sabor a dulce niñez,
no vi luna porque en tierra
viendo el cielo desvelé.*

*Que cortaron a otro guapo,
y en el día ya van tres;
que soltaron a un malandro
y ahora más malandro es.
O que Mon llegó borracho
y le pegó a su mujer.
Los conflictos del taxista
con la chismosa del diez:
gritos... cornetas y palos...
¡Quieto contra la pared!*

El año 1988 culminó con las elecciones presidenciales que dieron como ganador a Carlos Andrés Pérez. La toma de posesión fue el 2 de febrero de 1989. Fue un *show* que montaron, la gran y última rumba tercermundista, que se realizó en el teatro Teresa Carreño. Caracas jamás había estado tan bonita y arreglada; le hicieron un maquillaje completo sin saber que debajo de esa débil apariencia se tejía una frustración social, que era como una bomba de tiempo que explotó exactamente veintidós días después: El Caracazo o *El día que bajaron los cerros*.

La muerte se apoderó de las principales ciudades del país. En los días siguientes se impuso el toque de queda y en las noches se escuchaban ráfagas de metralleta y tiros que eran parte de la "limpieza social" que hacía el Ejército en los barrios caraqueños. Así surgió La Peste, como llamaron a las fosas comunes donde lanzaron los cadáveres de los que cayeron durante el Caracazo.

Fueron muchas muertes, no se sabe cuántas. Dicen que diez mil, aunque las cifras oficiales son menores. La realidad es que nunca se supo la cantidad exacta de muertos y desaparecidos. Caracas se volvió luto. La belleza que la caracterizó en la década de los 80 contrastaba con las calles llenas de basura, desperdicios, desolación, escasez, miseria y muerte. Definitivamente era un *callejón sin salida*.

Entonces me di cuenta de que mis días en Caracas estaban llegando a su fin, que el regreso de mi sueño de ser actor de televisión chocaba con el mundo frívolo de la farándula, que ya no soportaba. No era el producto sino el medio lo que se movía detrás de las cámaras. Comencé a necesitar aire puro, tranquilidad, naturaleza, familia, amigos de verdad que me regalaran espacios de su vida sencilla. Quería aprender de ellos lo mejor que cada quien me pudiera regalar.

Con mi regreso a Barinas se cerró mi ciclo de vida capitalina y de iniciación teatral. Decidí vivir un tiempo de manera misántropa para redescubrir las nuevas cosas por las que necesitaba vivir y luchar.

En el viaje de la vida somos espectadores y actores, avanzamos serenamente entre el ruido y el movimiento suave o turbulento de los tiempos; nuestras vidas son hojas que vienen de las ramas de un tallo, van creciendo para luego desprenderse y volar al paso del aire y del viento, pero no podemos vivir como un barco sin vela ni timón porque corremos el riesgo de perdernos en el mar de nuestra soledad.

La Bohemia

Regresé a Barinas en abril de 1989, después de seis años viviendo en Caracas. Los primeros días en la casa fueron de mucha confusión; no tenía claro lo que iba a hacer, ni cómo empezar una nueva vida. Comencé a buscar a los amigos de adolescencia, a visitar las casas de los familiares, de los vecinos. También me relacioné con amigos de la Escuela de Letras de la Universidad de los Andes, en Mérida, a quienes no había visto desde hacía tiempo. Les hablé de mi experiencia, del momento de transición que vivía en las artes, del teatro. Me motivaron a que continuara una carrera humanística que llenara mis expectativas de vida, que me permitiera estructurar las vivencias y experiencias que tenía. Me planteé la posibilidad de estudiar Letras, pero la Sociología del Teatro me había dejado un sabor especial con las comunidades.

De la vivencia caraqueña me había quedado una turbulencia de ideas, que era muy marcada. Lo que sí sabía era que quería continuar estudiando y seguir viviendo en Barinas. En verdad no podía ver la vida solo a través de los libros; la producción literaria me apasionaba pero el intercambio con mis clientes de seguros y la narración oral de los relatos de vida y de las historias en las comunidades era más apasionante.

En mayo de 1989 se llevó a cabo una muestra de teatro en la Casa de la Cultura “Napoleón Sebastián Arteaga” de Barinas, donde Adolfo Vizcaya y Nosiskof presentaron la que a mi entender fue la obra más destacada de la jornada: *La revolución*, de Isaac Chocrón. Luego participé, con el Teatro Estable de Barinas, en el montaje de *Se solicita una mano para el General*, obra que no pudimos presentar por distintos problemas entre los integrantes. Después de esa breve experiencia, entré en contacto con el Teatro Universitario de la Unellez, que iba a dictar un taller con el profesor Horacio Peterson del Consejo Nacional de la Cultura (Conac). En ese taller conocí a gente del Teatro Universitario y al profesor Félix Salazar, quien era su director, y me invitó a integrarme a esa agrupación, a formar parte de ella.

Muchos de los integrantes del taller de teatro eran estudiantes de Sociología. Con ellos compartí experiencias de reflexión acerca del hecho teatral y del teatro como agente socializador; esos debates me motivaron aún más a continuar el estudio de los procesos sociales.

Me inscribí en la Unellez; las clases empezaron siete meses después y la espera se me hizo larga. Fue una decisión difícil, dura en la historia de mi vida: volver a Barinas y cambiar de estilo de vida. Pero también fue una etapa de mucha reflexión, no solo por el crecimiento intelectual, sino porque fue cuando empecé a sistematizar vivencias, a tener sentido de posteridad.

Así como la bohemia fue un espacio para repensar mi vida, los viajes y las artes lo fueron para drenar ese torrente de talento que no había desarrollado. Pero quizás el hecho más importante del año de inducción universitaria fue haber aceptado la invitación del Teatro Universitario para vincularme a su elenco, lo que de alguna manera frenó mi ansiedad de volver a Caracas.

Con el profesor Félix Salazar, comenzamos el montaje de la obra *El padre del teatro venezolano*, de Sergio Arrau; una sátira acerca de los dirigentes culturales de los pueblos ante la burocracia y los complejos intelectuales del sistema dominante. La frustración personal, la desinformación, la falsa modestia y otros elementos característicos de los pueblos subdesarrollados desdibujan a dos promotores de cultura provincianos. La obra era el producto de la extraordinaria observación del autor, quien con un rico humor desarrolla la temática. Ese texto había ganado la primera mención del concurso “Andrés Bello” de dramaturgia latinoamericana en 1981. En la obra actuábamos Crisanto Hernández, Orlando Araujo y yo.

Esa fue mi primera presentación teatral en Barinas. Además de actuar en la Unellez, llevamos *El padre del teatro venezolano* a Altamira de Cáceres y a varias comunidades de la ciudad. Entre el 14 y el 30 de junio de 1991, nos invitaron a participar en la II Feria y Fiesta de Integración Binacional de Ureña y en el I Festival Internacional de la Frontera, jornadas organizadas entre el estado Táchira y el departamento del Norte de Santander en Colombia. Nos tocó presentarnos en el Teatro Sulima de Cúcuta, en la Universidad Francisco de Paula Santander y en un centro penitenciario, que fue una experiencia bien rica porque no había tenido la oportunidad de visitar una cárcel. En Cúcuta, donde fuimos a realizar la función, encontramos bastante receptividad en la población penitenciaria. Al día siguiente nos tocó viajar hasta Pamplona, donde nos presentamos en el teatro de esa ciudad. Después viajamos a Tibú, una zona bien caliente, a tres horas del norte de Cúcuta, cerca del río Zulia que colinda con Venezuela.

Cuando viajábamos a Tibú, el bus se apartaba constantemente de la carretera principal. No sabíamos qué pasaba, se sentía un ambiente no muy claro, de resistencia, de guerrilla. Cuando llegamos a la comunidad, esta se veía como los pueblos narrados por García Márquez en *Cien años de soledad*. La gente nos miraba mientras tomábamos un refresco en una bodega con un ritmo vallenato que impregnaba la calurosa tarde. Mucho después entendí que el pueblo era parte de una zona controlada por la guerrilla, una muestra de la lucha armada que se libraba en ese país desde mediados del siglo XX, tras el asesinato del liberal Jorge Eliécer Gaitán, en 1948. Su muerte originó el Bogotazo, reacción violenta muy parecida al Caracazo de 1989, pero que en el vecino país generó acciones guerrilleras, y su contrapartida, los grupos paramilitares, lo que ha diezmado la población colombiana en los últimos 50 años.

Los cafés literarios del teatro Telón

Después de los acontecimientos del 4 de febrero de 1992, el grupo de teatro Telón, que liderizaba Efraín Arteaga, fue visitado por la policía como parte de la persecución que hizo a los grupos culturales el bloque en el poder, relacionándolos con grupos subversivos que promovían una ruptura con la estructura social dominante. En torno a Telón se generó una solidaridad mecánica, pues considerábamos que sus integrantes eran unos trabajadores culturales que buscaban mediante las artes crear un movimiento de liberación y emancipación donde el ser humano fuera el centro de todo, pero no tenían filiación con ningún grupo político.

La naturaleza, la tierra, el aire, todo lo que nos acerca a ese ser humano natural, era la premisa que buscaba César Barro, seudónimo con que se hacía llamar Efraín Arteaga, director de la agrupación.

César Barro era polémico; su personalidad ecológica era irreverente ante cualquier pretensión de crear una norma que represara el alma. La comunicación de César Barro con el cosmos se materializó a través de la conformación del grupo indigenista Coinba (Comité Indio Barinas). Todavía recuerdo las imágenes de Efraín y Carmen Vidal –su compañera– amarrados a los árboles que iban a cortar para la construcción de la avenida Cruz Paredes. Los árboles finalmente fueron derribados, pero quedó un sentimiento de depredación o de cómo en nombre de la modernidad se talan árboles que refrescan el aire, promueven la lluvia y dan cobijo en sus ramas a los nidos de los pájaros que son el símbolo de la libertad.

La sede del grupo Telón quedaba por la avenida Arzobispo Méndez, a una cuadra bajando desde la catedral de Barinas. Era una casa grande, de corredores, muy típica de la Barinas del siglo pasado, con un patio grande donde había árboles, matas y espacio para reflexionar sobre un mundo mejor. La casa estaba pintada con dibujos alusivos a esa visión de la vida; con alegres colores, mos-

traba símbolos de fraternidad con los pueblos latinoamericanos, la solidaridad entre los seres humanos, pájaros y frases que invitaban a la reflexión sobre un mundo sin barreras.

Con Efraín vivía Carmen Vidal, su compañera, ser humano mágico de manos benditas para la arcilla. Ella la moldeaba y creaba hermosas piezas artesanales. Carmen, hembra amiga que con su color de piel tostada por el sol, su pelo y ojos negros, daba luz y guía a Telón.

También pertenecía a Telón, aunque no vivía allí, Carlos Iglesias, miembro fundador y parte vital del grupo. Carlos, poeta, actor, escritor, educador y caricaturista barinés, colaboró con el diario *De Frente* a través del semanario humorístico *El Ñénguere*, y con *El Camaleón*, suplemento del periódico *El Nacional*. Hizo del color, la luz y la pluma sus mejores aliados; hacía gala de su fresco humor para recrear las caricaturas que mostraba semanalmente y que le hicieron ganar premios en reconocimiento a su trabajo.

Efraín, Carmen y Carlos iniciaron los cafés literarios en Barinas, espacios de reflexión que se organizaron desde mediados de 1992 como parte de una propuesta para estudiar autores, escritores y poetas de la región, del país, de Latinoamérica y del mundo.

Durante la década de los 90, los cafés literarios se hacían los viernes en Telón. Su dinámica implicaba anunciar el autor del que se iba a hablar y que cada quien buscara información o se documentara sobre él. El día de la cita se entregaba una hoja en blanco a cada participante, quien escribía sobre lo que sabía o pensaba. Así se iba construyendo un perfil del personaje que generaba discusión y reflexión. El café era la bebida que aromatizaba la tertulia. También había música y poesía.

El primer café literario que se hizo fue sobre Enriqueta Arvelo Larriva. Luego se fueron ampliando las actividades y se fueron sumando personajes de la cotidianidad barinesa que asistían a Telón. Entre los visitantes frecuentes estaba Katty Andrade, actriz con una vena humorística sensacional, teatrera, titiritera y especialista en estética. Muchos otros amigos de la poesía visitaban la casa de Telón.

Las ideas que se generaron en esos encuentros nos permitieron repensar una mejor sociedad, donde el ser humano en su esencia fuera el principal valor. Fue así como en septiembre de 1996 se realizó en la comunidad El Tesoro (municipio Pedraza del estado Barinas), un encuentro de artesanos. La mayoría de quienes creíamos en esa sociedad posible asistimos al evento, donde se

mostró lo mejor que cada quien había hecho o lo que se podía hacer, y los mecanismos para humanizar a los pueblos. El evento coincidió además con el momento estelar de los cafés literarios y del grupo Telón. Después de eso, las ideas se transformaron en movimiento y luego en acciones políticas.

El teatro Telón se fue esfumando con el advenimiento del nuevo milenio. Cada quien hizo con la utopía lo mejor que pudo. En el contexto del proceso político venezolano del nuevo siglo muchos estuvieron a favor o en contra de la causa política que tomó el poder. La casa de Telón se fue quedando sola: Carmen Vidal se fue a Barquisimeto, Carlos Iglesias falleció y por último, Efraín, el hombre de barro, vivió y murió por sus ideas. Fue el último que estuvo en la casa, con los recuerdos y los objetos colocados sin orden ni lógica racional. Caminaba por las calles con el espíritu emancipador que le caracterizó, buscando en las riberas del río Santo Domingo la utopía ecológica de Coinba.

Efraín murió y fue enterrado el Día de la Tierra. Su cuerpo fue sembrado para ofrendar al planeta que tanto amó. La danza que significó su vida permitió mostrar que aún existe la posibilidad de salvar al planeta de la depredación de que es objeto. Quizás el método que usó Efraín no fue el más acorde ni convincente para la sociedad de la época que le tocó vivir, pero sus ideas están ahí: sus cuadros, su obra plástica, sus escritos, su poesía... en la memoria de quienes le conocimos; y en la casa de Telón, que aún se mantiene. Y entre los árboles y la hierba que crece está la obra de Efraín y los bonitos recuerdos del teatro Telón y sus cafés literarios.

El quehacer teatral

En 1992 comencé una intensa actividad teatral que durante los siguientes seis años, además de la universidad, ocupó gran parte de mi tiempo y esfuerzo. Me inicié en el teatro de provincia con la dinámica generada por el Consejo Nacional de la Cultura (Conac) para la creación del Sistema Nacional de Compañías Regionales de Teatro, que buscaba descentralizar la acción teatral. Se pretendía traer desde Caracas a una persona que organizara el quehacer teatral en Barinas, pero los teatreros y quienes hacían trabajo de escena desde hacía tiempo, reaccionaron. Hicieron sentir su trabajo que hasta ese momento sumaba más de veinte años. También presentaron un pronunciamiento al señor Héctor Valero, quien era director de la Casa de la Cultura de Barinas, y le solicitaron que aclarara el criterio de selección del personal que trabajaría en la compañía regional.

Las compañías de teatro serían centros integrales de formación, creación, investigación, promoción y difusión, orientadas a establecer una plataforma de profesionalización artística general que condujera a estructuras programadas de la acción teatral.

El grupo Telón convocó a unas reuniones en su sede para fijar posición ante las instancias respectivas, que consistía en que se incluyera a los actores de la región en la directiva de la Compañía Regional de Teatro. Asistí para apoyar a Félix Salazar, director del Teatro Universitario de la Unellez. El documento que se entregó hacía énfasis en la identidad como producto de la realidad social y se aspiraba:

- La construcción de una sociedad mejor mediante la inversión en un arte colectivo como es el teatro.
- La formación mediante talleres integrales de capacitación.
- Diversidad en las puestas en escena: teatro para niños, jóvenes, adultos, obreros, estudiantes, pero también montándose en pro-

puestas de envergadura en las últimas tendencias del ámbito internacional.

- Creación de fuentes de información: Biblioteca y hemeroteca para la investigación, donde el personal tuviera disposición pedagógica de informar a los estudiantes y colectividad en general.
- Trabajar mancomunadamente con las instituciones educativas para la motivación en el hecho teatral.
- Organizar la compañía de forma circular: Que el hecho teatral estuviera en el centro, y alrededor las coordinaciones de dramaturgia, investigación, dirección, montaje, maquillaje, vestuario, técnicas de voz, relaciones públicas, publicidad, mantenimiento y administración.

La carta que le enviamos al director de Cultura del estado no consiguió los objetivos que nos propusimos, pero sí generó una cohesión entre la gente de teatro.

Desde Caracas enviaron a Herman Lester, un director de teatro y promotor sociocultural de cierta experiencia, así como una pareja de rusos, profesores de teatro. Estos últimos llegaron con una prepotencia y rigidez estalinista que generó malestar en los teatreros.

Los primeros talleres se hicieron en el Teatro "Orlando Araujo". Las audiciones incluían una dramatización o ejercicio teatral libre, que se iba analizando en los grupos de trabajo. Yo estaba interesado en la plasticidad y expresión corporal, de manera que escenifiqué el aire. La profesora no estaba de acuerdo con lo intangible de mi propuesta, yo le decía que al público no se le podía dar todo, que se necesitaba una dosis de agitación cerebral para desarrollar un elemento crítico, que el paternalismo de mostrar todo en escena generaba un efecto contrario al que se esperaba, que había que dejar cierta incertidumbre en el público, una necesidad insatisfecha que le permitiera buscar, crear, desarrollar necesidades heurísticas.

Esa visión incompleta del teatro era factible; el excesivo orden en la propuesta teatral me aburría. Un toque de locura y desesperanza hacía crecer al actor y al espectador; repensarse, inventarse, jurungarse, reinventarse. Esa propuesta de orden y caos no le gustaba a la rusa que dirigía el grupo.

Los primeros enfrentamientos los tuvimos en el escenario. Ella quiso ser más rígida con el horario y no dejar entrar a nadie que llegara algunos minutos tarde;

el ambiente se puso tenso... hasta que la histeria de la rusa me hizo colapsar y enfrentarme con ella en un ensayo. Le dije que ella era parte de un centralismo teatral que atentaba contra el teatro de provincia, que no nos dejaríamos pisotear por sus ínfulas de Stanislavski.

En el taller, las opiniones se dividieron: la mitad del grupo se fue y la otra mitad siguió; por supuesto que yo me fui. Así que no hubo necesidad de audicionar sino que del mismo grupo seleccionaron a los que harían el primer montaje de la Compañía Regional de Teatro de Barinas.

Esta experiencia con la compañía regional me hizo recordar la inconclusa obra *Se solicita una mano para el General* que habíamos tratado de montar con el Teatro Estable en 1989. Me di cuenta de que se necesitaba estabilidad y afinidad para que un montaje de teatro prosperara.

Los actores tienen que tener una presencia escénica que les permita, en un primer momento, entretener; posteriormente, comunicar y enseñar. Deben desarrollar un criterio ético para hacer crecer un arte tan comprometido con la acción social.

Decía el profesor Horacio Peterson que los artistas eran los verdaderos mensajeros de la paz, que no había arte sin compromiso. Pero como la vida misma es el resultado de una escena, no hay vida sin compromiso. Era necesario buscar la afinidad con el arte y con el momento histórico que se vivía antes de establecer una propuesta estética de envergadura.

Esa reflexión me hizo mirar nuevamente hacia el Teatro Universitario de la Unellez porque era el espacio de afinidad más inmediato que tenía, no solo porque estudiaba allí, sino porque la universidad era ecológicamente propicia para pensar y reflexionar. Necesitaba buscar la afinidad entre el teatro y la sociología. Planteé la inquietud y disposición de montarme en un proyecto teatral que me propusiera un reto, que me hiciera romper paradigmas dentro de la propuesta del teatro tradicional.

Yo quiero a Lucy

A finales de 1992 el profesor Félix Salazar me propuso que me reincorporara al Teatro Universitario para montar una obra del autor barquisimetano Oswaldo Camacaro titulada *Yo quiero a Lucy*. Esta obra era un pretexto dramático para que dos personajes, unidos por un destino común, se descubrieran tal como eran ante el público. La prostitución era un tema que en la dramaturgia nacional ocupaba un sitio especial: muchos autores habían sido tentados a explorar esta temática y había actores y directores dispuestos a desarrollarla.

La sensibilidad del autor de la obra, según plantea Carlos León —entonces director del teatro de títeres “Gárgaro Malojo” de la Unellez—, *penetra en este submundo, donde los valores y lo convencional son transgredidos para hacer una especificidad inspiradora de temas y conflictos que tocaban lo especialmente humano. Lucy y Marisa, que eran los personajes centrales de la obra, representaban el conflicto permanente de las frustraciones; el querer ser, y el destino irremediamente las va arrastrando a una vida no deseada, pero que al final se impone como respuesta a la sobrevivencia cotidiana, una manera de trabajar, la manera más fácil y oportuna para subyugar el olvido y la esperanza.*

La obra se ambienta en la década de los 80, en el esplendor de la música *pop* y *disco*. Se trata de una prostituta llamada Lucy quien en los años 50 había sido muy cotizada por sus extravagantes dotes, y el amor prohibido había tocado su corazón. Se enamora de quien menos debía: un revolucionario contestatario de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Ella recordaba, en un dramático monólogo, las vicisitudes que tuvo que pasar cuando su amor desapareció en manos de la Seguridad Nacional, y cómo los golpes recibidos le hicieron abortar la semilla del amor que se gestaba en su vientre. La prostitución fue el resultado de su desdicha, pero después fue tomando forma, cuerpo y gusto, hasta verlo como un gran negocio que ella administraba pretendiendo ser la *madame* de las noches de lujuria y placer.

Marisa era transexual y producto de una educación severa. Se ve realizado como mujer en el mundo que Lucy construye para él: es el alma del local, el imán generador de divisas para el negocio. Pero lo más importante de este personaje es que representa no solo el conflicto generacional con Lucy, sino también el conflicto de los sexos: transformista ante la mujer, la autenticidad del sexo también es recurso para humillar y avasallar al ser humano. Lucy y Marisa eran personajes reales que en las noches esperaban a los clientes en un bar de cualquier ciudad, pero también esperaban una vida distinta.



Fotografía tomada en el anfiteatro La Cisterna, en Santiago de Chile, durante la presentación de la obra *Yo quiero a Lucy*, en el VIII Encuentro Popular de Teatro Latinoamericano (1994).

El profesor Félix Salazar me presentó el texto de la obra para que lo leyera y analizara, para que tomara la decisión de hacer el personaje. En un primer momento lo rechacé, pero como yo le había dicho que quería hacer un personaje que me planteara retos, decidí estudiarlo con criterio técnico. Además recordé lo que me había dicho el profesor Gilberto Pinto en Caracas: que el actor no podía cuestionar el personaje; que los personajes son como el amor, que a veces toca una sola vez en la vida. Para el papel de *Julieta*, una actriz tiene que ser joven; si deja pasar la oportunidad le será difícil volver a tenerla.

Para mí fue un reto hacer el personaje de Marisa, porque en una sociedad machista como la Barinas de comienzos de los 90, los transformistas ni siquiera existían en las calles. Tuve que investigar acerca del personaje para construir un perfil utilizando el análisis cuatridimensional que implica:

Perfil físico: Marisa tenía entre 20 y 25 años, mediana estatura, piel blanca; se colocaba pelucas extravagantes que simulaban una abundante y bien cuidada cabellera. Su vestuario era muy sensual, con satén ceñido, lentejuelas y tacones altos.

Perfil psicológico: Los recuerdos violentos de la niñez aparecen frecuentemente en sus narraciones, el maltrato del padre que se negaba a que su hijo fuera homosexual y lo obligaba a vestirse y tomar actitudes varoniles, y cómo él, de manera suave, se revelaba, generando un conflicto de género y exclusión social que lo obligaron a irse de su casa para tomar su propio camino. Marisa era una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre.

Perfil sociológico: La propuesta de la obra era realizarla en bares reales de cualquier ciudad. Sin embargo, se generaba un rechazo en muchos lugares por la homofobia existente en la cultura latina, quizás por la influencia de los valores judeocristianos. La violencia de género, la supremacía de los roles hombre/mujer están presentes en la obra. Avasallar para humillar es parte de la cultura dominante que se evidencia en la pretensión de liberación de Marisa.

Relación con los otros personajes: Además de con Lucy, que es uno de los personajes centrales de la obra, con quien se presentaba el conflicto central, Marisa interactúa con el público, haciendo un juego de bromas y chistes, acción y reacción. También con el mesonero Cuqui, que fue un personaje que no aparecía en el texto original de la obra, pero la dinámica de la puesta en escena lo incluyó. Con él, Marisa se siente poderosa.

La obra tenía dos partes. La primera incluía dos monólogos: se iniciaba con Lucy y luego seguía Marisa. La segunda parte comenzaba con un espectáculo a lo *music hall*, con la canción *New York, New York* interpretada por Liza Minelli, a la cual Marisa se entregaba con una pasión de vedete. La coreografía, que estuvo a cargo de la profesora de danza Ana Moncada, continuaba con una rumba flamenca donde Lucy y Marisa hacían un careo y cada una trataba de mostrar sus dotes y cualidades de baile. En esa parte se solucionaba el conflicto de la obra, con unos diálogos algo violentos que desgarraban el personaje de Marisa, quien se iba quitando las ropas que le había dado Lucy, pero también se desnudaba de su identidad y se presentaba tal como era. Finalizaba la obra con un rescate simbólico que Lucy hacía de su vedete, la atracción principal del bar.

El maquillaje estuvo a cargo de Carlos Iglesias, quien me hablaba frecuentemente del personaje. Me ayudó, mediante el maquillaje, a construir el perfil psicológico de Marisa. Presumo que su análisis fue causal para que posterior-

mente escribiera *La mujer de la luna roja*, una historia de las intrigas de una vedete y su corista en un teatro, donde la envidia y el querer ser les regaló una noche, la más especial, la única, de brillo y aplausos, pero que terminó en tragedia porque la luna principal de la escenografía cayó sobre la atrevida y debutante artista, que se desdobló para pasar a la posteridad luego de una noche de hechizo y esplendor.

Yo Quiero a Lucy, en el contexto de la provincial Barinas de los noventa, fue muy comentada, cuestionada y analizada. Los salones de la discoteca Galaxia 2000 se llenaron de luces para presentarla. Fue quizás uno de los mayores éxitos del Teatro Universitario de la Unellez. La obra estuvo dos años en escena, con cincuenta funciones en diferentes escenarios y lugares donde fuimos invitados a actuar. Por lo destacado de los personajes, Agni Linares y yo recibimos un reconocimiento de la municipalidad de Barinas a través de la Fundación Municipal de Teatro, el 30 de junio de 1994. El profesor Félix Salazar fue el orador de orden.

El personaje de Marisa me hizo crecer como actor, pero también como ser humano. El buscar interpretar la realidad del personaje me hizo repensar mi propia existencia. Acercarme al análisis de la sexualidad, los tabúes y la discriminación de quienes se sienten dueños de la verdad. Ese análisis me llevó a la siguiente propuesta teórica:

La identidad sexual: Cada persona al nacer tiene una identidad sexual, masculina o femenina. Hay casos en que la identidad aparece represada y es posteriormente, según las condiciones biológicas y el medio, que se manifiesta. Una cosa es el sexo y otra la conducta sexual; la conducta sexual es la decisión que ante su sexualidad asume cada persona.

La feminidad: Está relacionada con la mujer, con la luna y su ciclo de 28 días con noches de luna llena, menguante, nueva y creciente, de irrigación de los fluidos sanguíneos y menstruales, con la fecundidad. La imagen de la feminidad está asociada a una mujer que camina por las noches con los brazos extendidos buscando la luna. La feminidad es pasiva.

La masculinidad: Se vincula con el sol, la energía, la testosterona, la fuerza, la rudeza, el poder, el guerrero. La masculinidad es activa y contrasta con la feminidad.

Masculinidad



Sol

Feminidad



Luna

La conducta sexual de las personas se ubica entre una de estas dos polaridades (feminidad y masculinidad). Las hormonas representan lo genotípico, la conducta es lo fenotípico.

La conducta sexual determina al ser humano: No hay nada tan importante en la vida de las personas como su identidad sexual. Quienes no exteriorizan su identidad generan frustraciones y neurosis que les pueden llevar a patología mayores. La libertad sexual implica la liberación de género, que cada quien esté en paz con su condición sexual, y que las estructuras sociales sean permeables ante la diversidad de conductas sexuales, donde cada quien tenga sus espacios en la sociedad.

La obra *Yo quiero a Lucy* también nos permitió viajar a otros estados y países, donde cuestionaban o celebraban nuestro trabajo. Yo aprovechaba las observaciones y propuestas que le hicieran al personaje para mejorarlo. Por eso el montaje original fue cambiado: inicialmente lo hacíamos en bares reales, pero después ambientábamos los escenarios como si fueran un bar.

Los mayores aplausos de mi carrera actoral los recibí con *Yo quiero a Lucy*. La función en el anfiteatro La Cisterna, en Santiago de Chile, durante el VIII Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano, es la más recordada debido a la cantidad de público, aproximadamente dos mil personas, y aún recuerdo como un trofeo la cortina de aplausos que embriagó la noche. Un trofeo que no pueden robar porque está en lo más profundo de mis logros en la empresa teatral. Los aplausos son la recompensa de todo el estudio, trabajo y tesón de lo que haces, el poder del dinero nunca te hará sentir la satisfacción del aplauso de un público que aprobó lo que hiciste; es lo máximo, la gloria.

A partir del éxito en La Cisterna, entendí que habíamos llegado al clímax de la obra, que difícilmente podríamos superar la majestuosidad de una noche como la vivida en Chile. Unas pocas funciones siguieron a esa gran noche, hasta que a finales de 1994, con una sala llena en el teatro de la Unellez, despedimos la obra con un desgarramiento actoral que marcaba el fin de una de las obras de teatro más vistas del teatro barinés de la década de los noventa.

El Ateneo de Barinas

1994 fue un año de mucha actividad teatral. El viaje a Santiago de Chile nos creó un compromiso con el público que aproveché para promover el quehacer teatral en Barinas. Los encuentros de teatro a los que asistimos nos proyectaron en cuanto a las actividades culturales. El Ateneo de Barinas, que durante la década de los noventa fue una referencia en el quehacer cultural de la ciudad, me invitó a participar en sus actividades programadas y a impartir talleres de teatro para niños y jóvenes.

El Ateneo había sido fundado por Erwin Romero en 1989, con la colaboración de personajes de la barinidad. Erwin era de Barinas, nacido en el barrio Obreiro. Desde joven se fue a estudiar a Mérida donde se vinculó con la actividad cultural. Pertenecía al teatro de la Universidad de los Andes y formó parte del taller de dramaturgia de Edilio Peña, estuvo en el Teatro Móvil Campesino y en el Teatro Popular de Mérida, de Paulino Durán. En esa misma ciudad, fue productor ejecutivo de un pequeño grupo dirigido por Freddy Torres, que le permitió relacionarse con dirigentes culturales de otros estados.

En el Ateneo de Barinas, después de la obra *Yo quiero a Lucy*, comenzamos el montaje de *La esperanza en luna menguante*, del autor Carlos León.

La esperanza en luna menguante

A mediados de 1994, el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística de México (Cleta), me envió una invitación al V Encuentro de Teatro Revolucionario a realizarse el año siguiente en la ciudad de México. Entre los prerrequisitos que debía cumplir la obra es que estuviera enmarcada en el teatro de la resistencia. Le comenté a Carlos León, quien era director del teatro de títeres de la Unellez, y me dijo que tenía un proyecto, que lo iba a culminar para ver qué me parecía. A las pocas semanas me entregó el texto de la obra *La esperanza en luna menguante*, monólogo que narra las vicisitudes de Feliciano, hombre de campo que muestra su vida, emociones, y nos lleva a la reflexión del sentido de la justicia.

Según el propio dramaturgo, con Feliciano vemos transcurrir su tiempo, y sentimos que el ser humano todavía ha de confrontar el odio, la discriminación y los latigazos de quienes se sienten dueños del Hombre a través del poder político y económico. Esta es una historia sencilla que nos llama a la reflexión, es la esperanza de un hombre que ha sido empujado vilmente a una existencia contraria a su herencia y anhelo, pero tiene confianza en un gobernador que tal vez jamás lo atenderá, para solicitarle un último deseo. La luna menguante es un buen síntoma. Angelina, su mujer lo espera, y el gobernador está detrás de la puerta de su despacho.

Feliciano hace de la espera una esperanza, y su angustia es nuestra angustia para liberar el dolor. Al despedirse, Feliciano se marcha con cada uno a tocar la puerta para entrar en un mundo mejor, en una sociedad distinta, donde el canto del Hombre es el canto de la tierra y de la vida.

Para el momento que comencé a realizar las primeras lecturas dramatizadas de *La esperanza en luna menguante*, todavía estaba en cartelera la obra *Yo quiero a Lucy*, cuyo personaje era antagónico al de Feliciano; y tuve que acudir a las herramientas de caracterización para darle vida a un personaje que en

esta oportunidad era un anciano de aspecto cansado y maltratado por la vida y por la ruralidad del llano venezolano.

Feliciano viste pantalón caqui remangado por encima del tobillo, como cinturón tiene un mecate, la camisa es de un liquiliqui gastado, prenda típica del llano que en este caso simboliza una opulencia perdida por los rigores de la vida, porque está algo sucia y con parches. Feliciano lleva también un sombrero de cogollo carcomido por un lado, usa alpargatas y un garrote de buena madera, que utiliza para apoyarse, pero también para señalar y defenderse. Tiene barba canosa y ojos con ojeras y cansados, y lleva un saco con lo mejor de su conuco para darle al gobernador.

Para acostumbrarme a la caracterización de Feliciano, conseguí un garrote y lo cargué por más de un mes, familiarizándome con el caminar cansado, y teniendo cuidado de no mezclar en este personaje características del interpretado en la obra anterior. La señora Graciela Sánchez y su esposo don Ángel Chacón me ayudaron a conseguir el vestuario, además de recrearme don Ángel con su narraciones del llano que me sirvieron para construir el personaje con el acento del llanero de Guasualito. También los recuerdos de la imagen de Lolito, el vecino que vivía en casa de doña Valeria, vecina de doña Graciela, me sirvieron para caracterizar a Feliciano.

Viva México...

Ya referí que en Santiago de Chile me relacioné con el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística de México. Su sede estaba ubicada en Ciudad de México, pero su lucha y radio de acción era toda la América. Desde que llegué de Chile mantuve correspondencia con el Cleta, quienes tenían un trabajo de organización social. Su arte era compromiso con la lucha y emancipación de los pueblos de nuestra América. De manera que invitaron especialmente a latinoamericanos, pero también a grupos de otros países que se identificaran con la causa de emancipación y liberación del sistema de explotación dominante.

La invitación al evento fue enviada a mi nombre a la oficina de Multinacional de Seguros, empresa donde laboraba como productor de seguros. Cuando la mostré al Teatro Universitario, no hubo mucho interés por parte del director en asistir al evento, argumentando que la invitación no había llegado directamente a la Unellez, por lo que decidí buscar la forma de asistir, considerando que tenía montada la obra *La esperanza en luna menguante*, que había sido pensada especialmente para esa ocasión. También porque ya había hecho varias presentaciones y era óptima para ese evento.

Comencé a prepararme para el viaje. Era la primera oportunidad en que asistía solo a representar a mi país. El avión salió de Maiquetía, hizo escala en Panamá, San José de Costa Rica y San Pedro Sula en Honduras. En un momento de éxtasis sobre el cielo nicaragüense, anhelé estar siempre llevando el arte a dondequiera que fuera.

En la tarde llegué a Ciudad de México. Qué ciudad tan espectacular, aunque se veía sobre ella una nube de contaminación. El aeropuerto era inmenso. Me estaba esperando la gente del Cleta con pantomima y todo. Tuve problemas cuando llegué porque el servicio de migración de México, al preguntarme dónde iba y yo darles la dirección y lo que iba a hacer, me pasó a un salón donde me

hicieron un interrogatorio. Les dije que mi intención era solamente de trabajo cultural, que no tenía ninguna vinculación política con ningún grupo. Entendí entonces que el arte popular tiene para el sistema dominante un elemento de agitación y preocupación porque activa conciencias, y eso es de cuidado.

Cuando salimos del aeropuerto fuimos a una zona llamada Frentes Populares, vía Cabeza de Juárez, específicamente al frente constitucional Francisco Villa, donde nos estaban esperando para darnos la bienvenida y ubicarme en casa de un vecino, un compañero de nombre Ananay Castro, quien nos recibió amablemente junto a otros compañeros venezolanos.

Ciudad de México es muy bonita. Al día siguiente de mi llegada conocí todo su centro en compañía de Ananay y Juan, un guía del evento. Estuve en El Zócalo, que es el lugar donde están la Casa de Gobierno y la Catedral Metropolitana de México; luego fuimos al paseo La Reforma, por Insurgentes, hasta llegar a la oficina del Cleta ubicada en la calle Donato Guerra, cerca de la estación del metro Juárez, donde se estaba organizando la *marcha de los costales*, que simbolizaba los movimientos de la resistencia agraria del sur de México; y fuimos a varios periódicos. Luego llegaron los compañeros venezolanos de Punto Fijo.

Al día siguiente fuimos a Chapultepec, a la zona de la casa del lago donde se realizaría, del 1 al 10 de abril de 1995, el V Encuentro Internacional de Arte del Cleta, cuyo eslogan era *Zapata vive, la lucha sigue*. Este se hizo en la zona de foro abierto, en lo que se conocía como el primer territorio en rebeldía del Distrito Federal. Además del Cleta, organizaban el evento otros grupos cuyas siglas eran FPFV, CONATIMSS y OCEZ-CNPA, pero no supe lo que significaban.

Ese mismo día visitamos el Palacio de los Virreyes en el centro del parque Chapultepec, donde se subía a bordo de un trencito que llegaba hasta la colina. En el interior del palacio hay un inmenso mural de Diego Rivera que narra la historia de México. Me impresionó la obra de este muralista mexicano, pero mayor fue la motivación que generó en mí el guía que nos mostró la obra porque nos mencionó, además, la vida y obra de Frida Kahlo, quien vivió en Culiacán, un pueblito que quedaba al sur de Ciudad de México, pero que fue absorbido por la conurbancia.

Conocí también el museo de Antropología, donde hay un espacio para cada grupo que ha dejado su huella en la cultura mexicana de tradición tolteca, para terminar en el gran sol que muestra la cultura azteca. También fuimos a las pirámides de Teotihuacán, donde están las pirámides del Sol y la Luna. Subí ambas e hice un pedimento en cada una de ellas.

En el centro de Ciudad de México está El Zócalo, zona donde se construyeron grandes edificios con bloques de las pirámides que existían antes de la llegada e invasión de Hernán Cortés; también están en esa zona la Catedral Metropolitana de México, la plaza Garibaldi, la Torre Latinoamericana, que tiene un mirador con vista a la ciudad en sus diferentes ángulos; y el salón Tenampa, donde se bebía tequila con sal y limón y se ofrece a los visitantes unos toques eléctricos que “miden la hombría” de quienes los reciben.

En el sur de la ciudad esta Culiacán. Allí está el museo de León Trotsky, que anteriormente fue una casa de campo cercana a donde vivían Frida Kahlo y Diego Rivera. También fui al costumbrista barrio de Tepito y a los antiguos estudios cinematográficos de la época de oro del cine mexicano, al mercado de Iztapalapa y a la colonia de Cardiólogos al norte de la ciudad.

Las comidas más saboreadas fueron tortillas, tacos, chiles, pozole y birria. Visité Puebla, una ciudad a dos horas al sur de Ciudad de México, famosa por sus 362 catedrales y la leyenda de la china poblana, mujer de origen asiático que vivió en Puebla, donde fue querida y recordada por su servicio humano y a quien se le atribuye la creación del traje típico del lugar. Allí comí mole poblano y pude ver la influencia francesa en ese país.

La historia de México ha sido de resistencia a pretensiones de metrópolis extranjeras de establecer colonias en ese territorio, que fue mucho más amplio de lo que es actualmente: cuando era parte del imperio español, incluía la parte suroeste del actual mapa de Estados Unidos, pero luchas intestinas y de expansionismo lo mutilaron hasta dar forma a un estado que actualmente forma parte de Estados Unidos, pero que tiene idiosincrasia centro y latinoamericana.

Fue en México, en el V Encuentro de Teatro Popular *Zapata Vive, la Lucha Sigue*, que me impregné del “discurso salvaje”.

El viaje a México fue mi emancipación del Teatro Universitario de la Unellez, pero además me permitió involucrarme en un arte con compromiso de transformación. Fue así que la experiencia vivida en ese país marcó mi liberación, que años después comprendí que no solo fue de estilo en el teatro, sino también del pensamiento que dominaba la academia.

El conocimiento de los grupos económicos dominantes que se reflejaba en las universidades había sido tocado por un nuevo paradigma: la complejidad. La razón fue que un año antes se había dado la revolución zapatista en la sierra La Candona, en Chiapas (México), y los organizadores eran miembros del mo-

vimiento insurgente que tenía como líder al subcomandante Marcos, pero que significaba un nuevo modelo dentro del pensamiento latinoamericano sobre la hegemonía de occidente, y especialmente del funcionalismo norteamericano.

Durante el viaje a San Cristóbal de las Casas, lugar donde continuaría el evento, le pregunté a uno de los anfitriones dónde estaban los zapatistas durante las décadas de los 70 y 80, mientras se libraban luchas armadas en Centroamérica, cuando se daba la revolución sandinista en Nicaragua y las luchas civiles en Honduras, El Salvador y Guatemala. Él me contestó que se estaban organizando, porque la revolución zapatista no era la revolución de las armas, sino de las ideas, y que la identidad implicaba el reconocimiento de las mismas y la forma de expresarlas. Fue entonces cuando comprendí que la literatura, la poesía, la música, la narrativa, el teatro y todo el movimiento plástico de Latinoamérica significaban una forma de expresión y emancipación sobre los grupos dominantes, pero que no sería fácilmente digerido ni aceptado en los círculos académicos. Los que tienen el conocimiento como *fuerza de poder* reproducirán solo un conocimiento dominante, una ciencia comprometida, en que queda la forma sobre el fondo, la verdad sobre la realidad, la teoría sobre la acción y la ciencia sobre los hechos.

El proyecto ENTEPOLA (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano)



Se entiende por cultura el conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad de otra. Abarca todo cuanto el ser humano ha recibido en esencia social o en lo espiritual; se refiere a toda concepción del mundo y de la vida, de la sociedad, la naturaleza y el cosmos.

Tomando en cuenta el carácter social del individuo, se plantea lo cultural en cada momento de la vida de la sociedad como la resultante más o menos concientizada de las actividades económicas, ideológicas y políticas; la dinámica del tipo de relaciones en el seno de una sociedad, considerando a las personas individual y colectivamente, respetando su naturaleza y estrato social. Por lo tanto la cultura tiene un carácter sumamente dialéctico, modela al individuo y este es capaz de transformarla.

Desde esta perspectiva, se entiende el arte como la facultad del ser humano para expresar por medio de imágenes, sonidos, actitudes, imitaciones y otras, todo aquello que es parte de las condiciones sociales y naturales a las que está integrado, es decir la realidad de la cual forma parte. En esto radica la universalidad del arte.

En tal sentido no existe un arte que no tenga un elemento de transformación y excitación de conciencias, por lo que no puede estar al margen de la política y de los cambios sociales.

Bajo las premisas indicadas anteriormente surgió el proyecto Entepola (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano) como un esfuerzo para organizar a las comunidades a partir de las artes populares, siendo lo popular no el espa-

cio donde se realiza sino el rol que se desempeña dentro del contexto social. La unidad social produce y goza cada uno de los elementos culturales.

El proyecto Entepola se inicia en Chile a partir del teatro obrero de los años 70, cuando el socialismo tomó más fuerza en ese país desde el punto de vista político. Estos esfuerzos de organización continuaron en Argentina, Perú, México, Colombia, Centroamérica y Venezuela, hasta conformar la Red Internacional de Teatro para la Integración.

Me vinculé al proyecto Entepola cuando pertenecía al Teatro Universitario de la Unellez, precisamente en el viaje que realizamos en enero de 1994 al VIII Entepola, en Santiago de Chile. Posteriormente en Ciudad de México, en 1995, en las plenarios del V Encuentro de Arte Popular, surge el compromiso de organizar un Entepola en Barinas y así vincular a las comunidades de esta región a la red, partiendo siempre de la idea de un teatro didáctico, de las necesidades sentidas y las alternativas de solución a partir de la toma de conciencia de su identidad.

Con estos antecedentes se realizó en Barinas, del 8 al 14 de abril de 1997, el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano *Entepola Barinas '97*, vinculando a la mayoría de las municipalidades del estado. Posteriormente se continuó el trabajo dictando talleres de iniciación teatral en las comunidades, fortaleciendo el trabajo de los grupos locales o creando grupos donde no existían y apoyando el trabajo de la Casa Municipal de Cultura.



La simbología de ese encuentro fue la paloma de la paz, porque representaba la utopía que persigue todo elemento de arte. Aunque en un principio genere conflicto y excitación, en la mente del artista, del teatrero, está buscar la equidad y justicia social, que solo se da en libertad, en democracia y paz.

También se buscaban los aplausos porque son la retribución del público cuando ha disfrutado, gozado e internalizado un espectáculo. El aplauso es el alimento de los artistas. Un actor que no haya saboreado un aplauso es como los amantes que no han conseguido el clímax. Un aplauso es principio y fin del hecho teatral.

El proyecto Entepola se integró con el trabajo del subproyecto Diseño y Evaluación de Proyectos del entonces Programa de Sociología de la Unellez. La propuesta fue presentada y aceptada para su ejecución, y se vincularon muchos estudiantes de Sociología y del movimiento estudiantil Siglo XXI. Desde el mes de enero de 1997 se trabajó en la permisología, correspondencia, logística y la movilización que implicaba un evento de esa naturaleza. La Dirección de Cultura del Estado Barinas, así como la mayoría de las municipalidades y entes públicos y privados hicieron su aporte para la ejecución del evento.

La inauguración se realizó en la plaza del Estudiante, en Barinas, el martes 8 de abril de 1997. Fue un espectáculo de teatro callejero que buscaba generar acción y reacción. En él se simulaba un incendio que ameritaba un rescate en colectivo. Todo el espectáculo fue perfecto pero al final, un accidente en un ejercicio de rapel ocasionó el desprendimiento de la cuerda y causó el fallecimiento de un joven que colaboraba con el simulacro de incendio.

Quienes estábamos al frente de la organización del evento quedamos en shock, no era posible que la realidad y la ficción se entrecruzaran. El caos se apoderó del evento, la gente comenzó a correr, no sabían si lo que habían visto era parte del espectáculo o realidad.

El fallecimiento de José Antonio Páez Marrero significó un compromiso para seguir trabajando en pro de las artes populares. Su vida fue un símbolo de lucha, fortaleza, entrega al servicio comunitario, toda vez que formaba parte de la entonces Defensa Civil Barinas, institución dependiente de la Gobernación del Estado. Aunque no tuve la oportunidad de conocerle en vida, supe de su espíritu de entrega y valentía, de la vocación de servicio al prójimo. José Antonio Páez Marrero honró con su vida a las artes populares, pero también simboliza el heroísmo, la lucha y la valentía de la juventud barinesa.

El proyecto Entepola se realizó en dos ediciones: en abril y noviembre de 1997. Asimismo, el año siguiente se continuó el trabajo, consolidando una generación de promotores culturales que luego formaron parte de la docencia y activación comunitaria.

Con el vendaval político que significó la llegada del presidente Chávez al poder en 1999, la Constituyente integró el proceso hacia la democracia participativa

que fusionó el empoderamiento de las comunidades y con ello lo cultural, siendo la Constitución de 1999 sistematizadora del espíritu transformador que dio pie a lo que fue la Ley de Cultura, el fortalecimiento del Poder Popular, la Ley de Consejos Comunales, y el sistema integral de educación popular y Misión Cultura.

El Colectivo de Arte Universitario

La efervescencia del proyecto Entepola y la creación de los seminarios de Filosofía Social luego de mi ingreso como docente a la planta profesoral de la Unellez en 1998, creó un movimiento orientado hacia las artes que se conoció en un primer momento como Colectivo de Sociología. De alguna manera era la continuación del trabajo realizado en los eventos antes indicados. El movimiento estudiantil unellista siempre estuvo activo paralelamente al Teatro Universitario y consustanciado con los procesos sociales. Esto lo viví con el quehacer estudiantil a mediados de la década de los 90, y que posteriormente se consolidó como Colectivo de Arte Universitario.

El Colectivo de Arte Universitario fue un grupo de teatro que reunía diferentes expresiones del arte: danza, escultura, cuentacuentos. Fue una idea que surgió de los entonces bachilleres Francisco Vielma, Nelson Henríquez y Yoskary Sánchez, como parte de la expresión cultural que se generó en los seminarios de Filosofía Social entre 1998 y 1999.

En el texto *Memorias del Colectivo de Arte Universitario* se expone que esta agrupación fue una iniciativa de los estudiantes que empezó a tomar forma y color en su primera actuación, llevada a cabo en el marco del I Seminario de Filosofía Social con la tragicomedia *Matanza en el barrio*. Luego se presentaron en el II Seminario de Filosofía Social con la obra *El debate constituyente*. Se manifiesta el interés del grupo por hacer llegar el arte del teatro a las comunidades, además de dar mensajes positivos como los que se muestran en la obra en contra del aborto *Vida por vida*, o de la búsqueda del amor verdadero en *Ser o no ser*.

Es una propuesta artística a cargo de gente que, aparte de estudiar Sociología, tiene la convicción de realizar un trabajo cultural alternativo. Les gusta escribir poesía y la comparten en recitales. Además de eso, algunos también cantan y producen música, y así alternan música y creación literaria en un solo escenario.

Proponen reunir multiplicidad de talentos y hacer un ensamble que dé testimonio de la capacidad de los estudiantes de la Unellez. Por eso presentaron *Más allá del existencialismo*, una propuesta de danza-teatro; así como la obra *El profesor vida alegre*. Dan la cara por el arte de vivir la vida. Quieren presentar su trabajo a quien sea; pero eso sí, pasarla bien, y siguen sus apetencias ya sea como teatreros, escritores, poetas, músicos y serenateros. Quieren darse a conocer sin tener que cometer una barbaridad y salir en la última página del periódico.

A finales de 1999, un joven estudiante de ingeniería del Instituto Santiago Mariño de Barinas, de nombre Mario Bascuñán, se relaciona con el Colectivo de Sociología; también la niña Adriana Chaparro, estudiante de la Unidad Educativa “Simón Bolívar”, se integra al grupo. Existe entonces la necesidad de ampliar el movimiento, y se creó el Colectivo de Arte Universitario que tenía su sede en el pabellón 12 de Barinas II.

Cronológicamente, el balance del Colectivo de Arte Universitario se resume así:

1999: Tragicomedia *Matanza en el barrio*.

1999: *El debate constituyente*.

1999: *La esperanza en luna menguante*, donde yo era el protagonista.

1999: *Más allá de Existencialismo*. En esta obra compartí el escenario con Yogra Galván y Francisco Vielma.

1999: *Chávez y Oscar Yánez*. Actúa Nelson Henríquez.

2000: Se inaugura la cátedra bolivariana.

2000: La Unidad Educativa “Simón Bolívar” se integra al Colectivo de Arte Universitario a través de las profesoras Elsa Córdova y Gloriana Herrera.

2000: Comienza la parodia *El profesor Vida Alegre*. Actúa Nelson Henríquez.

2000: Se escenifica la obra *Antes del desayuno*, de Eugenio Oined.

2000: Se escenifica la obra *Vida por vida*. Aquí me desempeñé como director, y actúan Adriana Chaparro, Yoskary Sánchez y Nelson Henríquez.

2001: Al Colectivo de Arte Universitario se le asigna una sede al lado del Centro de Investigaciones Económicas y Sociales (Cies), y la tarea de desarrollar una línea de investigación orientada hacia la promoción sociocultural en las comunidades.

2002: La polémica obra *Transformación nocturna*, de Francisco Vielma, fue causal de que la jefatura del Programa de Cultura de la Unellez me llamara la atención para que revisara las propuestas escénicas, porque estaban un poco *cargadas en la escena*, según señala la comunicación recibida, pero no era otra cosa que la excitación colectiva que había generado la obra y la que había creado el Colectivo de Arte Universitario, que hería algunas individualidades. Ese era el compromiso del arte: despertar conciencia y excitación.

2002: Este año se inició la puesta en escena de la obra cumbre del Colectivo de Arte Universitario: *Ser o no ser*, del autor Francisco Vielma, donde Mario Bascuñán interpretó a un singular diablo mediante una caracterización muy personal. Mario venía del Instituto Santiago Mariño, donde había iniciado una obra con el grupo cultural de esa institución, pero no pudo realizar un montaje donde personificaba a un diablo. Fue entonces cuando se incorporó al Colectivo de Arte Universitario como actor y promotor cultural, personificando a un colorido y ocurrente diablo que hacía reír a la gente con su cándida maldad.

Francisco Vielma, que era el autor de la obra, actuaba y cantaba dando vida a Ricardo, un joven que espera a su novia Cecilia en una estación de autobús y se queda dormido. Durante el sueño se le aparecen un diablo y un ángel, que simbolizan el mal y el bien. La obra se desarrolla con las acciones de estos personajes que tratan de convencerlo de tomar el camino que cada uno le indica. Pero, como decía Calderón de la Barca, *la vida es sueño y los sueños, sueños son*, Ricardo se despierta y toma su propia decisión.

Nelson Henríquez hizo del ángel Gabriel un deportivo y metafórico personaje que con su sola presencia llenaba de encanto y risas el escenario.

Magia, música, ritmo, color, sensualidad y originalidad de la obra *Ser o no ser* la hizo uno de los hechos teatrales de corte local más exitosos de la década del 2000. Más de cincuenta funciones dieron

aplausos a la obra. Pero ni el más fuerte de los aplausos es eterno, y la obra se fue diluyendo en el recuerdo de quienes la vimos y gozamos.

El Colectivo de Arte Universitario cumplió su ciclo, quizá con el pecado de no haber creado una generación de relevo que continuara su labor en el recinto universitario. Aunque en 2006 se buscó reactivar el colectivo con la obra *Un crimen casi perfecto*, de Carlos León, donde actuaron Karen Torres y Nelson Henríquez, y se hicieron algunos recitales poéticos, la verdad es que este grupo fue menguando, quizá por las acciones que siguieron a la intervención de la Unellez, el excesivo personalismo en su seno o porque sus integrantes se graduaron y cada uno continuó su camino.

En la vida somos espectadores y actores. El movimiento que generó el Colectivo de Arte Universitario se compara con movimientos similares que tuvo la Barinas de los años 40, en los albores de la Escuela Federal Graduada “Soubllette”, o en los años 60 y 70 con la Casa de la Cultura “Napoleón Sebastián Arteaga” y el teatro del liceo “O’Leary”, o el movimiento estudiantil primigenio de la Unellez, fundador del Teatro Universitario, a cargo del profesor Félix Salazar, o el movimiento estudiantil Siglo XXI de los 90.

El Colectivo de Arte Universitario existirá mientras exista la memoria de quienes lo vivimos y recordamos, y el recinto universitario no perderá su luz; esa luz que reflejaba el bombillo recreado por Yoskary Sánchez en los Seminarios de Filosofía Social, o la que reflejó la antología de Nelson Henríquez con *Cinco historias, cuatro épocas y un destino; El navegante; Romeo y Julieta en tiempos de internet*, en *Tres caras gemelas y tres corazones diferentes* o en su trabajo de grado *Los mensajes subliminales en el proceso de socialización de los niños*.

Los jóvenes que lean esto en la postrimería de cualquier tiempo, tienen que saber que cada generación tiene su utopía. Hay que construirla, recrearla y gozarla. No podemos permitir que nuestros jóvenes den saltos hacia la tristeza, hacia la inercia, hacia la muerte.

La Universidad “Ezequiel Zamora” y su patrimonio de áreas verdes se rescatará en una cruzada donde tomarán parte los estudiantes, profesores y las comunidades del área de influencia, para que vuelva a ser una referencia en los llanos occidentales, nuestro orgullo como era en los días de inicio de sus actividades académicas. Recuerdo la visita que hice a esta institución en mayo de 1977, siendo yo un niño, en el contexto del cuatricentenario de Barinas, y nos recibió

su primer rector, Felipe Gómez Álvarez, quien nos dijo: “*La universidad que siembra* estará siempre viva mientras ustedes la defiendan con el estudio y el trabajo... Hagamos la revolución de la Universidad y no la revolución en la Universidad”. Un fuerte aplauso me comprometió a seguir sembrando, como estudiante, docente y promotor sociocultural; aplauso que hoy le trasmito al Teatro Universitario en esta nueva página de la historia.

El Teatro Universitario en la cultura comunitaria viva

El Colectivo de Arte Universitario culminó en uno de los momentos de mayor conflictividad en la historia política venezolana: en 2004, producto de una intransigencia y de la somatización que me generó una crisis, tuve una parálisis facial que dejó una huella profunda en mi rostro. Nuevamente un personaje del teatro me tocaba: me sentía Hamlet, del teatro isabelino de Shakespeare. Una mueca contraria a una sonrisa. La gente me veía y me preguntaba qué me pasaba. Tuve que diseñar una historia, *ser o no ser*, darle cuerpo al nuevo personaje. Era mi propia historia, mi monólogo.

Desde una mirada menos apasionada y política se creó, en el contexto del trigésimo aniversario de la Unellez, la Escuela de Gerencia Social Barinas. Junto a un calificado número de dirigentes sociales y vecinales, la universidad tomó las calles curricularmente con el empoderamiento comunitario, la Ley de Consejos Comunales y de Servicio Comunitario, que era parte de la deuda social que la universidad venezolana tenía con sus áreas de influencia. Se edificó una arquitectura jurídica con las leyes del Poder Popular.

La metodología que se implementó fue tomada del trabajo con el Teatro de Bolsillo, muy parecido al proyecto Entepola, pero más orientado al empoderamiento y servicio comunitario. No hacíamos teatro, porque el diálogo de saberes nos mostraba la riqueza de la oralidad en las comunidades, los mitos y leyendas, los cuentos de camino. La sabiduría del informante comunitario era su representación teatral.

La Escuela de Gerencia Social nos llevó al sentimiento más puro de la educación popular, bebimos de la fuente viva de sabiduría comunitaria. Ahí el teatro era la cotidianidad, la representación, el quehacer diario y duro de la vida, pero también nos mostró una teología horizontal, donde el cristo vivo no estaba en el cielo sino en las calles, en lo terrenal. Cada persona nos relataba su realidad existencial, lo fáctico y no fáctico que cada quien desentrañaba en la narración oral según su motivación.

Ese paréntesis de la Escuela de Gerencia Social y la Teología de la Liberación culminó en el contexto del 40 aniversario del Teatro Universitario, donde la epistemología del sur nos muestra una teoría sociológica más cercana a nuestras propias realidades; la cultura viva comunitaria se pasea por internet y las redes sociales, y los entornos virtuales se diluyen en la realidad del espacio y el tiempo.

En Venezuela, el imaginario popular se escenifica en las comunidades, en las luchas cotidianas por el acceso a los alimentos. Las personas no saludan sino que se miran las bolsas de la comida y el saludo es *¿Quién es el último?*

La tecnología de punta presenta lo virtual paralelamente a lo real. El teatro comunitario se reinventa. Una nueva generación de actores se forma con esperanzas y sueños, creando su propia utopía.

El Teatro Universitario de la Unellez sigue vivo. En el momento de terminar este texto, el testigo lo tiene su director Pedro Castro, formado en los 80 y 90. Comenzó diseñando luces, parlamentos, poesía, narrativa y hoy tiene la dirección de un Teatro Universitario que abre nuevas oportunidades al teatro académico de la universidad del siglo XXI, lo que nos muestra que DESDE EL TEATRO podemos construir una mejor sociedad.