



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN



Comisión de Estudios de Postgrado

Coordinación del Área de Artes

MAESTRÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO

**LA DISTANCIA DRAMÁTICA
COMO PROCEDIMIENTO SIGNIFICATIVO
EN LA DRAMATURGIA DE ORLANDO ASCANIO.
(EN LAS OBRAS *ALACRANES*, *BAJO LA MIRADA DE
GARDEL* Y *A PETICIÓN DEL PÚBLICO*)**

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN TEATRO LATINOAMERICANO

Autor:

Lic. Luis Enrique Torres Torres.

Tutor:

Ligia Álvarez

Caracas, Mayo de 2019



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN



Comisión de Estudios de Postgrado

Coordinación del Área de Artes

MAESTRÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO

TÍTULO:

LA DISTANCIA DRAMÁTICA COMO PROCEDIMIENTO SIGNIFICATIVO EN LA
DRAMATURGIA DE ORLANDO ASCANIO. (EN LAS OBRAS *ALACRANES*, *BAJO LA MIRADA
DE GARDEL* Y *A PETICIÓN DEL PÚBLICO*)

AUTOR: Lic. Luis Enrique Torres Torres.

TUTOR: DRA. LIGIA ÁLVAREZ

RESUMEN

A partir de la distancia dramática, definida por García Barrientos como una categoría estética que se mide entre el plano representante y el representado de una obra y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en el receptor (García, 2011:47), se propone conocer la obra dramática de Orlando Ascanio, autor fundador del Teatro Estable de Villa de Cura, ya que en la estructura y en la enunciación de sus piezas dispuestas para su estudio: *Alacranes*, *Bajo la mirada de Gardel* y *A petición del público*, se configura la distancia dramática como el elemento empleado con mayor significación y como parte de una estética particular.

También con esta investigación se busca reconocer la memoria cultural desarrollada en un sector del espectro geográfico nacional, capaz de aportar al conocimiento sobre la dramaturgia que se produce fuera del área capitalina y que se inserta en el contexto teatral venezolano.

Palabras clave: Teatro de Orlando Ascanio, Teatro Estable de Villa de Cura, Dramaturgia venezolana, Distancia dramática. Obras *Alacranes*, *Bajo la mirada de Gardel* y *A petición del público*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	03
CAPÍTULO I: LA DISTANCIA DRAMÁTICA.	
I.1. La distancia dramática como definición.....	07
I.2. El distanciamiento brechtiano.....	14
I.3. La distancia dramática en el Teatro Latinoamericano.....	20
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE LA DISTANCIA DRAMÁTICA.	
II.1. La distancia dramática de José García Barrientos.....	34
II.2. Metodología para el estudio de la distancia dramática.....	40
CAPÍTULO III: EL AUTOR Y SU OBRA.	
III.1. Orlando Ascanio y su obra.....	45
III.2. Elementos presentes en las obras de Orlando Ascanio.....	49
CAPÍTULO IV: LA DISTANCIA DRAMÁTICA EN LA DRAMATURGIA DE ORLANDO ASCANIO	56
IV.1. <i>ALACRANES</i>	57
Sinopsis.....	57
<i>Alacranes</i> y el Modelo Dramatológico.....	60
El tiempo.....	64
El espacio.....	66
Los personajes.....	67
La visión.....	74
IV.2. <i>BAJO LA MIRADA DE GARDEL</i>	78
Sinopsis.....	78
<i>Bajo la mirada de Gardel</i> y el Modelo Dramatológico.....	80
El tiempo.....	83
El espacio.....	85
Los personajes.....	88
La visión.....	92
IV.3. <i>A PETICIÓN DEL PÚBLICO</i>	97
Sinopsis.....	97
<i>A petición del público</i> y el Modelo Dramatológico.....	99
El tiempo.....	102
El espacio.....	103
Los personajes.....	104
La visión.....	110
CONCLUSIONES	114
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

INTRODUCCIÓN

Analizar e interpretar los textos dramáticos de nuestros autores son tareas necesarias para la preservación del imaginario teatral venezolano. Algunas obras teatrales contemporáneas se han desarrollado alejadas de las dinámicas propias de investigadores y editoriales, es decir, de quienes pueden difundir la creación inédita. Tal es el caso de la dramaturgia de Orlando Ascanio, producida y representada con su grupo, el Teatro Estable de Villa de Cura.

El modo en que Ascanio ha desarrollado sus obras es particular, ha generado una escritura que va puliendo al tiempo en que las monta escénicamente, siendo autor y director de sus piezas, y cuya muestra se evidencia en algunos textos que quedan en los archivos de su grupo. De veintidós piezas, solo se conservan dieciséis en buen estado, de las cuales seis han sido transcritas a formato “Word” y dos han sido publicadas (una en formato digital y la otra en papel impreso). Los textos restantes se han extraviado o se conservan solo fragmentos en manuscritos ya deteriorados. En la medida en que cada una de las obras fue llevada a escena hasta su última representación, no fueron objeto de revisión sino hasta la fecha actual, salvo algunas reposiciones como *Alacranes* (1987), *Divas* (1992), *La Palidez de una Magnolia Invade* (1989) y *Bajo la Mirada de Gardel* (1991).

Para conocer la producción dramática de Orlando Ascanio, es importante el estudio de sus procedimientos de composición más usuales, siendo la distancia dramática el de mayor significación, por su implementación constante en tres de sus piezas, *Alacranes* (1987), *Bajo la mirada de Gardel* (1991) y *A petición del público* (1997); de igual manera es oportuno identificar allí los aportes de este elemento, a partir de la categorización de su funcionamiento. Las tres obras a estudiar comprenden un período de creación dramática del autor entre 1987 y 1997, lo cual representa una muestra de la dramaturgia aragüeña en estos años.

Para cumplir dichos objetivos, se considera oportuno orientar la investigación con el método para el análisis de obras dramáticas de José Luis García Barrientos (2003), diseñado con la teoría de la dramaturgia como base, que él define como “el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (p.34), lo cual

desarrolla y materializa en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*¹, estudio enmarcado en la teoría de la literatura, donde se hace una analogía categórica con la narratología, por cuanto en ella se estudian los aspectos esenciales del relato, que de forma específica pueden ser aplicados a la escritura dramática.

Se conjuga así las obras de Orlando Ascanio y las intenciones de esta investigación, con lo que José Luis García Barrientos considera pertinente como procedimiento a la hora de comentar una obra de teatro, que dependerá de tres factores principales, "... las propiedades de la obra y las propiedades e intenciones del comentarista." (Ibídem, 2003:14).

Para lograr tener una visión detallada sobre las propiedades de las obras del autor, es congruente partir de esta teoría, así como del análisis a través de otros conceptos y postulados teóricos, por cuanto tratan la distancia y la consideran como un efecto que ejerce una determinada influencia en la conciencia del espectador (lector), capaz de hacerle distanciar de la ilusión dramática dada, tanto en el plano diegético como en el escénico.

En este sentido, es imprescindible resaltar que en la mayoría de las obras de Ascanio aparecen otros elementos que tributan a la distancia dramática, como el metateatro y el intertexto, como referentes que ayudan a caracterizar su dramaturgia.

De esta manera se abre una investigación de enfoque cualitativo, con diseño documental, de alcance descriptivo en algunos aspectos y analítico comprensivo en otros, cuya intención es indagar y dar a conocer las formas y funciones de las obras en estudio, es decir, de sus propiedades, cómo están hechas y para qué sirven, hasta evidenciar su interpretación y los aportes del autor.

Como estudio previo a esta investigación, se encuentra en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), el Trabajo Especial de Grado de Luis Torres (2008) "Orlando Ascanio, Un Hombre de Teatro a Tiempo Completo, 50 años de Labor Teatral". En dicho trabajo se presentan los aportes hechos al teatro venezolano por Orlando

¹Teoría desarrollada por García Barrientos bajo el encargo del Doctor y catedrático Miguel Ángel Garrido, presidente de la Asociación Española de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 2001-2005 (ASETEL), y director de la colección literaria "Teoría de la literatura y literatura comparada" de dicha asociación, con la que se presenta el volumen de García, además como el único dedicado al teatro para entonces.

(Recuperado en: <http://cchs.csic.es/es/personal/miguelangel.garrido.>)

Ascanio a lo largo de su trayectoria, también se hace referencia a la fundación y al mantenimiento de su grupo, el Teatro Estable de Villa de Cura. Es una investigación de tipo historia de vida, en la que se indagó en la trayectoria de este dramaturgo, sus proyectos y su visión del arte teatral y del actor. En este trabajo la obra del autor solo quedó referenciada según sus temas y argumentos, no contando con un análisis que determinara otros aspectos en su estructura formal y profunda. Otros criterios allí reflejados aportan datos para la comprensión de la dramaturgia del autor.

Por otro lado, existen documentos donde se reseña la actividad teatral de Ascanio, como es el caso de Eleazar Marín y su prólogo al libro *El Valle en Dramas: Muestra de la Dramaturgia Aragüeña* (2003), quien incluye a Orlando Ascanio entre los que han mantenido una labor constante en la dirección y la dramaturgia regional; igualmente se reconoce su inserción en el teatro guariqueño en *Historia del teatro en el Estado Guárico. Un Canto a la Escena* (2005), de Francisco Rodríguez. Ambos textos visualizan a Ascanio como autor y director, más no profundizan en términos relacionados a la comprensión de su actividad dramática, sin embargo, contienen información que antecede en torno al lugar y al tiempo en que se produjeron los hechos que motivan este estudio.

De igual manera, se cuenta con entrevistas al autor publicadas en diarios regionales y nacionales, donde se comparten algunos motivos que le llevaron a escribir algunas piezas, los temas que trata, así como su visión sobre el hombre y el teatro. También se cuenta con reseñas de prensa, donde se comparten criterios informativos de las obras a partir de la recepción de sus montajes; más, desde una perspectiva general sobre los aspectos dramaturgísticos, que de una detallada, necesaria para una profunda interpretación.

Se hace entonces pertinente desarrollar un discurso científico acorde con la terminología y procedimientos para la investigación teatral, específicamente para este tipo de casos, así como la profundización de un tema que permitirá difundir y profundizar la labor teatral realizada por este dramaturgo y director fuera del área capitalina, tipificándola con un lenguaje capaz de visibilizarlo como hecho teatral con características esenciales, por medio de la aplicación de recursos metodológicos y aquellos aspectos coyunturales típicos o atípicos propios que darán forma conclusiva a esta investigación.

Se establece una serie de pasos para analizar la distancia dramática en la dramaturgia de Orlando Ascanio, partiendo en el Capítulo I con su definición. También se

estudia el distanciamiento brechtiano como parte de los referentes más importantes, por sus preceptos y teorización. También se hace una revisión de la distancia dramática en el teatro latinoamericano, como elemento presente en el desarrollo del teatro de este contexto, donde se inserta el objeto de estudio.

En el Capítulo II se revisa la metodología para el análisis de la distancia dramática, vista desde la teoría de José Luis García Barrientos, la cual aporta la orientación metodológica para el estudio de la distancia dramática en la dramaturgia de Orlando Ascanio.

Se hace además un acercamiento al autor y su dramaturgia, en el Capítulo III, en el que se conoce parte de su trayectoria y el resto de sus obras, así como otros elementos implementados que tributan a la distancia dramática.

En el Capítulo IV se estudia la distancia dramática en las obras de Orlando Ascanio, a partir de la teoría de José Luis García Barrientos. Dicha teoría funge como instrumento de análisis en las tres piezas seleccionadas, desde los cuatro elementos “fundamentales” del teatro: el tiempo, el espacio, el personaje y la visión.

Finalmente se presentan las conclusiones y las referencias bibliográficas.

CAPÍTULO I. LA DISTANCIA DRAMÁTICA

I.1. LA DISTANCIA DRAMÁTICA COMO DEFINICIÓN.

Una de las características más relevantes del teatro clásico occidental, es que la intención de sus dramaturgos se abocó en lograr la identificación de los espectadores con el hecho dramático y provocar la catarsis², es decir, la purificación de los pensamientos por el terror y la piedad, dando importancia a la ilusión de realidad como elemento base, junto a otros de carácter dramático y técnico para alcanzar tal fin. Sin embargo, hubo la presencia de efectos que disminuían los grados de ilusión propios en estas obras, o en otras, siendo la ilusión y la distancia dos aspectos recurrentes en las manifestaciones teatrales de entonces, principalmente en la comedia, teniendo como ejemplo a *Las ranas* (1965), escrita alrededor del 405 antes de nuestra era por Aristófanes. Así, podemos decir que la ilusión es un elemento que ha merecido la aprobación del espectador, por cuanto le ha producido placer, y como tal, entretenido, aspecto que según Bertolt Brecht³ al citar a Aristóteles⁴, buscaban los antiguos poetas, y de esta manera se fue desprendiendo al teatro del rito⁵ (Brecht, 1971:66).

²La catarsis “Es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia (...)” (Pavis, 1980:52). Es el efecto que se buscó producir en los espectadores, la purificación de las pasiones por lo que le ocurre al protagonista o héroe trágico.

³“La obra de Bertolt Brecht (1898-1956) abarca diversos géneros, su legado literario ha ejercido una influencia decisiva ante todo en el dominio del teatro. Después de un largo exilio forzado por el régimen nazi, a su regreso a Alemania fundó y dirigió la compañía Berliner Ensemble, donde llevó a la práctica, a través de sus múltiples experiencias innovadoras, su teoría del teatro épico, que postula sustituir la intensidad emocional ligada al teatro tradicional por el alejamiento reflexivo y la observación crítica a través del distanciamiento” (Contraportada del libro con las obras “Vida de Galileo, Madre coraje y sus hijos”. Noviembre 2012. Alianza Editorial).

⁴“Aristóteles nació en el 384 a.C. en Esta gira, una pequeña localidad macedonia situada cerca del monte Athos. Desde muy pequeño, fue instruido por su padre en los secretos de la medicina, avivando años después su pasión por la investigación experimental. Una disciplina en la

Aristóteles reconoció la facultad que tienen las artes de imitar la realidad, especialmente el teatro, donde los poetas (dramaturgos) copiaron las acciones humanas para que estas fueran reproducidas por los actores, "... el poeta lo es más por los argumentos que por los metros, en cuanto es poeta por la imitación e imita las acciones" (Aristóteles, 1990:11). Dicho señalamiento también lo comparte Brecht cuando, aparte de indicar que el fin del teatro es el esparcimiento, sostiene que el teatro realiza copias (imita) de sucesos humanos, "... la elaboración de copias vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres" (Brecht, 1971:65).

Sin las mismas intenciones o los resultados considerados por los griegos antiguos, en la actualidad podemos vincular con esta característica al teatro naturalista y al realista modernos, también llamados teatro dramático o aristotélico, por las ideas planteadas por Aristóteles en su reconocida *Poética*, con el que se ha buscado principalmente crear la ilusión dramática capaz de generar una identificación del espectador con el hecho escénico. Sin embargo, ante lo dicho, aparece un tipo de teatro que ha alejado al espectador de la identificación, como el producido durante años en países orientales, o precisamente como el de Bertolt Brecht, quien tomando referentes de oriente, concibió el suyo como un teatro anti-ilusionista, oponiendo así criterios al naturalismo en la escena (Gaspar, 2003:27).

Partiendo de que el teatro busca imitar o copiar la realidad, puede con ello propiciarse la ilusión de que lo que se copia es real o es la realidad. Este efecto se aprecia notablemente en el teatro dramático, no obstante, existen aspectos que se le oponen, uno relevante es la distancia que puede establecerse entre el espectador y lo imitado,

que Aristóteles se mantiene a la cabeza, pues es considerado por muchos como el primer investigador científico de la historia".

Recuperado en <https://okdiario.com/curiosidades/2017/08/23/aristoteles-biografía-filosofía-1259066>.

⁵El rito está dirigido "(...) a la súplica y apaciguamiento de los seres sobrenaturales (...)" opera "(...) bajo la suposición de que los seres divinos, al igual que los hombres, pueden ser movidos a la piedad, oír la llamada de la justicia (...)", es un "(...) medio prescrito de ejecutar actos religiosos, es decir, de orar, cantar canciones sagradas, danzar a los dioses, hacer sacrificios o preparar ofrendas"

Recuperado en: digitalrepositori.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=abya_yala.

permitiendo que este no se identifique con lo que en escena acontece; esto puede ser intencional por parte del dramaturgo o el director, así como accidental por otros elementos o sujetos que pudieran generarlos en la representación. Pero la distancia no es exclusiva del teatro, se presenta también en cualquier obra de arte, ya que se ubica en la actitud del receptor frente a esta, donde intervienen aspectos visibles y tangibles que condicionan sus niveles de percepción.

Según Pavis (1980), para que el efecto de la distancia se produzca en el teatro, debe partirse de algunos parámetros como la metáfora espacial, que significa la aceptación por parte del espectador de la convención teatral que se le ha impuesto; al separarse este intencionadamente de dicha convención, puede reconocerse el efecto suscitado como el “...Verfremdungseffkt brechtiano, traducido incorrectamente como distanciaci3n (una traducci3n m1s adecuada ser1a efecto de inusitaci3n o de extrañamiento)” (p.146), pese a que este ha sido el t3rmino m1s empleado frente a cualquier traducci3n o definici3n.

El distanciamiento aparece en el teatro cuando el p3blico juzga al espect1culo como “... algo ajeno, de manera que no se siente implicado emocionalmente y no olvida en ning3n momento que se encuentra ante una ficci3n” (Ib1dem:146), dicha actitud conlleva una resistencia a la ilusi3n dram1tica, debido a un estado cr1tico generado que lo mantiene alerta, espec1ficamente cuando identifica la ilusi3n como parte de los procedimientos empleados.

La ilusi3ndram1tica se apoya en los aspectos est3ticos, o los “medios” empleados, como los llama Arist3teles (1998:01), con los que se busca imitar la realidad para agudizar la aprobaci3n y la identificaci3n del espectador con la acci3n del drama, precisamente cuando este reconoce referentes individuales o colectivos utilizados y acepta la ilusi3n como parte de la convenci3n teatral desde su “mundo de expectaci3n”; “La ilusi3n est1 vinculada al efecto de realidad producido por la escena y al reconocimiento psicol3gico e ideol3gico de fen3menos ya familiares para el espectador” (Pavis,1980:265).

La identificaci3n es el resultado psicol3gico cuando el espectador “imagina ser el personaje representado (o del actor que entra “en la piel” de su personaje)” (Ib1dem:263). En el caso del actor, es producto de un complejo proceso transcurrido a lo largo de la producci3n de la obra y la construcci3n de su personaje, y en el espectador durante la

representación final; cuando estos sujetos se identifican con el personaje, se alejan de la posibilidad de alcanzar un nivel reflexivo o crítico de lo que desarrollan u observan, y cualquier distanciaci3n como t3cnica o efecto, queda frustrada.

Cuando la distancia est3 presente y se es consciente de ella, en el caso del actor, 3l mismo desarrolla su estado cr3tico, lo cual facilita su razonamiento ante factores relacionados a la actuaci3n y al resto de lo que desarrolla en el espacio esc3nico, colaborando as3 en la calidad del efecto esperado, como "...lo ins3lito, lo raro, lo maravilloso o de la intraducible palabra alemana "*das Unheimliche*" (la anomal3a inquietante)" (Ib3dem:164).

Pavis distingue dos categor3as de la met3fora espacial, la primera evidencia la relaci3n concreta de escena-sala, lo cual hace posible la participaci3n f3sica del p3blico desde su espacio de recepci3n. Seg3n c3mo perciba la integraci3n de elementos escenogr3ficos como "efecto y causa de una dramaturgia determinada", que refleja la visi3n de mundo del autor o el significado general de una convenci3n teatral que puede a primera vista producir niveles de rechazo o aceptaci3n.

Aqu3 entra el decorado, que podr3 generar una cr3tica seguida del razonamiento que suscita, por ejemplo, si es sobre una f3brica no tendr3 que ser un decorado expl3cito pero si enunciativo sobre la explotaci3n del trabajador, con el apoyo de carteles, muy usado por Erwin Piscator⁶ y Bertolt Brecht; de esta manera puede darse m3s la cr3tica, en lugar de mostrar literalmente un decorado de f3brica. Otro factor es el cambio de decorado, este permite la visualizaci3n de diferentes espacios en un mismo drama, llevando al espectador de un lugar de la acci3n a otro. Tamb3n se agrega la luz y sus cualidades, con las que pueden hacerse cambios de atmosferas u otros efectos no convencionales.

La segunda categor3a de la met3fora espacial para que se produzca la distancia "...var3a entre dos polos te3ricos: 1/ la distancia "cero" o identificaci3n y fusi3n total con el personaje; 2/ la distancia m3xima, que implicar3a el desinter3s total por la acci3n" (Ib3dem:146). Este segundo polo te3rico de la distancia ocurre cuando se rompe el efecto de

⁶Erwin Piscator: (Alemania 1893-1966) fue un director y productor teatral alem3n. Junto a Bertolt Brecht, fue uno de los exponentes m3s importantes del teatro 3pico, el cual se enfocaba en el contenido sociopol3tico del drama y no en la manipulaci3n emocional de la audiencia o en la belleza formal de la producci3n. Extra3do de: <http://proyectoidis.org/erwin-piscator/>

ilusión y el espectador centra su atención fuera de lo que acontece escénicamente. Esto quiere decir que la distancia es difícil de medir porque se expresa de forma cualitativa, entre escasa identificación o mucho desinterés.

Otro parámetro para que se produzca la distanciaci3n es la distancia cr3tica, que se refiere al razonamiento del espectador ante la identificaci3n; esta fue formulada por Brecht frente a la tentaci3n del p3blico por aceptar la ilusi3n y negarse a renunciar a ella por considerarla algo “eterno e inalterable” (Ib3dem: 146), propio de la cultura teatral del mundo occidental, desde los cimientos del teatro aristot3lico o dram3tico, con el que, seg3n su teor3a, no se miran las incorrecciones, las incoherencias o lo inveros3mil por prestar atenci3n a “las cosas bellas de los protagonistas” (Brecht, 1971:67), por los accesorios que contienen, la poes3a y los distintos recursos teatrales (Ib3dem:68-69).

Otros par3metros para que se genere la distancia, son los valores y los c3digos naturales de quienes participan, en ellos la distancia puede aparecer por el contraste de los valores de cada espectador y los que contiene la obra, ya que ella parte de una f3bula y mantiene una moral dentro de su historia concreta, dando aportes desde su doble enunciaci3n, desde la historia y lo que subyace como parte de una “moral profunda” que le caracteriza; en este aspecto Brecht coincide con Arist3teles, que la f3bula es el alma del drama, aunque los tipos de teatro sean diferentes y creen cierto anacronismo (Ib3dem: 68-69).

Tambi3n se cuenta el g3nero del espect3culo como otro de los par3metros. En este aspecto se incluye la tragedia y toda manifestaci3n teatral en cuya f3bula entra la muerte y el destino, por ejemplo, donde se representa, seg3n Arist3teles (1998:12), “acontecimientos temibles y lamentables” que deben ser “insospechados, para causar asombro”, es decir, el efecto de la ilusi3n y la identificaci3n donde podr3 producirse, por ende, la distancia seg3n los grados de ruptura que puedan darse en la representaci3n, en el caso del teatro dram3tico.

Aunque la comedia se valga de la ilusi3n (en grados distintos al de la tragedia) la distancia suele presentarse solo a trav3s de algunos recursos estil3sticos que facilitan la cr3tica en el desarrollo de la trama, propio de este tipo de g3nero donde la caracterizaci3n de personajes o la exageraci3n de recursos la hacen visible, espec3ficamente cuando lo que

se busca es la “imitación de la gente más vulgar” (Ibídem:5-6), y representar a los hombres peores (Ibídem:2-3).

El estilo de la actuación y los demás elementos que componen la escena, también pueden producir la distanciaci3n en una obra de estilo “aristot3lico”, ya que en ella la ilusi3n o el efecto de realidades una característica. En la tragedia dichos elementos se mantienen en estrecha conexi3n y no permiten una distanciaci3n emocional, su “alma” lo constituye el argumento, principalmente el de un mito, del que se representan sus acciones y se revelan los caracteres (Ibídem:6-7).

Con su gestualidad, el actor puede facilitar la distanciaci3n, cuando da uso a la artificialidad de los movimientos, la sobreactuaci3n o la caricaturizaci3n, de ser esto adrede, revela aspectos del personaje sobre su ubicaci3n social o v3nculo con el entorno laboral, o su visi3n de mundo desde un estilo como el brechtiano, con el que se evidencia el car3cter, m3s no se pretende identificaci3n alguna con el personaje, salvo excepciones para lograr la distancia, lo cual no resta coherencia, cuya esencia ha debido estar definida por el dramaturgo. Otro elemento es la dicit3n, tambi3n ayuda a caracterizar desde su ritmo y artificialidad, marcada con una alocuci3n exagerada o en verso, con la que se facilita narrar en lugar de actuar, estableciendo as3 una determinada forma y ritmo fuera de lo convencional.

Un aspecto distanciador es la comunicaci3n que un actor puede establecer directamente con el p3blico hasta romper “la cuarta pared”, este debe modificar su estilo de actuaci3n, por ser una comunicaci3n directa que acompa1a a la acci3n. Los *songs* tambi3n son un efecto de extra1amiento, con los cuales se plantea “... un poema par3dico o grotesco, de ritmo sincopado, cuyo texto es m3s hablado que cantado” (Pavis, 1980:463), desarrollado en la escena por el actor, claramente con elementos musicales.El canto es un elemento tambi3n presente en la tragedia, para Arist3teles es “el m3s importante de los ornatos” (Arist3teles, 1998:6-7).

El distanciamiento ha sobresalido principalmente en el teatro de nuestra contemporaneidad, ha sido percibido como un efecto que genera resultados reflexivos, por cuanto es un “procedimiento para distanciar la representaci3n de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o

demasiado familiar” (Pavis,1980:147), es decir, para situar al espectador en la posibilidad de pensar sobre aspectos conocidos o desconocidos, y motivar aún más el deseo de conocer.

De esta manera podemos decir que distancia, distanciaci3n o extrañamiento contienen un mismo significado; se entiende así a una distancia que acontece entre los participantes fundamentales del hecho teatral, los que lo activan teatralmente y los que acuden de manera pasiva, los intérpretes y los espectadores respectivamente, encuentro donde la distancia debe hacer un poco más dinámica la presencia del público cuando la percibe y reflexiona. En este sentido Brecht justificó la presencia de la distanciaci3n principalmente por la actitud del espectador “de hoy” frente a las incoherencias de la representaciones antecesoras (Brecht, 1971:69), impropias “al tiempo actual” en que cualitativamente el hombre es “hijo de una época científica” (Ibídem: 69), cuyos avances son en funci3n de él(Ibídem: 69), aunque en principio dicha realidad no se haya hecho “según la sociedad sino la burguesía y sus intereses” (Ibídem: 70-71), agregando que el teatro “debe comprometerse con la realidad para reproducir la realidad” (Ibídem: 72-73).

Ante este acontecimiento dialéctico, rigen dos principios estrechamente relacionados que definen al distanciamiento en una obra, uno referido a lo político y el otro a lo estético. El primero se entrelaza directamente con el aspecto ideológico, presente en distintas muestras dramáticas según el grado de compromiso contenido, y el segundo a los medios que se usan para hacerlo perceptible.

En cuanto a lo político, un referente importante es Bertolt Brecht, pues dedicó a ello gran parte de su teatro, teniendo como base el efecto de distanciaci3n. Sobre este efecto, se alude a la percepci3n política de la realidad, al considerar que “la distanciaci3n no es solo un acto estético, sino también político”, especialmente cuando se aparta al espectador de la ilusi3n escénica o la identificaci3n con la situaci3n y los personajes, para situarlo en una actitud crítica, haciéndole pasar “... del nivel del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte” (Ibídem: 148), es decir, a la esencia o su significado.

Lo estético “... concierne a las técnicas “desilusionantes” que no mantienen la impresi3n de realidad escénica y revelan el artificio de la construcci3n dramática y del personaje” (Pavis, 1980:148), con ella se busca crear una percepci3n particular de

extrañamiento con los procedimientos empleados. En tal sentido, y considerando la dramaturgia que se pretende estudiar, el distanciamiento no es exclusivo del teatro épico o brechtiano, sino un aspecto dramático presente en cualquier obra, tal como lo expresa García (2003):

Para nosotros la distancia es un aspecto de la participación teatral, de la visión dramática, presente en cualquier forma de teatro, sobre el que se puede actuar para lograr determinados fines o efectos, uno de los cuales será el extrañamiento brechtiano: ni la única manera de servirse de la distancia teatral ni tal vez el único procedimiento para conseguir los fines que el teatro épico se propone (p.203)

I.2.EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO

Bertolt Brecht representa un importante referente para la comprensión del término de la distancia dramática, es el más representativo del siglo XX, por teorizar y dar aportes significativos para la aplicación del distanciamiento. Su influencia se extendió fuera de su país, Alemania, por todo el continente europeo y el mundo, hasta nuestro tiempo. No obstante, hubo algunos elementos que le antecedieron, dignos de reconocer, por cuanto constituyen supensamiento político y estético.

A finales del siglo XIX y principios del XX, en el arte predominó el naturalismo, y entre los grandes exponentes en el drama teatral pueden nombrarse a Georg Büchner y a August Strindberg, entre otros. Seguidamente y a la par de este movimiento se concibió el realismo, siendo desarrollado en las obras dramáticas de Henry Ibsen, Oscar Wilde, Antón Chejov y Máximo Gorki, por ejemplo. Específicamente en Rusia tuvo a uno de sus notables defensores, actor y director, también fundador en 1905 del Teatro del Arte de Moscú, Konstantin Stanislavski. Posteriormente y por las diferencias con sus principios, uno de sus discípulos se desprendió de su doctrina para tomar vuelo propio en cuanto a la concepción y creación teatral, dando pie a otra manera de entender la manera de hacer el teatro, principalmente al romper con los cánones hegemónicos de entonces, su influencia antecede al teatro de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, se trata de Meyerhold⁷

⁷Vsevolod Meyerhold: Nace el 28 de enero de 1874 en Penza, en el seno de una familia luterana. Inició su actividad teatral como actor en el Teatro de Arte de Moscú, que dirigía Stanislavski. Pero

Aunque Meyerhold no desarrolló un teatro político como Piscator y Brecht, hizo planteamientos técnicos y estéticos que influyeron considerablemente en estos. En su teatro, Meyerhold se preocupó más por la forma, por las potencialidades plásticas del espectáculo teatral, considerando que los movimientos, los gestos, los colores, los sonidos y los silencios, no debían quedar por debajo de las palabras, lo cual ejerció un impacto en el espectador desde el punto de vista racional ya que hacía su rol más activo, contrario al teatro naturalista y su tendencia de conmoverlo emocionalmente.

El espectador posee la facultad de completar la alusión por su propia imaginación. A muchos les atrae el teatro por su misterio y deseo de penetrarlo. El teatro naturalista parece privar al público de este poder de soñar y de completar la obra (Meyerhold, 1986:36).

Meyerhold pensaba que sugiriendo formas y movimientos, crearía conceptos que el espectador terminaría de completar, de igual manera mantenía que las palabras no lo decían todo y que debía buscarse un equilibrio, ya que estas irían al oído, mientras la plástica al ojo, dando importancia a los movimientos escénicos para que el espectador pudiera completar las emociones de los personajes. A partir de entonces la escena será vista como un espacio de construcción constante, donde el público tal como en el teatro político participa apartado de todo sentimentalismo naturalista y entregado a la ficción dramática distanciadamente. De esta manera, Meyerhold partió y desarrolló su Teatro de la *Convención Consciente*, con el que consideró que el espectador tendría consciencia de tener en frente a un actor que representa, así como este actor sería consciente de su personaje, tanto como de todos los elementos que intervienen para la representación, "...La técnica de "convención consciente" lucha contra el procedimiento de la ilusión. El nuevo teatro no necesita de la ilusión, este sueño apolíneo" (Ibídem: 57).

Bajo estos criterios, Meyerhold definió su método actoral de la *Biomecánica*, que consiste en "la racionalización de los movimientos del actor sobre la escena" (Ibídem: 19),

pronto discrepando del naturalismo y el realismo psicológico abandona la compañía. Independizado totalmente, Meyerhold llegó a ser el primer director teatral en el sentido moderno. Su labor renovadora alcanzó todas las facetas teatrales. (Tomado de la contraportada y la "Nota Biográfica sobre Meyerhold" del compendio de sus artículos denominado "Teoría Teatral". Editorial Fundamentos).

partiendo de una serie de partituras físicas para componer la obra, prescindiendo así de decorado y telones, y haciendo del actor un instrumento de formas y técnicas integradas. Sus principios iban acorde con la idea de la transformación de valores y el combate de los vicios sociales, a lo que creyó contribuir activando la razón del público, y por ende esto actuaría sobre sus propios sentimientos.

Bajo esta premisa y planteamientos, es importante reconocer al productor y director alemán Erwin Piscator, de quien Brecht, además, obtuvo gran influencia. Piscator sistematizó su experiencia en su libro *El Teatro Político* (1969), que junto a Brecht ayudó a exponer su teatro épico, tendente a lo político y con intenciones de agitar la conciencia y la razón de las masas, principalmente la trabajadora o la de los menos favorecidos. Partía de un discurso directo, capaz de comunicar, educar, instruir, enseñar, con principios clasistas y revolucionarios ante las diferencias e injusticias sociales posibles, entre una clase opresora y otra oprimida. Por estas razones su estilo fue de propaganda para propiciar la reflexión y la motivación hacia la lucha política, y las circunstancias históricas.

Lo esencial sigue siendo el fin: mediante la mejor producción la más intensa propaganda. Y si hay algo que yo me cuente como mérito es haber puesto el teatro como aparato total, como factor, al servicio del movimiento revolucionario, y el haberlo transformado con arreglo a los fines de éste. (Piscator, 1969:120).

El teatro de Piscator dirigió su potencial a representar acontecimientos significativos de la historia de la lucha de clases, y alertó, orientó o explicó en cuanto a hechos sociales relevantes, usando carteles, proyecciones, discursos, plataformas, entre otros. El trabajo interpretativo se apartó de agitar emocionalmente al espectador, para tocar su razón, acabando de esta manera con la caracterización sentimentalista o naturalista y recreando un teatro netamente político.

Todo el bagaje teatral de Piscator, es la base para los criterios que sobre el distanciamiento desarrollaría Brecht. Chesney hace señalamientos que así lo apoyan al afirmar que “Uno de los colaboradores de Piscator y que siguió sus pasos, profundizándolos, fue Bertolt Brecht. Él fue quien continuó el desarrollo de sus teorías así como el trabajo en el escenario, escribiendo y dirigiendo sus propias obras” (2007:47).

A mediados de la segunda década del siglo XX, el dramaturgo, director, poeta y filósofo alemán Bertolt Brecht, teorizó y aplicó sus criterios sobre el *Teatro Épico*, que para realizar la argumentación y la discusión denominó hasta el día de su muerte, dialéctico, donde plasmo el efecto de distanciamiento como parte de los distintos mecanismos para despertar y mantener en el espectador una actitud crítica y de alerta conforme a su tiempo; sobre este procedimiento, Chesney (1994) lo cataloga como “el sentido que Brecht daba para controlar las respuestas de su audiencia, de manera que no se tome las cosas como dadas y el espectador se pierda en el argumento presentado en escena” (p.33)

Influenciado por Piscator, Brecht definió su teoría del teatro épico como una propuesta en evolución, más que ortodoxa, también por su pensamiento marxista, con el que conoció y manejó la teoría del materialismo histórico y dialéctico, de lo cual extrajo elementos conceptuales que luego le llevaron a incorporar la participación activa del espectador, además, concibió que el fin del teatro debía ser la diversión, por lo tanto, cómo divertir y qué enseñar fueron parte de sus inquietudes: “... un teatro que tiene como fin, y en esto sí coincide con Aristóteles, la diversión del espectador.” (Gaspar, 2003:26-27).

Al desarrollar lo épico, Brecht concibió la idea de un teatro dirigido a la clase proletaria, sin embargo, antes de implementar este estilo, ya había paseado su actividad teatral con uno más político, luego con uno expresionista, hasta avanzar posteriormente a uno didáctico, con un fin pedagógico y social. Su teatro épico se vio reflejado en su dramaturgia y en el modo de actuar de sus actores, imprimiendo una marcada oposición al teatro aristotélico con el que el estilo naturalista logró afianzarse. Brecht llamó teatro aristotélico a todo teatro que no fuera épico, que no tuviera las características del que él hacía, pero principalmente también porque el teatro de Aristóteles, por ejemplo, buscaba purificar las emociones, aspecto contrario al punto en desarrollo y que en el teatro actual podemos interpretar como teatro dramático, dejando diferenciar dos vertientes dominantes y bien diferenciadas, teatro dramático y teatro épico.

Brecht aceptó que no había creado el distanciamiento, que partió del conocimiento y los aportes que sobre esto ya se habían manifestado siglos antes sobre la puesta en escena y la interpretación de los actores, específicamente en el teatro medieval, chino, japonés y otros

en la cultura oriental, y que él solo los organizó y usó, "... reconoce la existencia de este recurso en otras dramaturgias y alude concretamente al ya conocido efecto distanciador del antiguo teatro chino" (Ibídem:16).

El efecto de distanciamiento fue definido y desarrollado por Brecht, al interrumpir la escena e incorporar recursos como el canto, el baile, las proyecciones de noticias para detener la acción, y los carteles o las pancartas para anticiparla; igualmente con el uso del gesto social y los personajes históricos, para delinear actitudes físicas, denotar las acciones cotidianas y las clases sociales.

El director alemán también incorporó el coro, la máscara como en el teatro oriental o medieval antiguo, despojó o redujo elementos del escenario, rompió "la cuarta pared", y además introdujo "la simultaneidad de la representación de los actores y las proyecciones al fondo del escenario de imágenes o noticias de periódicos. Igualmente la introducción de plataforma giratoria" (Ibídem:17).

En cuanto a la historia, Brecht realzó al héroe no trágico para hacer más humanos a sus personajes, incorporó al narrador en la acción, y la idea del podio, con la que trató de representar la acción de estar ante un "podio", es decir, colocó a algunos actores de manera frontal frente al público para evidenciar que lo que se narra es parte de un espectáculo al cual se asiste.

Brecht toma estos principios y los profundiza en cuanto al desarrollo ficcional de sus obras, cuida más los recursos técnicos y estéticos como elementos propiamente teatrales, a la par en que sostiene sus criterios sobre el orden social vigente y sus contradicciones históricas. En este contexto desarrolló su actividad teatral como un hecho innovador, calificando su teatro como propio de la era científica, precisamente por el interés de recrear la escena acorde con su tiempo actual, hasta denominar su estilo como teatro narrativo, al brindar a la escena una función narrativa y distanciadora, "... postulaba que el teatro debía ser una parábola o una lección, en la cual el público tiene un rol crítico, reflexivo, que lo distancia de los personajes y de la acción" (Chesney, 1994:24-25)

Usó la parábola, donde la historia debía ser moralizante y breve, además para que cada texto contuviera su propia dimensión histórica, lo cual es base para el término

historizar, empleado en el teatro épico, donde cada época en escena debe representar una crítica o una superación como época antecesora a la actual.

Para lograr sus objetivos, Brecht sostuvo que la postura del actor debía ser la de participar como narrador activo del hecho representado, y que mostrara con su cuerpo y sus gestos al personaje en medio de sus intereses y problemas, dentro de sus circunstancias sociales concretas, hasta distanciarse de este en función del criterio reflexivo esperado en el espectador desde la escena.

También consideraba que el actor debía mostrar el personaje al espectador y no su encarnación, y que además tenía que afinar su sentido del extrañamiento para la obra y la interpretación, así como fijar una posición al respecto desde su propio análisis ya que su modo de actuar prevalecería como un elemento fundamental para la distanciamiento en la representación. En cuanto a esta argumentación Brecht se refiere a un tipo de actor épico, a lo que Gaspar (2003) acota, que este "... deberá evitar en todo momento la identificación y la imitación, al tiempo que deberá favorecer la crítica y narración de su propio personaje" (p.19).

A diferencia del teatro naturalista o realista, Brecht intensificó el uso de la ilusión para apartar al espectador de la situación dramática planteada y hacer desarrollar su juicio crítico o "didáctico" (Ibídem: 28), ya que cuando este se identifica, principalmente al perderse en el argumento, se involucra y no tiene control sobre lo que presencia; tal como la tragedia implementa elementos épicos o distanciadores, el teatro de Brecht no obvia algunos elementos del teatro dramático.

Brecht estableció que la obra debía poseer carácter episódico, con una estructura temporal sin orden, derivada de episodios, escenas individuales o autónomas que, aunque se evidenciara en ellas alguna explicación o un vínculo con otras, no debían revelar causalidad y efectos entre sí, rompiendo así con la unidad de tiempo y espacio convencionalmente conocida y aceptada, o como Sagasetta (1987) lo explica brevemente, cuando la fábula en el teatro épico "no es lineal sino que se fragmenta en secuencias narrativas" (p.48), dicha norma desestructura también los elementos de exposición, nudo y desenlace presentes en el teatro dramático o aristotélico.

La técnica de Brecht sostiene un reemplazo de la empatía por la instrucción, por el conocer y el saber, dentro de una nueva realidad discursiva para llevar al hombre y a la sociedad al campo dialéctico, a su transformación. De esta manera se mantiene la relación de la obra con el espectador, en función de alcanzar su nivel crítico, según la dimensión histórica contenida y la posibilidad de lograr el intercambio dialéctico. Sin embargo en la representación, la técnica de la distanciamiento pierde jerarquía ante la importancia de este nuevo orden de relaciones que se establece en la sala con el público, así lo sostiene Bernard Dort en su libro *Tendencias del teatro actual*, citado por Pérez (2003:260):

Lo fundamental en Brecht no es tanto la distanciamiento ésta queda como una técnica y no traduce de ninguna manera una situación ontológica ... como la organización de un nuevo orden de relaciones, de una nueva dialéctica entre la escena, la sala y la historia (Dort, 1975: pp. 184-185).

De esta manera una nueva dialéctica será el efecto del sometimiento de las formas al contenido, al cual puede agregarse que la distanciamiento brechtiana persigue un interés más intelectual que emocional, para hacer al espectador "... consciente de las diferencias entre su propio presente histórico y el tiempo de la obra, conciencia que le conferirá una capacitación analítica de la que saldrá adiestrado para la función superior de la revolución social y, a la vez, una visión de los procesos históricos como temporales y, por lo mismo, modificables". (Ibídem: 260). En tal sentido Pérez (2003) precisa que con esto se busca preparar al espectador para la revolución social, en conciencia con la visión histórica y temporal como aspectos transformadores, según la dinámica del contexto en el que se genere o se inserte.

Finalmente, la distanciamiento Brechtiana es "un procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños... El efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificación, en una actitud crítica", y al no producirse la ruptura con la ilusión, el espectador "... es atrapado por la ilusión dramática; en la distancia, él permanece alejado del acontecimiento, se aleja de manera política (Brecht) o estética", Pavis (1980:29). De esta forma se admite que los efectos de identificación o de distanciamiento, pueden generarse y comprenderse en el espectador desde un punto de vista político y estético, considerando que ambos términos operan

indisolublemente conectados en la obra, ya sea que lo político genera una estética, o que un planteamiento estético parta de una determinada visión ideológica.

I.3.LA DISTANCIA DRAMÁTICA EN EL TEATRO LATINOAMERICANO.

Hablar de la distancia dramática en el teatro latinoamericano, precisa un enfoque desde los dramaturgos y grupos que la han desarrollado de manera consciente en la región, desde el punto de vista político y estético. Por ello es importante calificarlo político como un motivo primario, teniendo a Bertolt Brecht como un referente significativo, con su efecto de distanciamiento.

La distancia dramática es un recurso que desde el punto de vista de García Barrientos (2003) abarca distintas categorías y géneros teatrales, por lo tanto su ubicación concierne no solo al teatro puramente brechtiano o épico. En Latinoamérica, es importante alegar que tiene presencia y reconocimiento epistémico como una categoría estética vinculada al teatro político, que en un sentido particular y específico, trascendió por la naturaleza del contexto. Este tipo de teatro, capaz de desarrollar la participación activa y comprometida del espectador, fue insertado y apropiado en la región por quienes promovieron el llamado teatro popular.

El teatro popular devino principalmente a partir de las ideas que germinaron con la revolución burguesa dada a finales del siglo XVIII, en Francia. Allí fue desarrollado a finales del siglo XIX, a la par de países como Italia y Alemania, por importantes exponentes como “R. Rolland, E. Pottecher, f. Gemier hasta J. Vilar” (Chesney, 1994:5). Esta dinámica se dio por medio de las obras clásicas o las llamadas “cultas”, incluyendo a un teatro más comercial como el *music-hall*, donde cabe el teatro dramático o aristotélico.

La influencia del teatro popular llegó a Latinoamérica a partir de la segunda década del siglo XX, con creaciones significativas cargadas de contenido social y cultural, específicamente en México, Bolivia, Perú, Argentina, Brasil y Venezuela. Esto fue posible gracias a los catalogados Teatros Nacionales Populares (TNP) o Teatros del Pueblo, cuya esencia se centró en democratizar el teatro para hacerlo accesible al pueblo, sacándolo de las esferas elitistas. Esto representa una primera aproximación para una caracterización del teatro latinoamericano, según Chesney (1994).

Durante el siglo XX, el teatro popular supo convivir en cada contexto con otras manifestaciones teatrales tradicionales. Por ejemplo, el costumbrismo local que se desarrolló desde finales del siglo XIX en muchos países latinoamericanos, dándose con él, formas particulares de creación según cada realidad a través del tiempo. Rodríguez (1988) cataloga al teatro popular como "... aquel realizado por creadores identificados con los sectores mayoritarios de la población y que reflejan apetencias, aspiraciones, problemas y luchas de esos sectores. (p.4)

Con esto se pretendió elaborar un arte escénico con mejor calidad, aupado por la influencia de las recientes tendencias europeas. De esta manera se cuestionó también al melodrama clásico y al romanticismo, tanto como al naturalismo, que tuvieron gran alcance hasta finales del siglo XIX. Se incorporó además a nuevos dramas de autores hoy en día universales como Ibsen, O'Neill, y Pirandello, en cuya producción se dan visos de distanciamiento, por su contenido meta-teatral, impreso en obras como *Seis personajes en busca de autor* (1961) y *Esta noche se improvisa* (1970). De esta forma se proyectó el gusto por nuevas formas teatrales cercanas a las ideas y alejadas del realismo psicológico, con el que el teatro dramático había cautivado a un gran público, a través de obras del repertorio clásico universal y burgués tradicional.

No obstante, se generó en la región la articulación y promoción de una llamada "interface estética dependiente" (Chesney, 2007:13), que provocó un gusto y privilegio por las tendencias estéticas y las producciones dramáticas externas, catalogadas como universales, y circunscribió solo a autores nacionales adptos a estavertiente. Dicha interface se dio por encima de los movimientos locales que de manera natural ya venían conformándose, relacionándose así al teatro popular y costumbrista con la idea de lo nacional, y por ende, a la concepción de manifestación anticuada.

En Río de la Plata, Argentina, surgió El Teatro del Pueblo en 1930, su fin se centró en hacer llegar un teatro de calidad a todas las masas. Esto connotó el interés que hubo por priorizar montajes de autores reconocidos de Europa y Estados Unidos, a la par en que aparecían y se promovían a los criollos que marchaban en esta misma línea y con nuevas ideas, en medio de un contexto urbano que cimentó la aparición del realismo crítico o el grotesco. De igual manera se hace notar la creación del Movimiento independiente en ese

país, además del teatro social en México y los teatros universitarios en los años cuarenta. A la par, y no menos importante, se dio también el absurdo adelantado en Cuba por Virgilio Piñera, con *Falsa Alarma* (1949), una de las obras más representativas de esos tiempos.

Otra aproximación a una caracterización referida por Chesney (1994) que permitió el paso del teatro latinoamericano hacia lo contemporáneo, se produce “...en los años cincuenta y que recoge una práctica teatral netamente continental, con la llegada de otras tendencias o vanguardias” (Ibídem:p.12). A partir de estas vanguardias y nuevos esquemas estéticos contemporáneos, los Estados intervinieron al hacerlos accesibles, al fomentarlos y apoyarlos económicamente, ya que con ellos se difundían valores democráticos, reformistas y culturales, afianzando así la idea principal de educar y culturizar al pueblo.

Estas nuevas vanguardias estarían conformadas por el existencialismo, el absurdo, la crueldad, el teatro pobre, y el teatro épico, donde se inscribe notablemente el distanciamiento como uno de los referentes característicos y definidos, desde su conformación real y desarrollo en Europa por parte de Erwin Piscátor y Bertolt Brecht.

Estas nuevas influencias penetraron directamente en Argentina, donde la revisión de la teoría de Stanislavski se asumía al igual que la de Brecht, dando origen a diversos montajes que llenarían la escena con lenguajes estéticos e ideológicos contrastantes, y siendo, según Vidal (1997:23), el Galpón de Uruguay “... el primer grupo latinoamericano que monta a Brecht, y, con *La ópera de los tres centavos* estrenar una forma de hacer teatro en América Latina.”

De esta forma, no es de extrañar que el denominado despegue verdadero del teatro latinoamericano hacia lo contemporáneo, ocurra a partir de los años cincuenta, dependiendo del país, y se viera profundamente marcado por el ingreso del teatro a un nuevo campo cultural basado en la incorporación de modas y vanguardias teatrales que inundarían el continente (Chesney, 2007:13).

En Venezuela esto se vio promovido e impulsado notablemente a finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta, con la llegada de creadores provenientes de otros países, como Jesús Gómez Obregón (México), Juana Sujo (Argentina), Alberto de Paz y Mateos (España), Horacio Peterson (Chile), Romeo Costea (Rumanía), entre otros, quienes contribuyeron en la difusión de las nuevas vanguardias, en una época en que aún

predominaba el teatro costumbrista a través del sainete. No obstante, a partir de estos años, la teoría del teatro épico fue tomando vigencia en Latinoamérica y en nuestro país, entre los creadores de entonces que se interesaron en desarrollar producciones capaces de mejorar los niveles de participación por parte del espectador, difundiendo así las obras de Bertolt Brecht.

Aunque su influencia no será recibida sino hasta la década de los cincuenta en Latinoamérica, su proposición del teatro Épico, elaborada a fines de los años veinte, ha sido el intento más exitoso para hacer participar al espectador, influyendo sobre él sin privarla de razonamiento. Chesney (2007:47).

Pero retomando la distancia dramática en el teatro regional, podemos ver entonces en países como Argentina, *Una libra de carne* (1953), de Augusto Cuzzani, donde comienza a percibirse la distancia como planteamiento estético. En un texto del personaje el Rentista, se constata cuando dice "...cualquiera diría que estamos en un teatro" (p.218), esto ante la exigencia del resto de los presentes, por el inicio del juicio que se le hará a un hombre. Dicho parlamento muestra un decir "lógico" ante una acción, que para el espectador puede indicar de manera real su ubicación ante un hecho escénico, ya que de manera obvia se le hará consciente de estar en un teatro, lo cual puede generar pequeños grados de distancia. Además, al iniciar la obra el Ordenanza habla directamente con el público (p.211), y al final, cuando el Hombre juzgado es sacado de escena después del juicio, lo hacen entre los espectadores, rompiendo así la convención espacial de la cuarta pared. (p.253).

Posteriormente en *Los de la mesa 10* (1957), de Oswaldo Dragún (Argentina), se evidencia un juego de representación dentro de la obra, donde Actriz 1º y Actor 2º y 3º, presentan la historia de dos jóvenes, María y José, quienes además hablan directamente al público (p.324-325). Surge así un drama dentro del drama central, en el que los personajes primarios o de primer plano, se posesionan y se desprenden de los personajes de segundo plano, de una manera que exigiría una interpretación técnicamente distanciada. Otro ejemplo se da con el uso de otro recurso, el coro, que interviene cantando.

De esta forma se visualiza el germen de la construcción de una estética renovadora para un teatro popular y político latinoamericano, como parte del impulso recibido del teatro popular foráneo, cuyo desarrollo representa otra aproximación para una caracterización del teatro en la región. Dicha manifestación pudo darse también en medio de un contexto donde

lo tradicional, lo melodramático o lo romántico imperaba y apenas convergía con esas vanguardias modernas recién llegadas, específicamente a principios de los años sesenta y setenta, donde el drama se abrió camino en la búsqueda de nuevas posibilidades estéticas e ideológicas, más allá de las tendencias predominantes propias de la cultura teatral de occidente.

Latinoamérica abrió así sus brazos a un teatro de carácter político donde los autores asumieron compromisos con las causas de los pueblos, principalmente en medio de conflictos políticos internos, dictaduras militares y sistemas democráticos que favorecían las desigualdades sociales.

Una constante que caracteriza el teatro latinoamericano del último cuarto de siglo, es la agudización del compromiso de los dramaturgos e intérpretes con el proceso de lucha por la liberación económica de los respectivos pueblos que integran el vasto territorio continental (Rodríguez, 1988:2).

El teatro político fue desarrollado ampliamente como una categoría de teatro popular, jugó un papel importante en la caracterización de los aspectos evolutivos del teatro latinoamericano al ser ejecutado por dramaturgos e intérpretes provenientes del pueblo, en lugar de las clases que fomentaron el desarrollo artístico como élite cultural en un determinado país. Así la idea de un teatro popular ayudó a difundir la obra de Bertolt Brecht, y a desarrollar el teatro político con el que se indagó tanto en su teoría como en su práctica, adquiriendo autonomía y permitiendo un discurso regional menos dependiente del que planteaba el teatro europeo.

De esta manera encontramos otros ejemplos de la presencia de la distancia dramática, en obras como *Los invasores* (1963), de Egon Wolf (Chile). Trata el drama que vive la familia Meyer con la entrada y ocupación de su casa por un grupo de mendigos, que se convierte para ellos en un suceso aterrador. El final de la obra define cuán real ha sido para los personajes esta situación, cuando de manera inesperada, se nos revela concluyendo el segundo acto, que todo se trató de un sueño o una pesadilla que tuvo el padre del hogar, Lucas Meyer (p.206). Dicha acción revela el grado de veracidad de los hechos primordiales, y el estado presente de la acción real, es decir, se evidencia un drama dentro de otro, un drama general que involucra a todos los personajes y que al final no fue sino un sueño donde se expresa el temor de un “burgués”. Este recurso crea a nivel dramático, cierto

distanciamiento psicológico de la ilusión central (la invasión), y por ende, con la identificación hacia los personajes, al dar cuenta que nada fue real en estos, lo cual produce un desenlace con un factor sorpresa de impacto y la posibilidad de generar críticas por parte del público al momento de la representación. Así lo políticamente conjuga en la exposición dramática de esta obra, con la lucha de clases.

Otro ejemplo es *En la diestra de Dios padre* (1964), de Enrique Buenaventura (Colombia). Esta obra inicia con los actores diciéndole al público sus nombres reales y el personaje que interpretarán, anunciando que lo que verán se corresponde a una mojiganga. Allí se presentan personajes que mantienen relaciones con otros personajes de una manera incoherente, se presenta el Diablo, Jesús y San Pedro, por ejemplo. El tiempo de la fábula se da muy rápido al tiempo real, sin elipsis de manera específica, lo cual contribuye a mantener cierta distancia de lo que acontece de manera dramática.

En Chile, Jorge Díaz escribe *El cepillo de dientes* (1966). En esta obra aparece la distancia dramática dentro de su estructura. Lo que de manera audible parece en un principio el saludo diario y cotidiano de una pareja, pasa con la entrada a escena de Ella, al reconocimiento de varias personalidades en el espacio real del público (p.428), así se rompe la cuarta pared, aunque, a quienes nombra, quizás no se encuentren realmente entre el público, lo cual causa extrañeza; similar también cuando Ella, le dice a Él que cierre la ventana porque los están observando, refiriéndose nuevamente al público (p.432).

Los años sesenta fueron tiempos convulsos que propiciaron cambios sociales, donde los movimientos estudiantiles inspirados en el mayo francés de 1968, dinamizaron propuestas artísticas en el teatro universitario, así como en el teatro para obreros, y en el de los sindicatos, tomados por los trabajadores para lograr expresarse.

Una última aproximación para la caracterización del teatro en Latinoamérica sostenida por Chesney, se constituye a finales de los años sesenta, con los planteamientos de Augusto Boal, quien desde el teatro Arena, en Brasil, definió al teatro popular como político, e intentó "...relacionar la experiencia artística crítica con una ideología teatral clara aunque visible en las influencias de Brecht y Piscator, llevadas a escala continental" (Ibídem: p.12).

También se suma a este contexto al brasilero César Vieira, quien dio con Boal la posibilidad de recrear las inquietudes del participante y transformarlas, involucrando y alentando no solo su participación en la escena, sino además haciendo que estegenerara aportes para transformar su propia realidad.

No obstante, las nuevas formateatrales surgidas en la región, reflejaron la realidad del contexto desde la dramaturgia, con temas ajustados a sus modos de representación y la realidad social, en países como Colombia, México y Venezuela. Además, esta experiencia también se dio posteriormente en los años setenta en otros países latinoamericanos, cuyos procesos democráticos fueron interrumpidos por regímenes de facto, como Uruguay (1973-1975), Chile (1973-1990), Argentina (1976-1983) y Brasil (1964-1983).

En estos años también se logró afianzar un teatro hecho por y en las comunidades campesinas e indígenas, en países que también vieron atropellados sus procesos democráticos como Honduras (1963-1981), así como en aquellos donde se daban luchas de resistencia nacional y guerrillas, como en El Salvador. Además, se dieron experiencias teatrales comunitarias, en barrios de Caracas y Brasil. En Uruguay, el grupo de teatro “El Galpón”, sufrió los embates de la dictadura, con su ilegalización en 1976, estando aún bajo la conducción de Atahualpa del Cioppo.

Nuestro teatro fue caracterizándose como un instrumento que los diversos tipos de manifestaciones sociales, políticas y culturales requirieron para sus luchas por la liberación. Las dictaduras militares propiciaron un teatro penitenciario que arrojó resultados tan interesantes como dolorosas sus causas, de esta experiencia quedan testimonios como el de Oscar Castro, chileno que vivió la represión en un llamado campo de concentración durante el régimen de Augusto Pinochet. Castro contó, según Rodríguez (1988), en “entrevista concedida al escritor Ariel Dorfman” (p.9), que al entrar a prisión se encargó de las actividades culturales, llegando a montar entre varias obras, *El proceso de Lúculo* de Bertolt Brecht, lo cual supone un reconocimiento del teatro brechtiano y sus aspectos técnicos.

Otros tipos de manifestaciones teatrales que se dieron fue el teatro mitin, que mostró de manera fugaz parte de la lucha de los grupos en resistencia; o el teatro de la clandestinidad que dejó vestigios de confrontación estética ante los poderes políticos

totalitarios; también el teatro de guerrilla que legó en su entorno la inquietud del arte como instrumento para la confrontación de las ideas; de igual manera el teatro en el exilio que dio relatos de la represión vivida por sus autores, contados desde la perspectiva de sus nuevos espacios.

En este sentido todo el discurso escénico de estas décadas fueron la expresión directa y frontal, y además un medio de agitación y propaganda de las organizaciones de lucha popular, células clandestinas y subversivas especialmente de izquierda que actuaron ocultas al estado durante aquellos años, y que muchas de ellas lo hicieron en torno al teatro. Se trastocó y se confundió escena y política, política y escena. (Dimeo, 2007:120).

Otra manifestación tomó vida y fuerza. La *Creación Colectiva*, surgida en los años sesenta y desarrollada ampliamente a principios de los setenta. Este movimiento sentó las bases para la construcción de diversas experiencias dramáticas, fruto de la participación activa de cada miembro de los grupos teatrales y del público, a partir de foros y conversatorios que enriquecían los procesos creativos como parte de la metodología, mientras la dramaturgia del teatro popular tradicional tocaba temas existenciales y del absurdo. Fueron tiempos en que, según palabras de Rodríguez (1988)

...la agudización del enfrentamiento social influye de manera decisiva en el quehacer artístico, y por consecuencia en el escénico. Y la creación colectiva se ha convertido en una de las respuestas más precisas e imaginativas para encarar la nueva realidad. (Rodríguez, 1988:22).

El grupo colombiano Teatro Experimental de Cali, bajo la conducción de Enrique Buenaventura y Santiago García, ya contaba con una vasta experiencia representando los grandes clásicos del teatro universal antes de implementar la creación colectiva como metodología para la producción de sus espectáculos. Tal como el grupo La Candelaria del mismo país, con el que García montó *Guadalupe años sin cuenta* y *Galileo Galilei* de Brecht, de quien Dimeo (2007) comenta que, junto a Buenaventura, "...deducen la necesidad de utilizar las técnicas y herramientas del teatro de Bertolt Brecht y logran en el espectador una concientización política y social de las masas".

El estudio de la obra de Brecht, parece ser igualmente, el punto de partida para muchos de los postulados teóricos del teatro popular, como lo ilustran las propuestas de Boal, E. Buenaventura o el grupo Escambra y, y aún para los planteamientos de autores como César Rengifo, G. Guarnieri y otros para quienes ha significado un momento de reflexión sobre sus propias experiencias escénicas (p.126)

Otro grupo que entró en esta misma dinámica política desde la creación colectiva, fue el Yuyachkani de Perú, en 1971. Este grupo tuvo en su haber obras como *Puño de cobre* (1971), con la que inició una etapa como teatro político, para evolucionar con el tiempo hacia un teatro popular y urbano. En este mismo país y dinámica, el grupo Cuatrotablas llevó a escena *El sol bajo las patas de los caballos* (1970), *Tu país está feliz* (1971) y *Oye* (1972). Algunos grupos enmarcados también en esta línea de trabajo fueron el ICTUS, fundado en los años cincuenta en Chile, y el Ollantay en Ecuador. En Cuba el grupo Escambray y el Teatro Estudio, paralelo al nicaragüense, definieron claramente sus propuestas ligadas a sus procesos políticos internos, así como los grupos chicanos de habla hispana en los Estados Unidos, caracterizados por una fuerte influencia del Living Theatre en cuanto a su línea de protesta y agitación y los movimientos *agit-prop*.⁸

Para los años setenta la realidad seguía mostrando una cara dura, no obstante las obras tendían a ser "... realistas, comprometidas, neo-realistas o de un nuevo naturalismo" (Chesney, 2007:13), que dependía del proceso particular de cada grupo en su contexto. Por esto en la región "... no puede hablarse de un método o una forma de trabajo; casi por el contrario, de tantas formas, producto de las múltiples experiencias de cada país..." (Rodríguez, 1988:16). Así mismo, lo político tiene presencia gracias a los uruguayos Mario Benedetti y Mauricio Rosencoff, el primero con su obra *Pedro y el capitán* (1979), y el segundo con *El gran Tuleque* (1960).

A finales de los años setenta en Argentina, el Teatro Libre de Córdoba brindó propuestas dirigidas a la defensa de la clase proletaria desde la creación colectiva. En este mismo país se asienta un teatro que recobra del pasado elementos básicos para redimensionarse en lo que será el neo grotesco, posteriormente en el teatro abierto de los años ochenta (1981, 1982 y 1983) y en el teatro por la identidad, al tiempo en que irrumpe con una "estética brechtiana renovada" la dramaturgia del argentino David Viñas, específicamente en tres de sus obras: *Lisandro*, *Túpac Amarú Dorrego*:

⁸Fueron grupos de agitación y propaganda de inspiración marxista, surgieron en Rusia y pasaron a Alemania hasta llegar a EEUU en la década de los años veinte y treinta del siglo XX, se movilizaron en respuesta a las condiciones desiguales planteadas socialmente por el sistema capitalista, a partir de entonces se generó el teatro de guerrilla en los años sesenta con el grupo Mime Troupe de San Francisco y las comunidades latinas como la centroamericana, la puertorriqueña y la chicana, para luego retornar a Europa, específicamente a Francia a finales de los años setenta)

Apasionado y lúcido para enfocar la historia de Latinoamérica, Viñas logra plasmar un teatro épico renovado en el que la raíz materialista que enfoca los problemas se recupera en la escena (...) Y el horizonte de expectativas de las obras se hace explícito: un teatro político que explique las dificultades de la liberación americana.” (Sagaseta, 1987:52).

En *Mi obelisco y yo* (1981), de Oswaldo Dragún, puede observarse al Actor 1 presentando al público el obelisco; cuando Él, el otro personaje, se refiere a los pájaros que vuelan cerca (p.10.14). El Actor 1 reconoce que no son pájaros, sino las manos de su amigo que lo ayuda a cuidar el obelisco, siendo en realidad las manos de otro actor dentro del drama. De esta manera se corta la posibilidad del juego de la ilusión, también con lo que dice el Actor 1, de manera obvia y directa, que mentir en Buenos Aires (crear la ilusión de algo) es un asunto de sobrevivencia.

En *Hoy se comen al flaco* (1983), del mismo autor, también los personajes interactúan con los espectadores, a los que ven como parte del público de un circo. El Flaco se presenta ante todos dentro de una jaula donde se siente seguro, revelándose metafóricamente al circo como “el mundo latinoamericano” y a Juan Moreira como elemento historicista con sus luchas, de igual manera apareciendo diferentes efectos, juegos de luces, algunos cantos, y un coro.

Otros dramaturgos del teatro político son los argentinos Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, el uruguayo Jacobo Langsner, el italiano brasilero Gianfrancesco Guarnieri, el guatemalteco-cubano Manuel Galich. De igual forma se identifican dentro de lo político en el teatro, a los argentinos Héctor Levy-Daniel y Víctor Winer, a los chilenos Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero, al uruguayo Walter Acosta, y al argentino ecuatoriano Arístides Vargas.

Dentro de la dramaturgia venezolana y latinoamericana, es importante hablar de *La República de Caín* (1913-1915) de Julio Planchart, ya que para el momento de su escriturase incluyeron elementos que ya tributaban al teatro épico, cuyos preceptos no habían sido aún conceptualizados por Brecht, en tiempos cuando reinaba el sainete en el gusto del público venezolano en plena dictadura de Juan Vicente Gómez. Algunos de dichos elementos son el texto en verso, las numerosas acotaciones, la multitud de actores, los decorados diversos y los efectos especiales. También se usa la parábola bíblica con personajes simbólicos de la cultura universal, figuras históricas, culturales y religiosas,

como arquetipos que realzan el *gestus* social. Los diálogos, las acotaciones y las didascalias expresan la voz del autor. De Planchart, Azparren (2008) agrega que "... se colocó en una vanguardia teatral comparable con lo que sería décadas después el teatro épico" (p.23). De igual manera, Chesney (2018) reconoce del autor su adelanto teatral para la época, y para la situación política del país, donde era necesario resguardar la integridad física con la autocensura, señalando que, "...se dan luces sobre esto en una pieza con estructura de discurso épico de alta factura que, entendiendo la difícil situación que vivía el país, Planchart optó por la denuncia directa". (p.1)

Seguidamente, en Venezuela serán notorios los planteamientos dramáticos en las obras de César Rengifo, como la exposición de las desigualdades sociales y la lucha de los pueblos, así como la clara visión de algunos aspectos históricos, además de su interés sobre los planteamientos de Bertolt Brecht, donde retoma al espectáculo teatral como divertimento y motor de la conciencia.

...el artista, en este caso el dramaturgo, debe buscar el espectáculo que divirtiendo concientiza, aquel espectáculo que sea capaz de procurarle a la gente un alivio, un solaz, un divertimento pero que lo ponga en actitud pensante y eso precisamente lo hizo y lo propició Bertolt Brecht. (Rengifo, 2013:46).

Rengifo forma parte de una generación de teatreros venezolanos que cambiaron la estética teatral en sus años; principalmente de aquellos que rompieron con la estructura del sainete y el costumbrismo como único modo de representación que mantuvo cierta hegemonía en el gusto y la producción durante los años 20 y 30. Sobre dicha ruptura, Chesney (2000:14) comenta de este dramaturgo como "El primer autor que da este salto, iniciando la época que podría denominarse de "transición a la renovación", fue C. Rengifo, quien escribe su primer drama en 1938". En parte esta categorización se debe a la línea temática de Rengifo, con una tendencia realista social y un sentido de transformación de la realidad desde el arte, desde el teatro. Este aspecto, que forma parte de su ideología, se corresponde con algunos planteamientos y tendencias sobre el arte con un sentido social compartido por Brecht (1971:07), quien argumentó que "...nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad...".

De igual manera, Nicolás Curiel con el Teatro Universitario abrió un capítulo importante en su trabajo como director para indagar en la teoría de Brecht desde finales de

los años 50 e inicios de los 60; lo mismo posteriormente con Miguel Torrence en la ciudad de Valencia. Se constata también en José Ignacio Cabrujas y Edilio Peña, principalmente en la etapa inicial de sus producciones dramáticas, además de otros autores como Rodolfo Santana, Gilberto Pinto y el uruguayo Ugo Ulive (refugiado en el país desde finales de los años 60), quienes brindaron nuevas visiones dramáticas a partir de sus realidades contextuales.

...el teatro político que se hizo entre la década de los sesenta y los ochenta, fue un teatro que de alguna manera, hubo asimilado la experiencia de Brecht, desde realidades y particularidades de la región que no eran aplicables al contexto estético, teatral y político europeo de la misma época. (Dimeo, 2007:120).

En los años noventa la dinámica social y política dio un giro trascendente que dejó ver la influencia de los medios de comunicación en la sociedad. Las estructuras mediáticas ejercieron su poder en la manera cómo el hombre debía percibir o comprender el mundo; se comienza a hablar del fin de las ideologías y de la historia, y a mirarlas desmarcadas una de la otra. Se habla de un mundo unipolar y globalizado, de las democracias representativas, del triunfo del neoliberalismo devenido desde los años ochenta, de la implantación de un nuevo orden mundial en lo económico y lo político, y de la postmodernidad desde un punto de vista filosófico y estético. Estos elementos coinciden con dos acontecimientos mundiales importantes como la caída del muro de Berlín y el fin del Bloque Soviético, a la vez que se identifica un quiebre del período neoliberal en ciernes.

En este contexto aparece la obra "*Hijo del rigor*" (1991), de Álvaro Ahunchaín (Uruguay), que muestra su trama en un ring de boxeo. Se permite aquí la doble enunciación hacia el público, apoyándose en el espacio real de la sala, y en el de la fábula, el ring. Los personajes nombran que la gente los ven, refiriéndose al público (p.8, 13-14). También ellos asumen roles, como Cross cuando se desdobra en cura, o en el Padre de Verónica, también como directora del colegio y nombra a personas reales de la producción del montaje, al autor y al director.

En *La pareja del andén* (1994), de Julio Ortega (Perú), no hay diálogos, solo "voces" que dramatizan hechos. Es un texto sugerente para una puesta en escena, poético y rico en imágenes. Hay muy pocas acotaciones, las acciones se extraen de la palabra, se establece una distancia entre cada personaje (voz) sobre lo que ocurre (drama).

La obra *Cinco ejercicios para un actor*(1995), de Griselda Gambaro (Argentina), consiste en 5 monólogos breves, cuya interpretación se establece para un mismo actor, quien a su vez se comunica directamente con el público. En este contexto se comienza a hablar en Latinoamérica de un teatro de los “emergentes”, llamado luego teatro de la desintegración en Argentina, considerado por Roberto Cossa como ambiguo, según Dimeo (2007), cuyos exponentes principales son Spregelburd, Daulte y Tantamian.

Para la década se mantienen activos en la dramaturgia los argentinos Cossa, Goroztiza, Halac, Dragún, Gambaro, Pavlovki, el uruguayo Langsner, entre otros; además del surgimiento de la dramaturgia joven, representada en Levy-Daniel (Argentina) que junto a Arístides Vargas (Argentina-Ecuador) hacen de lo político un elemento presente al plantear lo que sucede, desde un lenguaje metafórico.

Algunos grupos permanentes en esta década, son el Macumaima de Brasil, el grupo de teatro Buendía, Loquepasa y Los Cuatro de Chile. Se creó un teatro cuyo discurso se centraba en los procedimientos teatrales, más que en las metáforas o las ideas políticas, también se tendió a fragmentar la fábula, “...con esto lo ideológico entra en crisis con lo estético” (Dimeo, 2007:140) y se desarrolló la intertextualidad como un procedimiento recurrente.

La década de los noventa significó en el contexto Latinoamericano, la desaparición del teatro didáctico y épico de Brecht “... pues se entiende que ya no tendría mucho sentido discutir sobre los grandes relatos que operaban los mecanismos de la historia” (p.140), específicamente cuando se aparta la dramaturgia y la puesta, de la fábula como elemento para visualizar lo social, lo político y lo estético.

... los dramaturgos, directores y grupos pudieron elaborar y diseñar un espacio para la formulación de problemáticas, y sobre todo aquellos que tenían que ver con el aspecto ideológico, social político se habían esfumado. (Ibídem: p.139)

Los niveles de participación entre los grupos y sus propuestas al público cambiaron. Atrás quedaron las manifestaciones vinculadas al teatro brechtiano, la transformación de la realidad desde una conciencia crítica pasó a otro plano, y más aún, la distanciamiento como parte de los procedimientos dramáticos y estéticos más empleados

desde lo épico, desde su aparición en Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, hasta la merma de su presencia a finales de dicho siglo.

CAPÍTULO II. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE LA DISTANCIA DRAMÁTICA

II.1. LA DISTANCIA DRAMÁTICA SEGÚN JOSÉ GARCÍA BARRIENTOS.

José Luis García Barrientos considera y define la distancia como *distancia dramática*, interpreta que el efecto de esta “categoría estética” es opuesta a la ilusión de realidad propuesta convencionalmente para y en la escena, específicamente en el teatro dramático o aristotélico, ya que cuando aparece la distancia esta se percibe como un extrañamiento capaz de separar al espectador (en nuestro caso el lector) de cualquier identificación o endopatía, para colocarlo en una actitud crítica o en un estado de observación consciente, “...que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra...”(García, 2011:47).

Para el estudio de la distancia dramática, este autor parte de la dramaturgia, definida como “la teoría del modo teatral de representar ficciones” García (2003:24). Partiendo de esta premisa, este investigador desarrolló un método para el análisis de obras dramáticas en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2003), cuya edición pertenece a la colección *Teoría de la literatura y literatura comparada*⁹, donde contempla la distancia dramática en cada una de sus vertientes.

⁹Colección dedicada al estudio literario de áreas como la lírica y la narrativa, con esta teoría se conforma el único estudio dedicado al teatro, considerado uno de los pocos realizados a este arte

Es oportuno relacionar la teoría de García Barrientos (2003) con lo que Pavis (1980) desarrolla de la distanciaci3n Brechtiana, como “un procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños... El efecto de distanciaci3n transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificaci3n, en una actitud cr3tica” (p.148), siendo este el efecto para el estudio, principalmente cuando se genera de forma consciente desde el autor.

Dentro de dicha teor3a, la Visi3n es el t3rmino que representa el estudio de la percepci3n del espectador, donde finalmente se detalla y analiza la distancia dram3tica, pero antes de llegar a este punto, el autor ampl3a en otros elementos, necesarios para la comprensi3n de c3mo opera la distancia en la obra teatral.

Garc3a Barrientos inicia su teor3a explicando los dos modos de representar ficciones, el narrativo y el dram3tico. El primero se da en el cine, se rige por la teor3a de la narratolog3a y es “mediato”, es decir, hay mediaci3n entre la obra de este arte y el p3blico, espec3ficamente desde la voz de un narrador o la c3mara, 3ptica desde la cual se percibe el contenido. El segundo modo es inmediato, partiendo de que la obra se presenta directamente al espectador sin mediador, y es el objeto de estudio de la dramaturg3a, ya que se cumple el modo de representaci3n teatral de ficciones; de esta manera, la dramaturgia viene a ser la pr3ctica de ese modo de representar ficciones a nivel teatral, o mejor dicho, “el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representaci3n teatral” (p.34).

La historia o f3bula de una obra de teatro se rige por una determinada estructura textual dispuesta para la representaci3n, la teor3a de Garc3a toma en cuenta esa estructura que posteriormente se configurar3 con la manera en que se realice su puesta en escena y se muestre a un p3blico, valor3ndose el drama no solo en su plano textual y su representaci3n, sino tambi3n en la relaci3n entre ambos, cuyo efecto se mide en el espectador. Dichos planos entran en el estudio del modelo dramaturg3ico, definidos como el “...dieg3tico (perteneciente a la f3bula), esc3nico (a la escenificaci3n) y dram3tico (a la relaci3n o encaje entre los dos anteriores) es la piedra angular de la teor3a” (Ib3dem: 25).

dentro del mundo literario actual, en cuanto a estudios puramente te3ricos a excepci3n de los espec3ficos al comentario de una obra.

Se dispone así de un modelo para el análisis y la comprensión del texto teatral, con el que se evidencia la doble enunciación en un tipo de comunicación que se da no solo por su carácter lineal, emisor y receptor, sino triangular, en un espacio donde además de esos elementos, el que asiste es el sujeto que observa y al cual va dirigido ese hecho comunicativo teatral. Según García (2003:24), “se trata de un modelo comunicativo definido por dos líneas perpendiculares: aquella en la que interactúan los actores/personajes y aquella en que esa actuación se orienta a (es para) el público”.

El texto teatral es calificado por el autor como documento del teatro, es decir, la “codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático que transcribe un drama virtual o imaginado” (2011:25) y su interpretación depende directamente del lector. Entonces, la obra escrita se diferencia de la representada por ser un documento con autonomía literaria o por ser el objeto a leer que contiene un drama de manera estructurada e independiente de su escenificación real, mejor dicho, “... el acceso al drama por la lectura, así como sus característicos defectos y excesos de dramaticidad diferencian a la *obra* del texto dramático” (Ibídem: 26). Se valora pues el texto donde aparece la distancia dramática dentro de las intenciones del autor, aspecto que reclama atención y concierne a esta investigación.

De manera estructurada el autor desarrolla su teoría con varios cuadros sinópticos, inicia con una introducción a la “estructura textual o lingüística del drama y de los aspectos generales de la ficción dramática”, allí argumenta sobre un primer aspecto, la escritura y dicción, compuestas por el texto y el paratexto, la acotación y el diálogo, y como segundo aspecto sobre la ficción dramática.

En torno al diálogo, García estudia sus formas expresadas como coloquio, soliloquio, monólogo, el aparte y la apelación al público; hace pertinente la observación, con la cual se percibe la distancia, como una primera aproximación para identificarla y estudiarla. Al tomar la forma dramática de la apelación al público, García refiere a la comunicación que va del personaje al espectador, y al tomar la forma distanciadora o brechtiana, se refiere al actor que se desprende del personaje para participar activa y directamente con este.

El segundo punto en la introducción que hace García en su teoría, lo representa la ficción dramática (considerando a la poética de Aristóteles dentro del estudio del drama), y se compone en: situación, “acción”, suceso; la estructura, la jerarquía, los grados de (re)presentación, las secuencias, las formas de construcción y los tipos de drama.

Cabe reconocer la poética de Aristóteles como la teoría cuyo fin es contrario a lo que persigue la distancia dramática, no obstante, para esta investigación se toma a la ilusión como el aspecto que valora la poética para alcanzar su fin. Una vez consolidado el ilusionismo, en escena puede producirse el efecto de distanciamiento cuando este se percibe distorsionado, lo cual quiere decir según García Barrientos, que para que haya distancia debe desarrollarse la ilusión y no ser negada en el drama desde el principio.

El autor posteriormente continúa desarrollando cada uno de los cuatro elementos “fundamentales del teatro” como orientadores para el análisis, como el tiempo, el espacio, el personaje y la recepción, en cada uno de ellos desarrolla la categoría de la distancia. En cuanto a la distancia en el tiempo, se estudia el mundo ficticio cuando se ubica fuera del tiempo real o hay atemporalidad (ucronía), también cuando se ubica en distintos tiempos como el histórico y el contemporáneo (policromía), y en tiempos combinados o superpuestos (anacronismo).

La distancia en el espacio es sinónimo de distancia interpretativa, y existe entre el espacio visible y el público, se aplica a los distintos estilos de escenografía, ya que a medida que la distancia espacial es mayor aumenta el ilusionismo, y deriva en grados como el espacio icónico o metafórico, el metonímico o indicial y el convencional.

La distancia en los personajes se mide según los grados de distancia entre su estado ficticio (diegético) y el real (escénico); se visualizan sus grados de humanización, idealización o degradación. La relación del actor con su papel creará grados de ilusión o separación (anti-ilusionista), como la distancia comunicativa (público-actor/personaje) donde el actor se separa del personaje, común en el teatro brechtiano.

Finalmente, García Barrientos desarrolla la recepción en su teoría, dándole el término de Visión, por referirse al campo de la recepción del público, en esta se orientan los grados de identificación o de extrañamiento; es el renglón donde se parte del espectador como sujeto de estudio y todo en cuanto a cómo él percibe o percibirá la obra teatral, “para

subrayar el carácter primordialmente visual del teatro y que es el aspecto del público que considero pertinente para la dramaturgia y la dramaturgia” (Ibídem: 26).

En la Visión se estudia el carácter visual con que se percibe el hecho dramático, el de la representación, versus el narrativo, que incluye solo las palabras; en el primero el mundo ficticio es puesto al frente, desdoblado y real, escénicamente resuelto, incluso desde la disposición textual del drama. La visión es constituida por tres elementos para el estudio, como la distancia, la perspectiva y los niveles, íntimamente integrados con las categorías de espacio, tiempo y personaje, tomadas por García Barrientos del sistema analítico para la narración de Genette. “En mi modelo dramatólogo es la narratología de Genette (1972, 1983) la que, por su empeño sistematizador además de por su carácter “modal”, resulta claramente privilegiada como término de inspiración y de contraste” (García, 2003:34).¹⁰

En el estudio de la visión, la distancia estética entre la ficción y la realidad, contiene una cara objetiva que depende de la obra y una subjetiva que es el punto de vista del espectador. La distancia también comprende un polo narrativo y uno dramático, el narrativo refiere al relato presentado con palabras en la forma textual, y cuenta con efectos de realidad; y el dramático se expone de manera escénica y cuenta con efectos de distanciamiento, que significa la identificación de la ruptura de la ilusión de realidad, según la perspectiva del espectador frente a la obra. La distancia es intersubjetiva e implica en el espectador falta de claridad en la representación.

En contraste a la distancia narrativa, la distancia dramática es menor en el teatro, ya que hay un hecho simulado y encarnado con personajes que participan sin mediación de un narrador o un marco narrativo. En este caso, para García Barrientos es necesario que las obras contrarresten la ilusión de realidad.

La distancia dramática se percibe y se mide desde tres niveles importantes para su comprensión. La distancia temática, la interpretativa y la comunicativa. En ellos se generan los grados de identificación o de extrañamiento. La distancia temática separa el plano de la ficción, del plano real, y se mide entre la naturaleza de ambos. Comprende la distancia

¹⁰ Dicha teoría está ampliamente desarrollada en comparación a la dramaturgia. El autor toma los referentes orientadores, desde sus diferencias más que desde sus similitudes con el drama, en las tres categorías señaladas (distancia, perspectiva y niveles). Mientras que los demás niveles narrativos del sistema de Genette, se descartan del drama, ya que forman parte de la “voz” que aparece en el texto narrativo y la manera en que de este se presentan y disponen los hechos.

personal (relacionada a la tipología del personaje, como los idealizados, humanizados y degradados); la distancia temporal (que permite un efecto de *ucronía*, desde la distancia infinita o la ficción fuera del tiempo, a la precisión temporal); y la distancia espacial (con un efecto de *utopía*, la cual distingue distintos grados de determinación geográfica, hasta la precisión espacial).

La distancia interpretativa separa al intérprete de lo interpretado, desde los sujetos y objetos. Se distingue una distancia espacial desde los estilos escenográficos (icónico, metonímico, convencional), otra distancia personal con la identificación ilusionista (distancia crítica, actor/personaje) y un ilusionismo temporal (libertad y desarrollo temporal de alteraciones o rupturas, las elipsis, orden, continuidad, frecuencia, duración, entre otros. La distancia interpretativa también se mide en el texto, pero se determina en la puesta.

La distancia comunicativa se da en la relación personal y va del público al personaje en sus dos presencias: actor-personaje. Depende de la distancia temática e interpretativa, y del grado de caracterización, o de la sala a la escena donde el público también se desdobra de real a ficticio, y el espacio también. El público se desdobra, es implícito cuando se identifica de manera directa y es explícito cuando hay forzamiento de él o identificación doble, tanto ficticia como real.

La distancia temporal se distingue en los dramas histórico, contemporáneo o futurario, con policromía o anacronismo. La distancia espacial depende de la distancia física en cuanto a la sala y la escena, sea abierta o cerrada. Su cálculo se da entre grados de distancia o ilusionismo, e integra los tipos de drama ya nombrados, rozando con la distancia temática y yendo paralelo a la distancia temporal. El cálculo de la distancia y el ilusionismo viven en tensión según la recepción, y depende del uso de los elementos dispuestos, tanto en el teatro épico como en el aristotélico. En el primero, Brecht "... no prescinde del ilusionismo, como expresamente reconoce él mismo) que en el que denomina «aristotélico» (que no anula la distancia)" (García, 2011:49).

La perspectiva es el segundo elemento de la Visión, se refiere al punto de vista del espectador y abarca los diferentes matices de objetividad y subjetividad en el teatro. La objetividad muestra el mundo dramático sin mediación, el espectador ve directo con sus

ojos el mundo ficticio, vive directo lo que ocurre en escena (perspectiva dramática), a diferencia del relato que tiene la voz del narrador o el cine que tiene el ojo de la cámara, son objetos editados, por lo tanto son mediadores y subjetivos (perspectiva narrativa). El teatro tiene al espectador como focalizador, él es titular del punto de vista (premisa que difiere en el cine, donde el espectador es conducido por el ojo de la cámara). El teatro es intersubjetivo, según la experiencia desde la actuación, donde se relacionan los actores y el público.

Posteriormente la teoría de García (2003) presenta los niveles como el tercer elemento de la Visión, y luego estos se interpretan según la noción metateatral presente en el drama. Parte de la función de Genette del nivel de segundo grado al nivel de primer grado, el teatro en el teatro. El nivel depende del acto comunicativo real o ficticio, en nuestro caso es la escenificación, donde la visión se integra desde los análisis anteriores del espacio, el tiempo y el personaje.

Se identifican dos tipos de niveles, los narrativos y los dramáticos. Genette aplicó los niveles narrativos al relato, como el extradiegético, que se refiere al plano de la narración (narrador-narratario); el intradiegético, indica el plano de la historia, los personajes; y el metadiegético, que es el plano del contenido de un relato de 2º grado. Bajo esta premisa, García Barrientos diseña y propone para el estudio del teatro sus niveles dramáticos: el extradramático, el intradramático y el metadramático.

De esta manera se admite a la visión como el aspecto principal, que dentro de la teoría de García Barrientos, pone en relieve la percepción y la recepción dramática. Por tanto, se considera a la distancia dramática como el aspecto más importante para este estudio, justo por la cualidad de desdoblamiento que tienen los personajes, el tiempo y el espacio, desde el plano real y el ficticio, explicados en cada cuadro sinóptico de la teoría. Para García Barrientos la visión constituye el principal aspecto a la hora de estudiar una obra, ya que representa los niveles de recepción y asimilación del público y permite la comprensión de la obra de acuerdo a su aspecto temático, semiótico y pragmático.

II.2. METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE LA DISTANCIA DRAMÁTICA.

Esta es una investigación de enfoque cualitativo, con diseño documental, de alcance descriptivo en algunos aspectos y analítico comprensivo en otros. El enfoque es cualitativo, por cuanto “trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es”, según palabras de Martínez (1998:8), con lo que se obtiene el conocimiento de un objeto, de acuerdo al cumplimiento de algunos pasos.

Se parte del modelo de análisis que plantea García Barrientos (2003) el cual se sustenta en la dramalogía, teoría que define “con base en el concepto aristotélico de modo de imitación, como la teoría del modo teatral de representar ficciones” (García, 2011:23). De aquí establece su postura hermenéutica, como “un método de análisis que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales” (p.16), no obstante, solo se aplica en esta investigación el estudio de los textos dramáticos.

En la estructura del trabajo se aprecia un breve acercamiento a la biografía del autor, una periodización de sus obras y el estudio de la distancia dramática como procedimiento significativo en vínculo con otros secundarios, no menos importantes. Se analiza la dramaturgia de Orlando Ascanio a través de documentos como fuentes primarias y secundarias, que brindan información. Se hace una descripción analítica sobre la naturaleza de su dramaturgia y se identifican sus aportes. Se realiza una valoración de las condiciones en que las escribió, la de su pronta representación, que dio como resultado que quedaran archivadas una vez dejaron de representarse, fuera de toda exposición visible para su revisión o conocimiento, así como la construcción de la puesta en escena que ayudó en la progresión dramática de algunas piezas, unificando el rol de dramaturgo al de director.

De esta manera se pretende visualizar la dramaturgia de Orlando Ascanio y sus aportes, desde el análisis de tres de sus obras como parte de la producción dramática venezolana: *Alacranes*, *Bajo la mirada de Gardel* y *A petición del público*, donde se identifica la distancia como elemento significativo presente y el modo en que opera en ellas.

Las obras seleccionadas se ubican en períodos y temas con espacios específicos como para entender procesos, contextos, ubicar tendencias y temáticas persistentes, incluyendo la frecuencia y el uso de los elementos estilísticos a los cuales ha recurrido el autor; específicamente la distancia dramática, su finalidad y la categorización de su

funcionamiento. Se generaliza sobre el contexto de la obra (el teatro, la literatura) más allá de sus propiedades “prejuicios culturales, artísticos, literarios y teatrales” (Ibídem: 20). El resto de las obras cuyos soportes físicos existen y no se analizan a profundidad, se nombran como referentes, considerando su tiempo de producción. Las tres obras seleccionadas nos dan una panorámica global de la producción general.

Al relacionarnos con el texto dramático, no solo percibimos el mundo ficcional del autor, asimismo podemos descubrir su ideología, su contexto y su época. En relación a la literatura como lenguaje para comunicarnos Chumaceiro (2007) infiere que “... amplía nuestro horizonte personal, nos relacionamos no solo con la obra que tenemos ante los ojos, sino también con la cultura en la que el texto surge” (p.52).

Considerando el marco histórico, social, cultural donde se han producido las obras seleccionadas, que involucra la ideología o visión del mundo de del autor, se ahonda en la génesis de cada una de ellas para fortalecer el campo cognitivo de la investigación, a partir de su estructura formal perteneciente al campo diegético, ya la estructura profunda relacionada al campo de la enunciación, donde se divisa la voz del autor a través de la voz de los personajes; y desde la distancia dramática como un procedimiento significativo, por cuanto modifica la actitud de identificación del espectador por una crítica, que orienta la atención a no divagar frente a la idea central o temática de la obra.

Para llegar a esto es importante apreciar la obra como partitura para la representación, y observar al espectador como el titular del efecto de extrañeza que transforma su actitud frente a lo que ve. García (2003) lo organiza en teoría desde el plano diegético, el escénico y el dramático, también al guiar su modelo a partir de cinco cuadros sinópticos: 1) la escritura, la dicción y la ficción dramática, 2) el tiempo, 3) el espacio, 4) el personaje, 5) la visión; calificando a este último de análogo con el término de percepción, el cual involucra lo que plantea la obra para su interpretación en escena o lo que será visto por el público, siendo este además, el objeto donde se produce el efecto que guía esta investigación.

Al menos, toda obra lleva consigo los cuatro elementos fundamentales del teatro (Tiempo, espacio, personaje y percepción) que para García Barrientos son los pilares de su método analítico, aplicables a los cinco cuadros sinópticos anteriormente nombrados, y que

se orientan a develar al público el sistema de enunciación de la obra y a resaltar aún más el carácter visual del teatro (la recepción).

El carácter visual del teatro se reconoce en la visión, la cual García Barrientos cree “pertinente para la dramaturgia y la dramaturgia” (p.26), y la analiza desde una clase de categorías: como la distancia, la perspectiva y los niveles, considerándose la primera como el sostén fundamental para esta investigación, ya que en ella se especifica sobre el efecto y su receptor, el público. Esto indica su uso como complemento metodológico, aunque se ejecute solo en el texto dramático, valorizando así la propiedad comunicativa de la lectura y la representativa que esta contiene y sugiere.

Se habla así de una exposición diegética del efecto de la distancia dramática, por el autor, en forma de “documento”, con la cual se busca proyectar en la mente del lector (director/actor) formas y significados para la representación. Lo contrario podría surgir en el plano escénico real de manera imprevista, producto de distintos factores, incluyendo por ejemplo la visión del director. Sin embargo, dicha visión no forma parte relevante de nuestra dinámica investigativa, pero sí la distancia como un efecto consciente del dramaturgo.

Con el fin de analizar una obra de teatro desde la distancia dramática como procedimiento consciente del autor, como es nuestro caso, conlleva tomar de la metodología de García Barrientos, que la interpretación del texto tiene como sinónimo el comentario, y quien la ejecuta, el comentarista, “en el término que se ha impuesto en español para designar el ejercicio que, aplicado a los textos, ocupa el centro de la enseñanza de la literatura en todos sus niveles, el mismo que prefieren llamar “explicación” los franceses y “análisis” los alemanes e ingleses” (p.19).

Para que un comentarista llegue a buen término con su interpretación, dependerá de “... las propiedades de la obra y las propiedades e intenciones del comentarista” (p.14), cuyo resultado será fruto de un proceso según su inteligencia, quien “describe y evalúa” (p.15), para determinar la forma y la función de la obra, siendo esto “el reto genuinamente teórico” (p.15), lo cual se deduce en las cualidades de las obras seleccionadas y los objetivos de la investigación.

Es necesario evidenciar respuestas a las interrogantes planteadas, recortar las operaciones del análisis a favor de los elementos creativos, así dicho análisis “... no solo

admite sino que reclama la intervención subjetiva del comentarista, con sus aptitudes, saberes e intenciones” (p.15), además de la producción de un discurso sin lo crítico erudito o lo que en el ámbito del conocimiento le daría un determinado valor “excluyente”. Por ello García Barrientos considera que el comentario provenga del acto sencillo de leer y el hecho de tomar de esto la “subjetividad o la imparcialidad” de dicha experiencia. Esta actividad revela las cualidades del comentarista como las del texto, siendo una del comentarista, que todo comentario no debe ser un estudio extenso, detallado y riguroso de la obra, tampoco una actividad subjetiva o vacía, caprichosa o arbitraria.

En tal sentido el comentario da cuenta de la lectura y no del texto, según Man (1971) recuperado por García Barrientos, lo cual quiere decir que el texto será expresado según la interpretación que del mismo hará el comentarista, donde lo científico se evidencia en la operación metodológica. Así se sostiene que el comentario debe ser ubicado entre la crítica y el ensayismo, y que se debe intentar al menos escribirlo como literatura y de manera parcial dependiendo de la distancia y la perspectiva que impone la interpretación, donde no hay cabida para la neutralidad, como la aplicada por “historicistas, psicoanalíticas, marxistas, formalistas, pragmáticas, etc.” (p.25). Por eso García añade que al comentar, cada lectura e interpretación no será igual a la obra, específicamente para su representación.

El comentario debe ser parcial, profundizando sobre aspectos específicos de la totalidad de la obra, como el contexto. Así lo señala García Barrientos cuando refiere que “...el comentario más logrado se limita a aclarar algún aspecto de la obra, nunca la totalidad” (2003: 26), sin obviar el fin de ser representada, que es lo que la define y aclara la necesidad de su análisis dramático, más allá de uno filológico, psicológico o estético. (p.27). Por eso el comentario es pertinente para una posible puesta en escena de la obra comentada, tomando en cuenta que el principal crítico es el director y el actor, quienes la realizan y causan un efecto sobre el público (p.27), en este caso está presente el interés por el estudio de la distancia dramática, plasmada en el documento teatral.

CAPÍTULO III. EL AUTOR Y SU OBRA

III.1. ORLANDO ASCANIO Y SU OBRA.

La democracia como doctrina social y política en Venezuela ha sido el sistema desarrollado y perdurado en años después de la última dictadura del siglo XX. Dicho régimen totalitario fue liderado por Marcos Pérez Jiménez entre 1952 y 1958, y conforma parte del ideario personal e intelectual en la obra de Orlando Ascanio. Es en este panorama caracterizado por un sistema político de represión a sus adversarios, en que dicho autor inició sus primeros pasos en el mundo teatral.

Ascanio cuenta en la actualidad con sesenta y dos años de vida artística. Sus inicios fueron como actor en su ciudad natal Los Teques, con el Grupo Teatral La Mata, luego se incorporó a la Escuela de Capacitación Teatral del Estado Miranda y al Teatro Estudio “Gilberto Pinto”, seguidamente a la Pequeña Compañía Teatro Foro Cinco y al Grupo Ariete, dirigido por Armando Urbina.

En los años setenta, y de manera simultánea, dio sus primeros pasos en la dirección mientras producía algunos textos y adaptaba otros de diferentes autores. Fue en la Pequeña Compañía de Teatro Foro Cinco, y otras agrupaciones en proceso de formación en los Teques donde se desarrollaron sus primeras producciones escénicas; así como en la Victoria y en el Concejo en el Estado Aragua, y posteriormente en el Estado Guárico, específicamente en San Juan de los Morros; unido a ello, a principio de los años ochenta conformó el elenco del Grupo THEJA de Caracas.

El nueve de marzo de 1982, finalmente Ascanio crea su grupo, el Teatro Estable de Villa de Cura. Fueron años en que el movimiento teatral venezolano era

considerablemente amplio y productivo, con creadores que adoptaron posturas frente a su contexto desde una visión temática, estética y técnica evolucionada, en comparación a lo que se hacía en años anteriores. Era una sociedad democrática dependiente de la abundancia petrolera, donde aún se percibía “la ideología de la gran Venezuela”, sin obviar el contraste que significaría el llamado viernes negro del año 1983, donde el sistema económico nacional vivió uno de sus peores momentos.

La mayoría de las producciones del Teatro Estable de Villa de Cura, a lo largo de sus treinta y siete años, han sido concebidas por Ascanio. Su trabajo abarca desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, la docencia y la producción; esto hizo que mermara su actividad como actor, ya que en dicha localidad la formación y la práctica teatral eran casi inexistentes.

La actividad teatral que había antes de que tomara residencia allí, carecía de un nivel profesional o experimental y no existían dramaturgos de oficio, solo personas dedicadas a la escritura ocasional con un abordaje temático superficial. Con la llegada de este hombre de teatro comienza en este contexto el interés por formas dramáticas más complejas, que rompen con la tendencia anterior y revelan posteriormente la presencia de otros creadores y sus manifestaciones teatrales.

Las obras de Ascanio se agrupan en un número de 16 existentes y 6 desaparecidas, y 15 ejercicios dramáticos, denominados así por él por ser parte de su metodología para sus talleres de formación, a lo que dedicó más espacio una vez entrado el año dos mil, mientras se ocupó como director de montara otros autores, lo que supone una reducción en la secuencia con la que venía escribiendo.

En dichos ejercicios predominó el intertexto con autores del género de la poesía y textos propios, no quedando documento para su revisión, solo la intertextualidad evidenciada en algunas obras que se conservan. También ha optado por una escritura poética en determinados momentos del diálogo como procedimiento estilístico, lo que define la forma discursiva de sus personajes, y los recrea en situaciones con palabras e imágenes con determinadas sonoridades.

Su dramaturgia ha mantenido vigencia con el tiempo, aunque es preciso aclarar que algunas de sus piezas se dirigen a un público más especializado, como el teatral en el caso de *A Petición del Público*, por ejemplo; no obstante su contenido revela que en la

representación puede apreciarla un público diverso en cuanto a sus edades. De igual manera está presente lo lúdico en medio de la interrelación entre los personajes, dando cabida al juego como forma y hecho natural para llegar a algo o lograr algún objetivo específico.

Cada pieza refleja la visión de mundo del autor, con personajes que se relacionan en contextos no disímiles a los que ha transitado, con referentes sociales y culturales ligados a sus puntos de vista, con los que expresa desde su realidad ficcional una mentalidad y un espacio específico, requiriendo para ello una manera particular para la formación de sus actores, como para la dirección escénica, lo cual manifestó a Cavallo (1987) al entrevistarlo:

Venir a Villa de Cura fue importante, pude descubrir mis habilidades para crear un estilo muy personal, tanto en la formación del actor como en la dramaturgia y la puesta en escena. (p.6).

Se evidencia en la obra de Ascanio, que sus temas giran en torno a hechos relacionados con sus vivencias, exponiendo el poder y la hipocresía en el mundo de la familia, además de la soledad y la solidaridad desde el mundo del artista. Su discurso teatral se corresponde con elementos que comunica por medio de signos comúnmente conocidos, de manera atemporal. Refleja sus inquietudes a través del drama que desarrolla, como lo expresa a Garcés, E. (2002:22) "...toda esa nostalgia, esos recuerdos, ese mundo tan de despecho, de rocolas, humo y alcohol, han hecho mi dramaturgia. En parte, mi vida está en mis obras".

Su línea temática se estructura desde la década de los ochenta, cuando sus obras se abocaron a tocar la familia, la doble moral y la vida en los burdeles. En los noventa al teatro dentro del teatro como premisa, y del dos mil hasta la actualidad, repuso algunas piezas y montó a otros autores. Solamente escribió *Bien Guardado Bajo Siete Llaves* (2007), siendo la primera obra que hace en proceso individual sin el de la puesta en escena. Con esta pieza recibió una mención honorífica del premio de dramaturgia Gilberto Pinto (2016), otorgado por la Casa de las Letras Andrés Bello, de donde se publicó posteriormente en formato digital.

Ascanio alude con frecuencia a signos análogos entre una pieza y otra, así como a sujetos u objetos con los que evoca el pasado, la nostalgia y el recuerdo, además, de personajes que viven o se encuentran encerrados por voluntad o no, que desean una salida o

concluyen una búsqueda, resuelven algo que les hace aceptar o contradecir su realidad o elevarse sobre algún elemento de poder opresor, incluso, cuando este forma parte de ellos mismos. Es constante divisar la salida para huir, sin éxito, dando fe de la existencia de fuerzas físicas o psicológicas que les controlan.

Es perceptible en la cumbre de una visualización actancial, la identificación del poder y la libertad como fuerzas presentes que motorizan las acciones y la vida de los dramas del autor, donde se divisa lo que busca comunicar o cuestionar, así como los niveles de enunciación según el contexto de producción.

Es menester dar relieve a algunos elementos de tipo formal, como que todas las obras presentan elementos del teatro aristotélico o dramático, al mantener unidad de tiempo, espacio y acción, además de personajes con características definidas y una trama con un conflicto y clímax central. El autor ajusta el desarrollo y la resolución de la acción en una misma secuencia de espacio y tiempo, presentando en este sentido, un orden lineal de cada fábula, sin alteraciones profundas.

Este autor concibió sus obras en el proceso de ensayos, entregando textos al actor días antes de dar pautas para la puesta, montando escenas o unidades continuamente hasta terminar, esto le sirvió como estrategia inmediata para hacer ajustes, donde vinculó el proceso de construcción de cada pieza con la práctica en el escenario, lo que permite ubicarlo en una praxis de autoría escénica.

En cuanto a este señalamiento que habla un poco sobre su método de trabajo, Marín agrega que "... no escribe para montar, su proceso es reverso, monta para luego escribir" (2004:17). De esta forma se valoran sus textos devenidos de un proceso de construcción práctico muy particular¹¹, donde el plano de la estructura textual o diegético ha sobrevivido, mas no sus puestas en escena, aunque se ubiquen documentos que informan de estas.

Considerando lo que Pavis (2002:9) define de la dramaturgia como el "arte de la composición de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral", Ascanio solo pensó sus obras para ser montadas con el Teatro Estable de Villa de Cura, razón por la que no han sido publicadas, a excepción de *Bajo la Mirada de Gardel*, en *El Valle en Dramas. Muestra de la Dramaturgia Aragüeña*, compilado por Eleazar Marín (2003), y *Bien*

¹¹ Ascanio prueba el texto con el actor y su puesta en escena, desde el comienzo del proceso de escritura.

guardado bajo siete llaves (2007), por lo que cabe señalar que son poco conocidas y por ende, poco valoradas como documento teatral.

Para conocer la dramaturgia de Ascanio, es preciso observarla desde la necesidad de la representación de sus piezas de manera inmediata con el Teatro Estable de Villa de Cura, con el que las produjo por inquietud personal y artística, así como de cara a algún proceso de formación o compromiso de temporada grupal; también es menester entenderla desde la distancia dramática como recurso capaz de evidenciar lo que verdaderamente como autor ha querido decir, lo que afianza su carácter significativo.

Las obras escritas por Orlando Ascanio para su grupo son: *Yo fui amigo de Celia Cruz* (1981), *Puesta en escena* (1983), *Cenizas* (1984), *Escalera de emergencia* (1986), *Alacranes* (1987), *Leo, Gato y Rey* (1987), *La muerte habita donde la vida pone los pies* (1988), *Camerinos* (1988), *Ángeles olvidados por el tiempo* (1988), *La palidez de una Magnolia invade* (1989), *Divas* (1992), *Bajo la mirada de Gardel* (1991), *La señora N* (1993), *Cerrado por inventario* (1994), *A Petición del público* (1997), *Bien guardado bajo siete llaves* (2007).

Los ejercicios y espectáculos teatrales: *Los peces iracundos* (1995), *Rostros olvidados* (1998), *Variaciones sobre acciones cotidianas* (1983), *Corazones solitarios* (1983), *Sueños* (1984.), *Mascaradas* (1986), *Un ensayo* (1986), *Carne roída* (1986), *Simulacros en la soledad* (1984), *Recuerdos* (1988), *El discurso* (1996), *Postdata* (1990), *Ir y venir* (2001), *Inventario de mis juegos* (2002), *El encuentro* (2000), *Desvincijados* (2005), *Juegos y recuerdos* (2006), *Había una vez unos cuantos cuentos* (1999), *Por el norte con el mar de las Antillas* (1999), *Postales de sombra* (2000), *Coromotico, Júpiter y yo* (2007), *Por nuestras terribles y pequeñas miserias* (1990), *Ruido en los espejos* (1990).

III.2. ELEMENTOS PRESENTES EN LAS OBRAS DE ORLANDO ASCANIO.

Para comprender la dramaturgia de Orlando Ascanio, se parte del análisis de su constitución formal, donde se inserta la distancia dramática como procedimiento de composición usual, no obstante, cabe destacar el metateatro y el intertexto como los elementos esenciales que tributan estratégicamente a este efecto, que en la teoría de García

Barrientos, se ubican en el carácter visual del drama junto a la perspectiva y los niveles, donde se divisa la cara objetiva de la obra.

Otro elemento presente en las obras de Ascanio es el lenguaje verbal poético, la palabra escrita cuyo fin en la dramaturgia es su audición por el espectador. Tiene un cuidado especial en las obras de Ascanio, al acogerse a lo que Martínez (2010) indica sobre la sonoridad y el significado implícito, con el que se comunica y se hace efectiva la recepción: “La mayoría de las obras teatrales utilizan la música sensible de la palabra para crear un significado expresivo y poético con el que llegar al espectador” (p.139). En tal sentido, la palabra en la dramaturgia es un recurso que al conjugarse busca proyectarse al público con su doble enunciación, con lo que dicen los personajes y lo que intenta decir el autor a través de estos.

Ponen en evidencia nuestro propio universo mediante su elección y relación. Desentrañan nuestra visión del mundo. Las palabras construyen una pintura que provoca, impresiona, expresa o intelectualiza un referente. (2010:140.141).

La manera en que Ascanio conjuga las palabras en sus parlamentos, configuran una escritura poética, formando un tipo de lenguaje hablado que define a sus personajes y por ende su estilo, con el que se permite la evocación de imágenes y sonoridades que brindan un léxico y una teatralidad particular. Pavis define al léxico como el vocabulario utilizado, constituido “a partir de ocurrencias verbales que expresan una misma idea, lo que permite captar un tema” (2002:15). Un ejemplo lo podemos apreciar en la obra *Alacranes*, en un monólogo del personaje Amanda, justo al final del Tiempo I.

(Se oye un violín lejano. Todos los personajes, menos los dos Antonio, forman un cuadro familiar como para una fotografía. Antonio Adulto toma un álbum, lo revisa y se le cae de las manos. Entra Amanda. Todos quedan inmóviles)

AMANDA: Yo estaba cerca del río, cuando aquél poeta verdaderamente me abrazó en el embriagado seno de la luna. Vi su cuerpo desplomarse. Sus ojos eran mágicos, con un pequeño signo de tristeza. Yo lo amaba, Papá. Sus caricias me hacían desgranar el viento que se tornaba en fragancia. Por eso llegué tarde hoy. El recuerdo me demoró toda la vida. El poeta apuró el vino y la vida. Por eso llegué tarde, Papá. Perdóname.

(La luz va cayendo lenta con el parlamento de Amanda, y sube el quejido del violín)

El lenguaje poético, es un mecanismo que ayuda en la recepción semántica del discurso, desde el léxico y la música o materia de las palabras. Lo dicho constituye un aspecto ya mencionado por Pavis (2002:14), cuando se percibe dicha recepción desde la materialidad del texto, en su fase de audición escénica, “en la textualidad, en la materia y la música”, para “escuchar los sonidos, los ritmos, los juegos del significante”. A través de estos se crean niveles de atención sensorial con la plasticidad, la estilización, la oralización textual y la ritmización, que facilitan la articulación entre significantes y significados. En cuanto a la ritmización del texto, Pavis (2002:19) considera:

... llega a crear una partitura casi musical destinada al actor, con sus puntos de apoyo, con sus puntos de giro, su entonación, su tempo, sus momentos de pausa o aceleración, allí donde el espectador toma conciencia del paso del tiempo y donde, en el espíritu brechtiano, puede además, “intervenir con su juicio”.

En esta instancia, la constitución de la palabra sugiere al actor una manera de decir sus parlamentos y una forma en que estos podrán ser percibidos por el público, de esta manera se le otorga al texto su importancia como partitura que orienta una puesta en escena y una determinada teatralidad. Puede deducirse entonces, que el intérprete experimentará distanciada su ejecución de procesos psicológicos que posibilitan su ensimismamiento para la “encarnación” del personaje, acercándolo al hecho de “mostrarlo” como lo plantea la teoría brechtiana. Así también lo observa García B. cuando se refiere a la distancia interpretativa, donde prevalece una separación del intérprete con lo interpretado. En el caso del autor, se visualiza un uso consciente, según grados de implementación en el texto.

El juego también está presente, no como definición de la praxis teatral, sino específicamente como el que establecen de manera convenida algunos personajes cuando asumen roles distintos o migran a la mimesis de otro personaje, por eso se le pueden considerar como situaciones lúdicas. Este otro elemento característico al que recurre Ascanio en su dramaturgia, actúa como aspecto que explica o contextualiza cambios o giros dramáticos, acompañados de variaciones temporales y espaciales, propuestas desde los personajes. Un ejemplo se percibe en la obra *Alacranes* (1987), donde al final de la fábula los personajes se disputan la posesión de las llaves de la casa, estableciendo un juego a través de un canto infantil para arrebatarlas a quien las tiene. Esto se justifica con que el

juego “es una serie de transacciones ulteriores, complementarias, que progresan hacia un resultado previsto y bien definido” (Berne, 1990:52).

(El Viejo saca un manojito de llaves, las observa, juega con ellas)

ANTONIO NIÑO: (Se aparta de Blanca, corretea en forma de juego. A Blanca) Yo las tengo, y no te las doy.

AMANDA: Dónde están las llaves, matarile, ríle ron...(Cantando)

HORACIO: Quiero salir.

ANTONIO ADULTO: (A Antonio Niño) ¡Dame las llaves que quiero salir!

AMANDA: (Ríe) No se las des a Horacio.

BLANCA: ¿A mí sí me las darás verdad? Tú me quieres mucho.

ANTONIO NIÑO: No sé.

ANTONIO ADULTO: ¡Todo es mentira! Quiero salir.

BLANCA: (Autoritaria) ¡Deja el juego y entrega las llaves!

Como parte de la naturaleza de los juegos, generalmente se revela la figura de un ganador, que en el caso del ejemplo citado, es Emilia la madre del niño, el personaje que se queda con las llaves. Desde un punto de vista “darwiniano”, Vidal acota sobre el juego (1997:30), “ha habido una competencia natural donde unos, al perder desaparecieron, y otros (...) al ganar, han seguido el proceso cultural de la raza y la civilización”. Al final de esta obra, Emilia, junto a Amanda, son los personajes aún con vida.

Desde el punto de vista de lo que plantean los personajes y de lo cual ellos están conscientes en algunos casos como parte de sus actividades o dinámica dramática, son el metateatro y el intertexto. En los dos aspectos anteriormente señalados, el lenguaje poético y el juego (situaciones lúdicas), no generan en los personajes reacción de extrañamiento ante alguna situación, ya que son mecanismos característicos de ellos con los que se interrelacionan y les constituye de manera natural.

En torno a la metateatralidad, Pavis (1980:309) acuña un término de Lionel Abel (1963), quien la define como un “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales”, y en cuanto a esta noción, es de resaltar que la Visión según la teoría de García Barrientos (2003), constituye los niveles como su tercer elemento, siendo parte operativa en las acciones de los personajes en algunas obras de Ascanio, ya que provocan su propia teatralidad y son conscientes de esta.

Dichos personajes también recurren al juego de la interpretación como acción convenida en sus relaciones y advierten la presencia o interactúan con el público, al punto

de establecer “una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma” (Pavis,1980:309), precisamente cuando estos personajes integran al público en una situación confidencial, que los aparta de la representación inicial y los lleva a otra propiedad metateatral.

Así se le hace saber al público que está ante una representación teatral, específicamente dentro de algunas de las temáticas del autor, donde implementa la ruptura de la cuarta pared y da espacio a la distanciaci3n, generándose también una conciencia metatextual, visualizada por Pavis cuando (2002:18), “el texto parece más preocupado por una reflexi3n sobre él mismo y sobre la teatralidad, que por una descripci3n o una representaci3n del mundo”.

Es el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal, un ejemplo puede apreciarse en *A Petici3n del P3blico* y en *Bajo la mirada de Gardel*, donde se usa el metateatro de manera significativa, ajustándose a lo que Pavis (1980:310) observa sobre este elemento, como “una propiedad fundamental de toda comunicaci3n teatral”, resaltandoa cerca delos elementos teatrales dentro de una pieza, no tienen que ser necesariamente a la que se asiste como espectador, (1980:309) sino cuando “la realidad descrita aparezca como ya teatralizada”. Un ejemplo de metateatro puede percibirse en *A petici3n del p3blico*, cuando los personajes, ya agotados, intentan seguir representando.

FAUSTO:

¡Me voy! (Sale)

TEODORO:

¿Qué te parece si organizamos una fiesta, o una obra para los ni1os? de títeres puede ser, y pondremos un cartel enorme que diga: A petici3n del p3blico...

FAUSTO:

(Regresa nostálgico, derrotado) A petici3n del p3blico: “Vuelven los más destacados actores”.

TEODORO:

¿Qué te parece este texto?: “Para aprender a vivir levanto el dedo me1ique, modulo una palabra que no llega del todo,abro los ojos y compruebo que en orden de antigüedad y tristeza, sólo la muerte me lleva unos pasos de ventaja”. (A parte a Fausto, como si se sintiera observado por alguien)

Fausto, continúa tú. Di el texto aquél ¿cómo era que decía?

FAUSTO:

¿Yo? No sé, no sé qué hacer (Pausa. Recuerda) “No sé qué hacer, no sé cómo escapar de este fantasma de mentiras que se aparece siempre cuando cierro los ojos. No sé qué hacer con Adán y Eva cuando invaden el estrecho país de mi memoria”.

TEODORO:

“No puedo dar un paso más, su retrato ovalado me mira con tristeza y no puedo vengarme”.

FAUSTO:

(Trágico) “Desnudez y desnudo, al doblar la esquina desnudo trágico. Desnudez clásica, desnudez sin prolijo ropaje, desnudez de ciertas expresiones. Poner al desnudo el alma y el amor. Castísima desnudez, escueta desnudez, la tragedia desnuda”.

(Se va la luz)

En las obras de Ascanio se hace evidente la implementación del intertextocomo un recurso estilístico que enriquece o justifica su discurso dramático, con el que incluye parlamentos propios o de otros autores. Para Todorov T. (1981:69) la intertextualidad se da cuando “un texto puede remitir sólo a otro texto... a un género entero... a un medio particular... o a una época entera”. Por ejemplo, el autor inserta fragmentos de *Las criadas* de Jean Genet en *Divas* (1991), con el fin de rendir tributo a este dramaturgo francés, cuya fábula nos habla de “Dos ancianas, hermanas y ex actrices, pasan sus últimos años en un geriátrico, allí rememoran su vida personal y artística, aflorando recuerdos de la niñez y deseos no cumplidos, reproches y venganzas, en presencia de sus fantasmas”. (Torres, 2008:72)

Otra obra del autor es *Los Peces Iracundos*(1995), que en un principio tuvo por nombre *Los Fans de Pessima Pornot*. Esta pieza compuesta por textos de Orlando Ascanio, Chevige Waike, Marco Antonio Etedgui y James Graham Ballard, trata sobre un grupo de actores que inician una representación de manera festiva, pasando de una situación a otra, donde nombran y representan situaciones, algunas veces en forma de parodia y de manera distanciada, sin sumirse totalmente como parte de un conflicto o este como parte de sus relaciones reales. Adoptan roles, con los que representan la imagen del poder, de la vida mediatizada, la incomunicación, el arte, la poesía, la vida postmoderna, la política, el recuerdo, la nostalgia, para cerrar afianzándose en un pensamiento optimista, a pesar del planteamiento postmoderno del fin de la historia. Endicha obra se evidencia el intertexto como recurso de construcción y deconstrucción del lenguaje, acompañándolo con formas onomatopéyicas, trabalenguas y versos rimados.

Dos de las obras que se analizan en esta investigación se dieron en los años 90, una década en que se supone que los aspectos sociales, políticos e ideológicos habían quedado atrás como planteamientos temáticos de importancia en la dramaturgia latinoamericana. La intertextualidad vino a ser un método que ejecutaron grupos como el Yuyachkani, donde lo poético estuvo presente ligado a un contenido social, en fin, “La intertextualidad será el centro de los procesos de dramaturgia de los noventa en América Latina” (Dimeo, 2007:139), a lo que Ascanio no escapa y refleja en *Bajo la mirada de Gardel* y *A petición del público*, donde extrae parlamentos de la primera obra y los inserta en la segunda, por ejemplo.

Pavis (2002:16) define el intertexto como “la suma de fuentes de otros textos que el lector está en condiciones de identificar”, de allí la forma poética ya referida, con que el autor construye algunos de los parlamentos, ya que en el caso citado no se agregan solamente textos teatrales, sino también poemas. Un ejemplo se constata en *A petición del público*, el personaje Fausto trata de detener a su amigo recordándole un texto que ya conocen, y que no es más que uno perteneciente a Jacques Prevert (1976:219) titulado *Sangre y plumas*, del que Ascanio toma algunas líneas.

TEODORO:

Me voy, no te acompaño más. No has hecho otra cosa que burlarte de mí. Te he seguido en todos tus juegos, he alimentado todas tus historias. Aquí se pierden los días y el sentido de las palabras (Intenta salir, Fausto lo detiene)

FAUSTO:

¡Este no es el mismo país que soñamos, cuando pisamos por primera vez el escenario! (Teodoro baja del escenario, rumbo a la salida de la sala. Fausto lo retiene por un instante)

FAUSTO:

¡Alondra del recuerdo, es tu sangre la que corre, no la mía! ¡Alondra del recuerdo, apreté fuertemente el puño! ¡No debiste haber venido a comer en mis manos, los granos de la gloria!

TEODORO:

Adiós amigo, adiós (Sale)

Dicho ejemplo es oportuno valorar al revisar lo que Pavis señala sobre la práctica de directores con referentes de construcción escénica similares, como Antoine Vitez y Roger Planchon, oportuno en el caso de la forma como Ascanio construye sus textos.

En el teatro, dejando de lado el problema de las fuentes de la obra dramática, debemos igualmente situar el texto de una serie de dramaturgias,

procedimientos escénicos y tipos de escritura. Además, algunos directores de teatro no vacilan en insertar en la trama de la obra representada textos ajenos cuyo único vínculo con la obra es temático, paródico y explicativo. (Íbidem, 1980:276).

CAPÍTULO IV.

LA DISTANCIA DRAMÁTICA EN LA DRAMATURGIA DE ORLANDO ASCANIO

Las estrategias de Ascanio configuran su espacio discursivo, dan cabida a la distancia en determinadas situaciones en las que los personajes juzgan su presente y lo que desean, como centro de una moral en pugna con fuerzas que les oprimen y de las que buscan liberarse. En casos como este se enuncia el problema y sus causas con planos de representación psicológica.

Lo dicho se aproxima a lo que Sartre (1977:57) apunta: "... los actos de los hombres de buena fe tienen como última significación la búsqueda de la libertad como tal". Las temáticas del autor se ven contenidas en este señalamiento como hecho constante, así como la distanciaci3n, cuya aparici3n en algunos casos no es reconocida como efecto por los personajes, pero al modificarlos, se ayuda a la progresi3n dramática por cuanto los centra aún más en la idea principal o tema de la obra, con lo que se revela la visi3n ideol3gica, y se ubica al espectador en una actitud crítica.

Cabe reiterar sobre el método de análisis de obras propuesto por José Luis García Barrientos que considera a la obra como el objeto y el comentario como la operaci3n en él, para identificar la implementaci3n de la distancia dramática como procedimiento significativo y los elementos secundarios que se conjugan y ayudan a generar este efecto en las obras de Orlando Ascanio, igualmente es importante saber cómo se utilizan y proveen de señales de enunciaci3n en cada pieza.

A través de la distancia dramática como procedimiento significativo, pueden identificarse las intenciones estilísticas del autor, como recurso que orienta sus ideas estéticas y enunciados. De esta manera puede comprenderse la dramaturgia de Ascanio y su premisa, la cual está impregnada de sus referentes y el contexto en que las produjo.

IV.1. ALACRANES.

Alacranes es una obra que surgió del taller de formación teatral del Teatro Estable de Villa de Cura, conducido por Orlando Ascanio. Su tarea de dramaturgia estuvo ligada a la puesta en escena de manera directa y paulatina, ya que, al finalizar el proceso de formación del taller, siguió el montaje escénico de una obra. En cada ensayo Ascanio entregaba los parlamentos a los participantes, aspirantes a actores y actrices, quienes debían copiarlos en sus cuadernos y memorizarlos, a la par en que se iba materializando el trabajo de dirección.

Alacranes se da por un proceso experimental donde el autor construyó personajes de acuerdo a la cantidad de participantes, de igual modo, con elementos o aportes surgidos en el proceso práctico en contacto grupal, lo que sin duda pudo influir en el resultado escénico, y por ende, en el texto final.

El estreno de esta obra tuvo lugar en agosto de 1987, en el V Festival Regional de Teatro de Aragua, donde acudieron importantes agrupaciones teatrales del centro del país, contando como jurado, con destacadas figuras del espectro teatral para aquel entonces, quienes otorgaron reconocimientos al mejor actor, una mención especial como actor, y al mejor vestuario. En relación a *Alacranes*, Cavallo (1987) expone:

Es encomiable el trabajo que Orlando Ascanio está realizando con un grupo de actores, todos muy jóvenes. La disciplina que ha impuesto se ha visto respaldada por un taller que cada día crece más... Se nota una precisión en cada uno de los que integran el grupo. Es importante saber que el V Festival de Teatro Regional comienza con un montaje de tan alta calidad, ya que así sirve como calibrador de los restantes montajes.

Sinopsis:

La acción transcurre en una casa abandonada. En el primer tiempo, entra Antonio Adulto, vestido con uniforme de militar. Posteriormente le siguen el Viejo, Emilia, Horacio, Blanca y Antonio Niño, pero estos aún no lo perciben, y comienzan a dar vida a una serie de acciones que Antonio Adulto observa. El niño acusa al tío Horacio de vestirse de mujer, y este lo desmiente, luego menciona a la tía Amanda cuando ella le llevaba juguetes, siempre bajo la vigilancia de Blanca y Horacio.

Todos ejecutan movimientos y sonidos, Blanca pronuncia la palabra alacranes. Horacio lee una carta donde dice a Amanda que no regrese, que se quede en su “mundo de perdición”, luego le da a Blanca sus pastillas. Antonio Niño camina en forma de marcha con un casco militar, y es reprendido por Horacio alegando que a la tía Blanca le afectan los trajes de militares. El niño le advierte a Horacio que si le vuelve a pegar seguirá contando su historia, esto crea en Horacio una actitud de derrota, y Emilia le dice que se vaya, que aún tiene tiempo para trascender. Mientras, Blanca le pide a Antonio Niño que la toque. Finalmente entra Amanda, cuenta cómo conoció al hombre que la hizo irse de su casa, justificando así su llegada tarde a dicho lugar.

En el segundo tiempo, Emilia y Antonio Niño se trasladan girando alrededor del velo de novia de Blanca y la muñeca de Emilia. Horacio le pide a Blanca que no le haga caso a Antonio Niño con lo que cuenta de él y sobre esto Emilia le dice a su hijo que eso no debe hacerse. Luego todos asumen un comportamiento ritual, como el asistir a un rosario de iglesia. Antonio Adulto se involucra colocándose una indumentaria de sacerdote y confiesa a Antonio Niño, quien le cuenta que su tía Blanca lo lleva todas las noches a su cuarto, pero inmediatamente Blanca lo reprime y hace que se marche a dormir, Antonio Adulto lo sigue. Blanca convida al Viejo a dormir también y este obedece después de afirmar la manera como crió a sus hijos. Después Blanca saca a relucir su maternidad frustrada y Horacio confirma haberse puesto sus trajes, finalmente ambos recuerdan que fueron abandonados por su madre.

Emilia afirma que no está loca, que se escapará de la casa, mientras que Horacio le propone a Blanca que la deben esconder porque está embarazada, Blanca le recuerda que ese niño es hijo del Viejo. Para concluir, entran los dos Antonio, ambos se reconocen, el adulto le informa al niño que él busca allí su pasado.

En el tercer tiempo, todos visten de luto, ha muerto el Viejo. Amanda lamenta no haber alcanzado su perdón y Horacio comenta que con su muerte se acabó el yugo y la tiranía. Todos rumoran que Antonio volverá para tumbar la casa, con lo que no están de acuerdo. Horacio le recuerda a Blanca que solo ellos dos no se atrevieron a escapar de allí, Blanca recuerda cuando el Viejo les decía a todos alacranes al llegar borracho y se escondían para que no les pegara. Luego los personajes hacen un juego donde cada uno dice del otro las cosas para las cuales quedaron, el niño dice que Blanca quedó para vestir santos, Blanca de Horacio dice que él le roba sus trajes, y Horacio se burla de la virginidad de ella.

Horacio y Blanca coinciden en que nunca se enamoraron, que Emilia sí y se volvió loca, y que Amanda amó a muchos hombres. Emilia sostiene que el Viejo sembró odio en ellos. En ese momento el Viejo entra y los llama a todos, y ellos ejecutan un juego donde lo asesinan, con acciones como inflar un globo y explotarlo al detonar una pistola de juguete, hasta finalmente versalir pétalos de rosas del pecho del Viejo. A partir de entonces, el resto coincide en que volverá la paz a la casa y podrán conocer el amor. El Viejo se levanta y Amanda intenta tocarlo, mientras el niño canta la canción del alacrán. Todos salen.

El cuarto tiempo inicia con la entrada de Blanca, Horacio y los dos Antonio, con velas encendidas; Antonio Niño llega en interiores. A Antonio Adulto le parece que todo es un juego de niños, no quiere seguir recordando y sale. Blanca se lamenta de sus pecados, que puede destruirse al ser libre. Horacio considera que hay que dar un paso a lo real, mientras Amanda se burla de ellos. Emilia quiere escapar y Blanca se lo impide.

Entra Pablo, es un marinero, canta una balada en italiano, Blanca se desespera y le pide que la lleve con él, pero él no reacciona, no se relaciona con nadie, es una imagen o un recuerdo. Horacio reprime a Blanca y le comunica que se quedará en su cuarto encerrada. Desaparece la imagen de Pablo. Blanca queda gimiendo, tendida en el suelo. De pronto se escucha la canción de El Carite y con esta entran dos niños vestidos de pescadores, uno lleva un carite sobre sí mismo y el otro una lancha, hechos artesanalmente. Blanca cierra la escena dejando caer unas fotografías viejas, las mira.

En el quinto tiempo, aparece Antonio Adulto revisando todo de manera inquieta. Se confronta con el niño, quien le plantea que el público ansía un final, pero este le responde

que no está ahí para complacer a nadie, sino para sacar de sí al niño, de raíz, y olvidar, ya que al día siguiente derrumbarán toda la casa.

En el sexto tiempo, Blanca llega borracha, invita a Antonio Niño a bailar, quiere sentir el cuerpo de un hombre pegado a ella. Emilia entra con Horacio y lo hace dar vueltas tomados de las manos, mientras, Amanda se moviliza arrastrándose y sacando cosas de un baúl. Blanca desde el suelo le baja el interior a Antonio Niño y le da nalgadas. Horacio le comenta a Blanca que Emilia perdona haberle quitado a su hijo, pero Blanca desahoga su culpa con un grito. Todos hablan de la muerte y de haber tocado alguna vez a un muerto. Blanca le pide a Antonio Niño que meta sus manos en su vagina.

El Viejo saca un manojo de llaves, Antonio Niño afirma que él las tiene y comienza entre todos un juego para quitárselas. Amanda canta “dónde están las llaves, matarile rileron”, Horacio las quiere para salir, también Antonio Adulto, Blanca las pide con fuerte exigencia, Amanda manipula al niño para que no las entregue, y Emilia llora, le pide al niño que las entregue para que no lo castiguen.

Antonio Adulto intenta salir y Antonio Niño se lo impide, se le atraviesa en su trayecto, todos se ubican en un lugar como componiendo una fotografía, menos el Viejo. Antonio Adulto va hacia ellos con actitud de agredirlos, pero estos dejan caer metras al piso. El Viejo los manda a callar mientras bebe licor. Todos insisten en tomar las llaves. El Viejo le dice a Amanda que no se valla, que pronto tomarán la fotografía familiar, después oye ruidos que salen de un espejo, y Emilia alega que es un niño que viene y está en su vientre. Antonio Niño le quita las llaves al Viejo y se las da a Emilia, argumentando que ella nunca tuvo valor para escapar, y ella sale. El resto toma a Antonio Niño y comienzan desde el suelo a posarse sobre él, intentando desgarrarlo.

El séptimo y último tiempo expone a Leonor y a Antonio Adulto; él llora despertando de una pesadilla y ella lo consuela, le pide no tumbar la casa, y en su lugar le propone conservarla. Él sostiene que su mamá y su tía Amanda, únicas sobrevivientes, no quieren saber más del lugar, pero pensará su propuesta. Ambos salen de escena con el ruido de las risas de sus hijos, que juegan afuera. De pronto van apareciendo el Viejo, Blanca y Horacio nuevamente, repitiendo acciones y algunos parlamentos desarrollados en los tiempos anteriores. Apagón.

Alacranes y el Modelo Dramatológico:

Esta pieza se plantea en una vieja casa heredada por Antonio Adulto, en la que vivió su infancia. Él regresa con la intención de derrumbarla, pero antes la recorre, y en un momento de soledad se encuentra consigo mismo cuando era niño, así como al resto de sus familiares; los observa hasta que interactúa con ellos, quedando atrapado en su pasado. Al final logra salir gracias al llamado dado por su esposa, cuando nota que él está dormido y reacciona a una pesadilla. De esta manera Antonio Adulto se enfrenta a lo que realmente lo motivó a regresar, encontrar su pasado para olvidarlo, lo cual busca con la excusa de acabar con la casa, pero comprueba que todo fue producto de un mal sueño.

La ficción en *Alacranes*, como toda obra del tipo de teatro dramático, parte de una situación dramática inicial o impacto que desencadena la progresión, siendo esta el punto de partida para el análisis desde el modelo dramatológico. La conforma la entrada de los familiares de Antonio Adulto, quienes lo hacen permanecer atento a ellos como fuerza que lo lleva a intentar establecer una relación. Lo dicho se observa en las primeras indicaciones del autor como parte de la estructura textual del drama. Aparecen así otros sucesos como acciones del protagonista para restablecer su situación inicial, de la que se tiene noción al final de la obra, cuando se comprende que lo acontecido fue producto de su mente.

La relación de Antonio Adulto con su entorno familiar, le hace ser observador frente a seres que a él no lo perciben, significando que viene de otro plano dramático. Dicha relación se rompe cuando aparece el giro que lo involucra emocional y físicamente con la acción, al reconocer y vincularse con Antonio Niño, en el Tiempo I:

ANTONIO ADULTO:(Se dirige a los mecatres, observando al niño) Mamá se fue perdiendo en un laberinto oscuro, con mi cuerpecito entre sus brazos (Repite bajo, varias veces, “con mi cuerpecito entre sus brazos”)

ANTONIO NIÑO: Crecí bajo el yugo de tío Horacio y la mirada vigilante de tía Blanca, esperando que tía Amanda regresara cargada de juguetes.

ANTONIO ADULTO: Mamá se fue perdiendo en un laberinto oscuro, con mi cuerpecito entre sus brazos (Repite bajo, varias veces, “con mi cuerpecito entre sus brazos”).

ANTONIO NIÑO: Crecí bajo el yugo de tío Horacio y la mirada vigilante de tía Blanca, esperando que tía Amanda regresara cargada de juguetes (Sale)
(Los personajes ejecutan sonidos e inician algunos movimientos y desplazamientos. Esto va creciendo hasta que Blanca grita, levantándose de la mecedora).

Hasta el momento se había observado a Antonio Adulto como un ente extraño, con el que ninguno se relacionaba, ahora se permean dos planos en una situación emocional que lo une a otro personaje, que es él mismo en tiempos distintos. Se evidencian dos planos temporales, presente y pasado, manifestado en la imagen y desde la palabra.

A partir de entonces se asiste al encuentro del protagonista con su subjetividad, con sus recuerdos, como espectador e infractor, y se produce el giro que lo revela como protagonista. Posteriormente, en el Tiempo II, aparecerá un primer giro dentro de la progresión, cuando Antonio Adulto se viste de cura para confesar a Antonio Niño, y este le revela que su tía Blanca lo lleva todas las noches a su cuarto, lo cual trae como consecuencia que ella lo oiga y lo reprima.

ANTONIO ADULTO: A ver hijo mío, cuéntame tus pecados.

ANTONIO NIÑO: ¿Por qué no me pregunta y yo le contesto?

ANTONIO ADULTO: Bien, bien ¿Has matado?

ANTONIO NIÑO: No, padre.

ANTONIO ADULTO: ¿Has robado?

ANTONIO NIÑO: No, padre.

ANTONIO ADULTO: ¿Has levantado falsos testimonios?

ANTONIO NIÑO: No, padre.

ANTONIO ADULTO: ¿Has fornicado?

ANTONIO NIÑO: No, padre.

ANTONIO ADULTO: ¿Has tenido malos pensamientos?

ANTONIO NIÑO: Si, padre. Cuando veo las piernas de la hija del viejo Ramón, me entran unas ganas de tocárselas. Además, tía Blanca me lleva todas las noches a su cuarto y...

EMILIA: No, Antonio.

BLANCA: (Se pone de pie. A Antonio Niño) Vete a tu cuarto, Antonio. A rezar (Amenazante, autoritaria, casi con voz masculina)

Un segundo giro se da cuando al final del Tiempo II, Antonio Adulto y Antonio Niño se reconocen en un mismo plano, dentro del ficticio, donde Antonio Adulto responde a Blanca que busca su pasado.

(Entran los dos Antonio. El niño juega con el libro como si fuese un avión, el adulto trae una cajita de música que escucha. Cierra la cajita)

BLANCA: (Sin mirarlo, a Antonio Niño) Antonio ¿qué buscas en ese cuarto?

ANTONIO ADULTO: (A Blanca) Busco mi pasado.

(Apagón violento, luego se ve el efecto de un relámpago o un flash fotográfico).

Un tercer giro se hace presente en el Tiempo V, cuando Antonio Adulto es abordado por Antonio Niño, quien le informa que el público ansía un final, pero es este el pie para que Antonio Adulto le diga que está ahí para sacarlo de raíz, para olvidar.

TIEMPO V

(Entra Antonio Adulto, revisa inquieto el espacio que está en penumbra y todo cuanto se haya en él. Entra Antonio Niño. Antonio Adulto voltea y lo mira)

ANTONIO ADULTO: Vete.

ANTONIO NIÑO: No puedo irme. Tú nos has llamado a todos. Has invocado este olor a años que persiste en esta casa.

ANTONIO ADULTO: (Busca la salida) Entonces me iré yo.

ANTONIO NIÑO: ¿Por qué no sigues hurgando?

ANTONIO ADULTO: (Pausa) ¿Qué gano con ello?

ANTONIO NIÑO: Los recuerdos alivian culpas y penas.

ANTONIO ADULTO: A mí me atormentan.

ANTONIO NIÑO: El público ansía un final ya.

ANTONIO ADULTO: No he venido a complacer a nadie. Estoy aquí para sacarte de raíz; para olvidar (Tira su gorra al suelo. Antonio Niño tira también la que trae y caminan alrededor de ellas)

Esta es la manera cómo el protagonista revela su objetivo. Posteriormente en el Tiempo VI, aparece un momento climático con la disputa por las llaves, y un falso final cuando desgarran a Antonio Niño, luego de que este le hace entrega de las llaves a su madre. Finalmente Antonio Adulto despierta del sueño y se da un final abierto, cuando dice que pensará la propuesta de su esposa, la de no tumbar la casa.

La manera en que se devela la historia, evidencia el mundo íntimo de los personajes como sujetos de enunciación, con una función poética a través del lenguaje hablado, con el que comunican sus estados psicológicos, objetivos y características, así como la información de hechos y personas ligados a ellos.

Alacranes es un texto evocativo que muestra la construcción de una teatralidad que se configura dentro de una estructura cerrada. Su fábula no es lineal, remite a una atmósfera que sugiere el pasado de Antonio Adulto de manera episódica, en la medida en que se percibe cada Tiempo, fragmentados en secuencias narrativas. Por momentos sus personajes no siguen una cadena de acciones coherentes en torno a la presentación y consecución de objetivos, o estrategias para alcanzarlos; ellos exponen su mundo individual y familiar, hasta que imponen el deseo por escapar del lugar.

Se yuxtaponen dos tiempos, el presente representado en Antonio Adulto, y el pasado representado en Antonio Niño y el resto de los personajes, lo cual se brinda al espectador (lector) desde la óptica de Antonio Adulto. Él significa el hombre en el presente que es consciente de su pasado, y actúa como mediador entre esta dimensión y lo que percibe el espectador, fungiendo como especie de “seudo-dramaturgo” por cuya óptica se percibe el mundo dramático. Los personajes del pasado en algunas oportunidades se hacen conscientes del presente, es decir, de Antonio Adulto, cuando los dos Antonio se encuentran, o cuando Blanca habla de que Antonio Adulto volverá para cuando derrumben la casa.

La estructura de la obra es cerrada, partiendo desde el punto de vista de la forma aristotélica, ya que se mantiene la unidad e integridad de la acción (exposición, nudo y desenlace). Es un drama que inicia y concluye en una misma unidad o línea dramática, evidente en las formas de construcción, por cuanto se observa la jerarquía de acciones, las relaciones lógicas de los personajes, la temática y el lenguaje. Podemos decir de *Alacranes*, que es un drama de personaje en el que se muestra el mundo individual de manera subjetiva, cuya temática es el pasado.

Los grados de representación se observan en cómo la acción afecta al tiempo. Esto se nota principalmente al final de la pieza, cuando se percibe que todo lo acontecido formó parte del pasado de Antonio Adulto, pero a través de las proyecciones e interpretaciones de su mente, al tratarse de un sueño. La obra nos muestra la línea dramática en dos momentos, el pasado, desde el principio cuando Antonio Adulto entra a la casa, antes de establecerse la situación dramática que lo hace quedarse, en el primer tiempo. Luego cuando se traslada del recuerdo al presente cuando él regresa a la realidad, en el último tiempo, al recuperar su estado consciente después de la pesadilla.

Las secuencias en *Alacranes* se expresan en la división por Tiempos, desde el I al VII. De esta manera se organiza la estructura, estableciéndose con la entrada y la salida de cada personaje las escenas, delimitadas por secuencias de acciones, que en *Alacranes* generalmente varían por su extensión y el tratamiento temático planteado.

El tiempo:

El plano temporal (artístico-artificial) de la obra, comprende al diegético y el escénico. En cuanto al escénico la obra está concebida para tener un tiempo real aproximado de una hora, duración ajustada a un tiempo generalmente convenido para la representación en el teatro contemporáneo. Sus grados de representación en el tiempo diegético se constatan cuando se tiene conciencia de que Antonio Adulto y Antonio Niño son la misma persona en épocas distintas, proyectado en la mente del primero a través de un sueño. Así se perciben un tiempo distinto entre el real del protagonista y el actual en que se escribió la pieza. De esta forma tampoco se especifica sobre un tiempo ficticio específico sino al final, cuando se devela el sueño y el recuerdo fruto de él, haciendo que gran parte de la fábula se desarrolle con acciones que no reflejan temporalidades y fechas exactas.

La estructura temporal se percibe en los bloques de organización del tiempo. En Alacranes vemos el pasado del protagonista a partir de la entrada de los personajes de su infancia, hasta el final o el Tiempo VII donde recobra la conciencia y se encuentra con su esposa, su presente. Puede indicarse que desde que comienza la obra inicia su entrada al pasado. En algunos momentos de la trama, los personajes del pasado se hacen conscientes del presente de Antonio Adulto, siendo el actual de la escritura de la obra; un ejemplo lo representa cuando Blanca, Emilia y Horacio comentan que Antonio, ya hecho un hombre, ha vuelto para derrumbar la casa.

BLANCA: Basta de recuerdos Emilia. Hay que perdonar a todos aquellos que nos hicieron daño. Antonio ya es un hombre y está lejos de esta casa, que pronto será derrumbada (Se ilumina todo el espacio)

HORACIO: No voy a permitir que acaben con lo poco que nos queda.

BLANCA: Es una decisión de Antonio.

EMILIA: Es mejor para todos.

HORACIO: Ahora estamos en sus manos.

BLANCA: Antonio quiere volver.

HORACIO: ¿Para qué?

BLANCA: Quiere estar presente cuando acaben con todo esto.

HORACIO: Tendrá que acabar conmigo también. No me voy de aquí.

La elipsis temporal entre el pasado y el presente de Antonio Adulto, se da al final del Tiempo VI, con efectos de luz y la situación supuesta de delirio cuando despierta y entra a su realidad. Se presentan grados de coherencia dramática entre un plano temporal al otro, con la reacción del protagonista, lo cual deja entrever su tránsito de un estado a otro,

donde su imaginación modifica de manera arbitraria el recuerdo, específicamente cuando los personajes interactúan refiriéndose a su presente y la razón de su llegada. De esta manera podemos señalar que la obra tiene un orden temporal regresivo. La distancia temporal aparece en los tiempos combinados según la trama, teniendo un carácter anacrónico.

La duración temporal de la obra se da entre el tiempo de la fábula y la representación escénica, ya que en su mayoría se percibe lo que se muestra como recuerdo, y cuyo tiempo es el mismo que percibe Antonio Adulto y se capta desde su óptica, que parte de su presente, con lo cual puede lograrse una identificación desde su perspectiva sensorial subjetiva. Lo dicho puede permitir la endoscopía, por tratarse de la identificación con el personaje central, por cuanto todo lo que ve y oye se trata de un sueño.

En *Alacranes* el tiempo contiene un significado relevante que evidencia sus grados de semantización, la clave del tormento del protagonista se ubica en el pasado, que revive y se hace cuerpo temático.

El autor no especifica la época ficticia de la pieza, sin embargo, por el año en que la escribió (1987), más la edad aproximada de los personajes y otros elementos entre históricos y culturales, como el canto y el baile de “El Carite”, puede ubicarse en un tiempo hipotético desde finales de los años 50 o inicios de los 60 del siglo pasado. En estos años pudo darse la etapa infantil de Antonio Adulto, además, considerando su edad adulta al instante de su regreso, que es el tiempo presente del plano real de la trama, cuando su entrada motoriza la acción inicial del drama como tal. Es importante entonces considerar las distancias temporales entre la fábula con el tiempo de su escritura.

El tiempo imaginario se aprecia desde la misma estructura interna de la fábula, que se expresa desarrollado no en distintos días sino en distintas situaciones según cada Tiempo de la estructura textual. El primer Tiempo se desarrolla en el presente desde la entrada del protagonista, hasta la llegada del resto de los personajes, desde donde se conecta con su pasado. En el último Tiempo se aprecia el movimiento temporal que da regreso al presente desde la representación del pasado.

El espacio:

El espacio para la comunicación se percibe principalmente desde el plano escénico y puede plantearse desde el diegético. En *Alacranes* este plano es sugerido por el autor como bifrontal, aunque en este caso no es limitante para incorporar otra forma de relación espacial por integración entre el público y el espectáculo, según lo pueda concebir el director, pudiendo ser fija o variable, es decir, frontal o circular.

En el plano ficticio (la fábula), podemos identificar la estructura espacial de la obra. En *Alacranes*, dicha estructura se adhiere a una sola unidad de espacio real, presentada por el autor desde la didascalia inicial, y mantenida a lo largo de los VII Tiempos. Por tratarse de un sueño donde se perciben recuerdos, se presentan algunos elementos que dan un significado diferente al espacio según la acción, tal es el caso del columpio o los mecates que cuelgan del techo, en ellos se dan algunas situaciones cuyos parlamentos sugieren otros espacios, así como tiempos distintos, apareciendo otros signos lingüísticos.

Los grados de representación espacial, donde ocurre la acción, se obtienen desde la fábula de manera visible, pero además existe el patio de la casa como espacio contiguo, ausente e invisible, del que se tiene noción cuando Leonor se encuentra con Antonio Adulto en el Tiempo VII, y se oyen las risas y las voces de los niños que juegan en ese espacio.

La distancia espacial en toda obra puede percibirse principalmente entre el plano ficticio y el real, entre lo que se concibe diegéticamente y lo que se representa de este en escena. En *Alacranes* vale detenerse en el primero, constituido por lo que plantean los personajes desde el verbo y la acción cuando se refieren a otros espacios, ausentes o contiguos, lo cual puede definirse como un decorado concebido verbalmente.

La perspectiva interna del espacio se da de manera explícita en *Alacranes*, desde lo que ve el protagonista, por cuya óptica también se orienta la visión del espectador, con el que se define lo observado como espacio subjetivo. Esto se rompe con la elipsis entre el VI y VII Tiempo, donde se expone un cambio de lugar con la salida del sueño por parte de Antonio Adulto, posibilitando cambios estéticos que forman parte de la lógica del autor y producen la perspectiva interna implícita.

En cuanto al espacio y su significado, en *Alacranes* se da la tematización cuando se ubica la casa como centro temático, vinculando a esta, grados de semantización como sitio que contiene significantes, dentro de la acción dramática.

Los personajes:

Los personajes de toda obra de teatro documentada se plantean diegéticamente, con la intención de que sean encarnables, es decir, que puedan pasar posteriormente al plano de la escenificación, donde serán expuestos en su plano dramático. Considerando que para los efectos de esta investigación solo nos limitaremos al estudio del plano diegético, es oportuno partir de sus relaciones lógicas en sus niveles de importancia o jerarquía.

Antonio es el hijo de Emilia, sus tíos son Horacio, Blanca y Amanda, su abuelo es el Viejo. Blanca denota una actitud rígida en las relaciones con los demás, le constituye un comportamiento crudo; juzga, corrige, amenaza, invoca normas dentro de una moral conocida por ellos. Le invade la frustración de no haber sido amada por hombre alguno, le aturde el recuerdo de Pablo, un marinero con quien no logró marcharse; se sabe además por Horacio, que ella abusaba sexualmente de Antonio Niño, aunque dicho aspecto no se desarrolla en la obra como parte de un conflicto generalizado.

Horacio es un hombre adulto y virgen que nunca se enamoró, Antonio Niño lo vio vestido con traje de mujer, y Blanca lo acusa de ponerse sus vestidos para irse a ver en el río. A pesar de esto, Horacio apoya las ideas de su hermana, al pretender resguardar las normas y las costumbres de la familia.

Emilia es la madre de Antonio, sufre de demencia, pues su comportamiento es parecido al de una niña, también se nota en la forma como viste, con un traje de novia y lleva una muñeca con la que juega como si se tratase de un recién nacido. Amanda es otra de las hermanas, se fue de la casa cuando Antonio era un niño. Según Horacio "(...) fue tras el amor de otros hombres", por esto, siempre fue juzgada por él y Blanca, y nunca fue perdonada por su padre, quien al morir, motivó su regreso con la esperanza de verlo por última vez. En el presente de Antonio Adulto, durante el final de la obra, Emilia y Amanda son las únicas que permanecen vivas.

El Viejo es el abuelo de Antonio, padre del resto de los personajes. Su carácter es rígido, pero débil, sugerido por su edad y su gusto por la bebida. Habla poco, viste algunas prendas de militar, esto hace presumir que haya formado parte de la milicia. Blanca señala que él abusó sexualmente de Emilia, lo cual puede dar a interpretar que Antonio es su hijo, aunque tampoco se desarrolla este suceso, más allá de nombrarlo.

Los familiares de Antonio Adulto, incluyendo a Antonio Niño como él mismo, forman parte de sus recuerdos, viven en su mente, por lo tanto no son reales. Con ellos se producen situaciones en las que participa de forma distante, pocas veces como interactúa con ellos. La relación con estos no retrasa la confrontación del protagonista con sus miedos y su conflicto interno, encontrar su pasado para olvidarlo. Antonio Adulto quiere y a la vez no quiere olvidar, de esta manera lucha en un conflicto interno, del cual se tiene conciencia al final, en el Tiempo VII, al reaccionar cuando todo se trató de un sueño.

Los grados de representación personal evidencian la presencia de cada personaje en el espacio según cada escena o tiempo, podremos notar de esta manera la ausencia en algunos momentos de Amanda, quien por instantes se mantiene ausente. En el Tiempo I ella es un personaje ausente, del que Horacio se refiere cuando lee una carta, luego ella pasa a un estado patente cuando entra después en el mismo Tiempo. De igual manera en el Tiempo VII, Emilia y Amanda pasan a ser personajes ausentes, considerando ya el cambio del tiempo diegético que ahora las hace no formar parte del sueño, sino del presente, cuando Antonio Adulto y Leonor dicen que ellas se encuentran en la ciudad.

La caracterización de cada personaje da como resultado su carácter. En *Alacranes*, se da en función del vínculo entre cada uno de ellos, donde, sin lugar a dudas, todos presentan un carácter fijo o unidimensional. Los atributos de cada uno se evidencian principalmente desde lo que hacen, lo que dicen y lo que otros dicen de ellos.

Entre los rasgos que definen al Viejo, podemos constatar la bebida alcohólica, al portar una carterita de manera constante; y en Blanca, el coser un velo de novia en la mecedora. Ambas actividades definen a cada uno y constituyen parte de su carácter de manera implícita. En el caso de la actividad de Blanca, aunque no es la misma, recuerda a la de Penélope de *La Odisea*, de Homero, quien tejiendo esperaba a Ulises.

La estructura personal de *Alacranes* distingue por la manera en que los personajes se relacionan, en la medida en que se configuran sus entradas y salidas, así como las diferencias de carácter que les constituyen. También por la caracterización, como la edad o la ubicación parental, lo cual da forma al reparto de manera jerarquizada, es decir, Antonio Adulto es el personaje de mayor importancia en cada unidad o configuración dramática,

mientras el Viejo es el de mayor edad. Los personajes generalmente se mantienen en todas las escenas, o tiempos como se segmenta la obra.

Como técnicas de caracterización podemos dar como ejemplo lo que se va definiendo del carácter de Amanda en el Tiempo I. Horacio se refiere a ella de manera explícita antes de su primera aparición, cuando lee la carta. Esta es un tipo de caracterización transitiva, pues se da cuando un personaje da información sobre otro que está ausente. Desde la visión de Horacio es una caracterización reflexiva, y como técnica de caracterización contribuye al interés del espectador hacia el personaje aludido. También se da información sobre Antonio Niño y Blanca.

HORACIO: (De pie, contiene un sobre de correo en sus manos) Querida Amanda, el calor en este pueblo cada día se hace más sofocante. Antonio aún se mece en el columpio, con esa mirada extraña, como si adivinara algo. Blanca como siempre teje e hilvana historias. El canto incesante de las chicharras vislumbra cantos de soledad. Amanda, no regreses, quédate bien muerta en tu mundo de perdición y de hombres. No regreses Amanda. Todo esto es una pesadilla.

El carácter de los personajes marca el rumbo de la acción, revela hechos y pensamientos. Por ejemplo, el protagonista es retenido en su acción de observador para lograr su objetivo, impulsando así el curso de la progresión dramática hasta tener la conciencia de haberlo alcanzado. Su objetivo central es encontrar su pasado, con la excusa de derrumbar la casa donde vivió su infancia. A medida que ejecuta su regreso, el recuerdo capta su atención y finalmente cambia su idea de la demolición.

Los personajes de *Alacranes* son universales, y sus funciones como tal entran en las sintácticas, referidas al plano de interacción de un personaje con los demás o con el argumento, donde su acción justifica su presencia. El hecho concreto es que Antonio Adulto como sujeto de la acción, quiere derribar la casa para olvidar. El objeto de esta acción es el olvido, pero el recuerdo lo domina y le impide alcanzarlo. Al final no se concreta derribar la casa, cuando el protagonista le plantea a su esposa que pensará esta acción.

En un momento de la trama, Horacio y Blanca adquieren autonomía al deslindarse del pasado y referirse al presente, es decir, cuando se alejan del recuerdo, al identificar la intención que tiene Antonio Adulto con su presencia, tratando una acción actual de este

personaje, con conciencia que transgrede la temporalidad, pues se hayan fuera de su tiempo. Lo dicho, es causapossible de extrañamiento en el espectador (lector). Aunque ambos hermanos manifiestan no estar de acuerdo con que derrumben la casa, posteriormente regresan ala dimensión inicial sin hacer nada por impedirlo, y no pueden hacerlo, ya que son producto de la mente del protagonista, queactúan como entes que distraen su propósito.

Al final de la pieza podemos identificar en Antonio Adulto, su presencia como entidad real, que evade el sueño y el recuerdo a través de una suerte de “deus ex machina”, con la llegada del Tiempo VII y la entrada de Leonor, quien rápidamente lo ayuda a ubicarse en su conciencia actual de manera natural.

TIEMPO VII

(En la oscuridad se oye un coro de voces en susurro, seguidos por los gritos de Antonio Adulto, que reacciona algo confuso, despertando de una pesadilla)

ANTONIO ADULTO:;Fuera de aquí, malditos alacranes. No me atormenten más!

(Entra la luz poco a poco, Antonio Adulto está en el suelo de rodillas, solo. Ahora llora muy quedo. Entra Leonor, su esposa.

Antonio Adulto encuentra su pasado y cesa su movilidad por salir de él, más, una vez afuera, no confirma haberlo olvidado. En este sentido, él sale de su trance con otra forma de ver, cuando considera pensar la propuesta de su esposa, la de no derrumbar la casa. Ello indica un posible cambio en torno a cómo comprende ahora las cosas que le inquietaban, quedando la evidencia de un cierre dramático abierto, con su actitud.

En el caso de Blanca, como personaje que existió en la realidad del protagonista, puede identificarse a un ser trágico fracasado, por no lograr su transformación, ya que no se liberó de su entorno cuando deseó marcharse con Pablo. Esta situación se representa en medio de un momento delirante de ella, cuando recuerda al marinero, su amor frustrado, y aparecen en el momento álgido de su desesperación dos niños bailando y cantando *El Carite*¹². Este es un ejemplo de extrañamiento en *Alacranes*, quemodifica lo ordinario de la acción en algo extraordinario, produciendo en el espectador (lector) el efecto que evita la identificación con el hecho emocional que ocurre.

¹²Representación folklórica y tradicional de la zona oriental venezolana.

(Por la misma puerta por donde entraron los dos Antonio, aparece un marinero, es Pablo, canta “*Óhsole mío*”. Recorre el espacio, solo Blanca lo percibe)

PABLO:*Il mare ci é fato piu é grande del usualle, loro al cenere.*

Noltari a la vita...

BLANCA: ¿Pablo, eres tú? Has venido desde el recuerdo a buscarme. Mírame Pablo, estoy aquí, mírame.

HORACIO: Blanca.

BLANCA: ¡Yo siempre te he esperado Pablo!

HORACIO: ¡Blanca ven aquí! (Toma el látigo)

BLANCA: ¡No, no, no. Pablo sálvame, llévame contigo!

EMILIA: ¡Blanca por dios, no le hagas caso a Horacio. No te detengas. Huye con ese hombre o el castigo será peor!

HORACIO: ¡Blanca regresa. Te he dicho que vengas! (Golpea el piso)

(Todo se detiene. Blanca cae al suelo, llora. Saca de su pecho unas fotografías que dejará caer lentamente hasta el final de la escena)

BLANCA: ¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! me quedé...me quedé varada en el recuerdo. Enferma frente a cinco cruces, cinco muertos, ¡ay! cinco muertos que nunca me dejaron respirar. El mar se hizo más ancho de lo acostumbrado.

PABLO: El mar se hizo más ancho de lo acostumbrado. Ellos a las cenizas, nosotros a la vida.

BLANCA: ¡No, eso es una gran mentira!

PABLO: Ellos a las cenizas, nosotros a la vida.

BLANCA: ¡Pablo! ¡Pablo!

HORACIO: (Golpea el piso con el látigo) ¡Te quedarás en tu cuarto, encerrada bajo siete llaves! (A Emilia) Y tú, vienes conmigo.

(Horacio se lleva a Emilia violentamente. La imagen de Pablo desaparece. Blanca queda en el suelo con las manos extendidas. Cenital sobre ella. A lo lejos se oye la canción folklórica “El Carite”, cuyo sonido va en ascenso. Aparecen dos niños vestidos de pescadores. Uno con una lancha y otro con un pescado, elaborados artesanalmente; ambos niños bailan. De pronto todos se congelan. Blanca mira las fotografías que había sacado de su pecho y Aplaude suave, llorando)

BLANCA: Pablo no volvió más. Antonio, Antonio, la escuela. ¡Ah! estas fotografías se han puesto amarillentas, casi parecen cadáveres (Apagón lento)

Los personajes cumplen funciones semánticas como parte de las intenciones del autor, revelan el para qué están. De esta manera se presentan algunas funciones que pasan de uno a otro. Por ejemplo, lo que dicen sobre el Viejo, con cuya función ayudan a construir su carácter sembrar obediencia y temor. No obstante, dichos elementos ahora losejerce

Blanca, quien a su vez representa la pérdida de estos en el padre, por la edad, el licor, y en un momento dado, por la muerte.

Se presentan otros elementos portadores de significados, como la maternidad de Emilia, sinónimo de ternura filial, fuente del origen primario del protagonista y una consciencia vulnerada por la locura, por la que no puede ejercer algún dominio sobre su entorno. El fracaso amoroso de Blanca es otro ejemplo, también la soledad y la virginidad de Horacio, y la libertad alcanzada por Amanda, quien sí pudo amar y se proyecta el amor como un hecho liberador contra toda situación de opresión. En este último aspecto, a cada personaje le corresponde un respectivo grado entre neutralización y semantización.

Los personajes son seres frustrados con deseos de huir pero no lo hacen, están atrapados en un espacio donde la costumbre y el temor al padre les propició la pérdida de autonomía. Ya casi al final de la obra ellos se disputan la posesión de las llaves de la casa, para salir o escapar, establecen así un juego a través de un canto infantil para comunicarse con Antonio Niño y arrebatarlas. Las llaves forman parte de una de las escenas finales, metáfora sobre el encierro que solo puede ser superado por quien busca y encuentra el amor, como Amanda que lo alcanza y la lleva a realizarse como ser humano, aunque le haya valido el desprecio familiar.

(El Viejo saca un manojo de llaves, las observa, juega con ellas)

ANTONIO NIÑO: (Se aparta de Blanca, corretea en forma de juego. A Blanca) Yo las tengo, y no te las doy.

AMANDA: Dónde están las llaves, matarile, ríle ron... (Cantando)

HORACIO: Quiero salir.

ANTONIO ADULTO: (A Antonio Niño) ¡Dame las llaves que quiero salir!

AMANDA: (Ríe) No se las des a Horacio.

BLANCA: ¿A mí sí me las darás verdad? Tú me quieres mucho.

ANTONIO NIÑO: No sé.

ANTONIO ADULTO: ¡Todo es mentira! Quiero salir.

BLANCA: (Autoritaria) ¡Deja el juego y entrega las llaves!

ANTONIO NIÑO: No grite tía.

ANTONIO ADULTO: Si me grita no le entrego las llaves.

HORACIO: Insiste Blanca, insiste que me ahogo en este calor.

AMANDA: No Antonio, déjalo que se muera.

EMILIA: (Llorando) Antonio entrega las llaves. No quiero que ellos te castiguen.

BLANCA: ¡Antonio dame las llaves!

Los personajes son sustanciales, la función de cada uno se subordina a su carácter, a lo que son. Sus hechos se sustentan en la palabra, en lo que dicen, dando primacía a las relaciones por jerarquía, donde unos influyen a los otros por el carácter y por el rango de importancia familiar que poseen.

Son personajes humanizados que desde el plano diegético carecen de elementos graduales de distanciamiento. No se plantea en el texto grados de idealización o degradación que difieran de lo humanamente planteado, en este sentido el público se identifica más con los personajes humanizados, por tanto cualquier distancia en este sentido resultaría de tipo temática, interpretativa o comunicativa, de carácter netamente presencial, en el plano de la representación.

Antonio Adulto es un personaje objetivo, mientras que Antonio Niño es subjetivo, por tratarse de un ser que solo él ve, aunque se trate de él mismo. Antonio Adulto se encuentra con él como niño y conversa consigo mismo, se establece así un juego entre la conciencia real y el sueño, entre su presente y su pasado, del que regresa liberado ante su esposa, quien le plantea conservar la casa para que sanen sus heridas. Antonio Niño no es real, forma parte de los recuerdos que se producen en el sueño del protagonista, donde se suscribe al resto de los personajes, salvo Leonor, y sus hijos quienes están presentes como personajes latentes, desde el jardín contiguo al espacio patente, en el Tiempo VII.

La visión:

Los personajes de Alacranes contienen una tipología humanizada, con elementos temporales de ucronía, por cuanto no se precisa un momento histórico específico. Este último aspecto, queda abierto a la interpretación del director, quien requerirá información sobre la visión de mundo del autor, en este sentido, se cuenta como fuente la canción y el baile del carite. Sobre esta manifestación que habla de una época en Venezuela, la de los años 50 o 60 del Siglo XX, se nos sitúa en la infancia del protagonista, principalmente si consideramos que todo parte de un sueño en el año de escritura de la obra, 1987. Para el plano escénico, estos elementos ayudan a definir y componer la línea estética de la obra.

La distancia temática se percibe en los personajes Blanca, Horacio y Emilia, cuando comentan sobre el motivo que regresó a Antonio Adulto al mundo de ellos. Se produce así

una ruptura temporal de manera consciente y autónoma, donde se alejan del sueño arbitrariamente y opinan sobre el protagonista en el tiempo real de la fábula.

La distancia interpretativa depende más de la representación escénica, ya que se determina entre el intérprete y la obra, incluye el espacio, el tiempo y el personaje. En este sentido, el estilo escenográfico planteado en *Alacranes*, indica elementos convencionales para la escenografía, como retratos y muebles viejos, pero también dos mecates que cuelgan. Estos últimos elementos pueden crear grados de distancia al denotarse fuera de lo convencional, sin embargo, esto podrá degradarse a medida que adquieran significado con la puesta en escena y la interacción de los personajes con ellos.

La perspectiva del espectador plantea un punto de vista, abarca los grados de objetividad y subjetividad en la percepción teatral. El aspecto sensorial en *Alacranes* podrá percibirse desde la puesta en escena, donde el espectador captará la obra con sus sentidos, de esta manera los personajes serán visualizados de forma explícita y objetiva. A partir de este aspecto puede darse la identificación o el extrañamiento, en la relación directa del público con la pieza.

Al principio, la percepción de los personajes se recibe de manera objetiva, pero al no darse aún indicios de reconocimiento o interacción entre Antonio Adulto y sus familiares, se genera un efecto de extrañamiento que revela dos estados de realidades distintos, que sugiere estar ante un sueño o en un sitio habitado por espectros, a parte de los elementos estéticos planteados.

En este sentido, del Tiempo I al VI el espectador no sabe aún sobre las verdaderas condiciones dadas en la relación entre el protagonista con los demás. Este aspecto se comprende al final cuando se aclara que todo fue un sueño. Así se produce un cambio en la perspectiva, se procesa y se asimila no solo las condiciones dadas en el tipo de relación entre personajes, sino en la del espectador con Antonio Adulto, ya que lo visto fue desde su perspectiva, siendo interna desde este personaje que es objetivo, produciéndose un efecto de endoscopía y endofonía. De este indicio dependerá la identificación del espectador (lector) con lo que visualiza a través del protagonista, que en términos de identificación sensorial podrá permitir la “ocularización o la auricularización”, propia de la subjetividad dramática como hecho dominante.

En *Alacranes*, el aspecto cognitivo aparece según lo que el espectador (lector) puede o no saber del hecho dramático, podrá saber menos o más que los personajes, por medio de lo cual puede darse la identificación o el extrañamiento. Un ejemplo es cuando se hace referencia de que Blanca abusaba sexualmente de Antonio Niño o que este es hijo de El viejo, lo cual no se desarrolla, quedando como algo muy conocido solo por los personajes.

De igual manera la identificación desde el aspecto cognitivo se da cuando el espectador conoce o recibe información relevante, como el objetivo de Antonio Adulto, por ejemplo, revelado al final del Tiempo II cuando manifiesta buscar su pasado.

El aspecto afectivo hacia los personajes, puede desarrollarse desde la puesta en escena, no obstante, también desde el plano diegético, donde se hace tentativo hacia Antonio Adulto, por ser quien participa en mayor tiempo y de manera distante en las acciones del mundo dramático. El hecho de saber a través de este personaje puede generar empatía e identificación desde el aspecto afectivo, por lo que siente, piensa y hace, lo cual puede apartar cualquier distancia del espectador con él, y propiciar mayores grados de identificación, sobre todo porque es el único que plantea un objetivo, mientras los otros se exponen en situaciones diversas y rupturas dialécticas.

El aspecto ideológico se evidencia en Blanca, quien constantemente expone su moral y valores de juicio en torno a algún tópico, sobre este indicio el espectador (lector) podrá o no congeniar con ella. Otro ejemplo lo conforma Amanda y lo que de ella se dice, valores e ideas sociales y familiares que pudieran o no crear empatía. Estos planteamientos dramáticos quizás no tengan el mismo efecto que pudieron provocar en un momento y lugar determinado, considerando la distancia entre la mentalidad actual y la de hace más de treinta años, cuando la pieza fue escrita.

Dentro de la obra se ubica además un contexto de hace sesenta años aproximadamente, tiempo en que no casarse, ser mujer e irse del hogar sin permiso o frustrarse de amor por falta de atrevimiento, pudieron ser causa de inquietud. Sin embargo toda postura dependerá del tipo de mentalidad ante hechos que muestran una parte del comportamiento humano y social de un tiempo y lugar específicos, con lo que se movilizarán grados de identificación o de distanciamiento por parte del espectador (lector), sobre todo al vincularse con elementos melodramáticos usados por el autor.

En *Alacranes* se presentan procedimientos metadieéticos, es decir, otros planos de ficción dentro. Por ejemplo, la aparición de Pablo a través de Blanca, como el recuerdo del hombre que ella amó, siendo este un recuerdo dentro del recuerdo en el sueño de Antonio Adulto. Así el autor plantea la ilusión dentro de la que acontece, generándose así niveles metadramáticos.

(Por la misma puerta por donde entraron los dos Antonio, aparece un marinero, es Pablo, canta “*Óhsole mío*”. Recorre el espacio, solo Blanca lo percibe)

PABLO: *Il mare ci é fato piu é grande del usuale,
loro al cenere.*

Noltari a la vita...

BLANCA: ¿Pablo, eres tú? Has venido desde el recuerdo a buscarme.
Mírame Pablo, estoy aquí, mírame.

La presencia del metadrama se percibe principalmente al final de la obra, cuando se aclara que todo lo ocurrido fue un sueño. Esto pone en relieve un drama dentro de otro, lo que quiere decir, desde el Tiempo I al VI se trata de un drama de segundo grado dentro de uno primario, que es el Tiempo VII cuando Antonio Adulto despierta del sueño. Un ejemplo notable en el teatro latinoamericano, lo percibimos en la obra *Los invasores* de Egon Wolf.

Entre dos niveles puede establecerse una relación semántica, cuando el drama de segundo grado genera consecuencias en el primario, por ejemplo, Antonio Adulto manifiesta que pensará la decisión de tumbar o no la casa, esto permite un final abierto en torno a un hecho que había sido su tarea inicial para materializar su objetivo, y del que se duda al final de la obra.

Blanca, Horacio y Emilia dan información sobre el objetivo del protagonista, cuando comentan lo que pretende hacer con su llegada. De esta manera transgreden la lógica temporal y espacial, al manifestar sobre un aspecto que pertenece a un nivel dramático distinto al de ellos. Así, se revela una función comentadora en el nivel secundario, sobre el primario. Dicho proceder técnico puede ser autorizado por el autor, para llegar a plantear el objetivo real del protagonista.

La percepción de la relación de Antonio Adulto con los personajes subjetivos, parte de su interno recorrido de una manera testimonial, todo lo que acontece es parte de su

sueño y recuerdos. Por tanto, en la obra se ubica una función testimonial de forma dramática, del nivel primario respecto al secundario.

Antonio Adulto vive introducido en otro nivel, del que luego regresa, quiere decir, que en la obra se desplaza del nivel metadramático al dramático, vuelve desde el drama que está dentro del drama central, esto se reconocen el último tiempo. La metalepsis personal, como recurso que ofrecen los niveles, se da con el desdoblamiento que este hacia el nivel principal, en la ruptura de un plano hacia el otro. La metalepsis temporal se palpa al final, cuando se percibe el tránsito de un tiempo a otro, del pasado como parte del sueño, a la realidad, el presente de Antonio Adulto.

IV.2. BAJO LA MIRADA DE GARDEL.

En 1991 Ascanio escribe su obra *Bajo la Mirada de Gardel*, la cual estrena en Villa de Cura al año siguiente. Sobre este particular Anaya (2012) relata:

Dos ancianos juegan a la mentira y a la verdad con sus fantasmas. La soledad y la nostalgia habitan en un cuarto de mala muerte lleno de objetos olorosos a polillas y naftalina, donde el tiempo es el gran enemigo que trae viejos recuerdos. De eso está compuesto este canto a la añoranza del pasado, estrenado en 1992. La esperanza es lo único que los mantendrá unidos, los recuerdos que habitan Bajo la mirada de Gardel. (P.15).

Sinopsis:

El primer tiempo inicia con la entrada de Javier que viene del interior de la casa cuidando de no hacer ruido. Jorge se encuentra en una habitación contigua, pasando un texto teatral en voz alta. Javier simula estar llegando de la calle, y llama a Jorge, este entra después del tercer llamado. Javier le habla de su coro de señoras mientras que Jorge le cuenta sobre un nuevo huésped que trajo, por esto Javier se molesta pero luego se anima a saber de él, hasta que comenta que no quiere seguir con su coro de ancianas.

Posteriormente Javier habla sobre una anciana que escribió un cuento sobre un hombre que le desagrada el aceite de hígado de bacalao, esto incomoda a Jorge ya que a él también le desagrada. Ambos coinciden en que nadie los visita. Jorge dice que tuvo un sueño revelador y Javier le responde que soñó que contaba mentiras, finalmente Javier le pregunta a Jorge sobre su huésped y Jorge le pregunta a Javier por sus ancianas.

Javier entristece y reconoce que ambos han vivido entre juegos y mentiras, luego reflexiona sobre la muerte y la soledad. Por esto Jorge considera que le ha cambiado el discurso y que no es libre, luego retiene a Javier dándole a entender que se encuentra sobre el escenario de un teatro, y manda a encender las luces del espacio teatral al que se refiere recalcando que nada de allí les pertenece, que todo es un teatro, una mentira. Enseguida Javier se burla de lo que dice Jorge, y este entristece hasta ordenar que apaguen las luces y disponer su salida. Javier le recomienda a una de sus ancianas que es psiquiatra, se burla de sus animales y de su huésped; también le recomienda tener cuidado de enredarse con tantas pelucas y vestuarios en el camerino.

En el segundo tiempo Jorge zurce un traje de payaso, se recuerda como actor hace veinte años, y cómo se fue perdiendo en el medio donde se relacionaba. Javier viene del interior de la casa, bebiendo licor y animado a salir, invita a Jorge considerando que han superado sus diferencias al abandonar los juegos y las mentiras. Jorge no quiere salir, se niega a seguir en la misma situación de siempre, pero Javier insiste. Jorge lo confronta, que los juegos y las mentiras habían sido idea suya, cuando ambos habían coincidido en sus decepciones pasadas. Javier le propone cambiar la fotografía de Gardel y los muebles.

Ya triste, en medio de su soledad y sus miedos, Javier opta porque se desaten las mentiras, pero termina llorando de impotencia. Jorge le da ánimo iniciando un juego donde se asume como un caballero que irá al teatro. Con esto Javier recupera el ánimo y se involucra aduciendo que irá a la plaza con el traje de payaso puesto, por esto retoma una de sus mentiras, al comentar que por esa acción quizás la psiquiatra del coro de ancianas lo encierre en un manicomio; Jorge detiene su intención de jugar y mentir, y ya apenado, Javier opta por irse a dormir.

En el tercer tiempo llueve, Javier va a salir pero Jorge no lo deja, le dice que es temprano, y le pregunta cómo son los amaneceres afuera; Javier lo insta a comprobarlo por sí mismo. Ambos coinciden en que todo ha quedado vacío y ya no se miran a la cara desde que se acabaron los juegos y las mentiras con las que se relacionaban. Pero Jorge retoma el juego queriendo saber sobre el coro de señoras, luego al hablarle de sus animales, y también de que su nuevo huésped lo robó.

Nuevamente Javier insiste en irse y Jorge no lo deja, este le cuenta que soñó que la muerte los había visitado y se había llevado todo menos a ellos, y que si se va no volverá. También le recuerda cómo se conocieron, cuando Javier venía de enterrar a su esposa y él venía de ser botado del teatro donde trabajaba. En ese instante Javier siente que él no sirvió para nada, mientras que Jorge recuerda cuando pensaba irse estudiar a México. Luego Javier reconoce que colgó allí el retrato de Gardel porque era el ídolo de su esposa, y prefiere quitarlo. Jorge le propone colocar una foto de ellos, y Javier se pregunta si es para vivir bajo la mirada de ellos mismos.

Javier hace un último intento de salir y al quedar cara a cara con el retrato de Gardel, reacciona con un grito, confiesa tener miedo a la vida, a la locura y a la muerte; le pide a Jorge que quite ese retrato, revela que sus ancianas no existen, como los huéspedes y los animales. Inmediatamente tocan la puerta y Javier no quiere abrir porque teme que sean las ancianas que llegaron a buscarlo, Jorge se suma a la misma angustia creyendo que puede ser el huésped que lo robó. Ambos quedan ocultos en la penumbra mientras entra un coro de ancianas revisando sus partituras, también un joven con los ojos vendados y una vela encendida en sus manos.

Bajo la mirada de Gardel y el Modelo Dramatológico:

La situación inicial de esta obra, parte del encuentro entre Javier y Jorge. Primero llega Javier, dispuesto a salir a la calle, pero al abrir y cerrar la puerta, marca la pauta para el inicio de algo aún desconocido, quiere decir, de lo que será un juego acordado por ambos. Jorge responde al llamado de su amigo, dando a entender que cree, que este está llegando del ensayo con su grupo de ancianas. De esta manera comienza la acción dramática, en la que desarrollan el juego del día, con el que se cuentan mentiras.

La estructura de la obra es aristotélica, o cerrada, ya que contiene unidad e integridad espacio-temporal. Dentro de la estructura dramática se perfila la jerarquía de acciones, donde unas conllevan a otras para lograr una respuesta a la situación inicial, encontrándose ambos personajes en su punto de equilibrio. Posteriormente aparece el quiebre de ese equilibrio, cuando Jorge le dice a Javier que ya no quiere seguir jugando a las mentiras.

Luego de esta situación, se produce un impacto que desencadena la progresión dramática, cuando Jorge y Javier discuten. Javier quiere conocer a los animales de Jorge y a

su nuevo huésped, mientras que Jorge quiere conocer al grupo de ancianas de Javier. Se produce una tensión entre ambos cuando Javier le recuerda a Jorge que esa es su casa y que sus animales son seres vivos. Jorge le grita, lo manda a callar, Javier se retira al proscenio de manera reflexiva y comenta que no hay más historias que contar. De esta manera, los grados de representación se perciben específicamente en cómo las acciones de uno afectan al otro personaje, en sus estados anímicos.

Seguidamente se produce un primer giro dramático cuyo complemento se da cuando Jorge se sale de la acción dramática, al bajar a la platea, y ordena que enciendan la luz de la sala. Le revela a Javier que esa no es su casa y nada de lo que hay en el escenario es de él, al mismo tiempo le indica la presencia del público. Esto da como resultado que Javier se burle de él, alegando que le han hecho daño los libros. Esta acción da como consecuencia que Jorge entristezca y vuelva a integrarse a la acción en la que estaban antes de esta situación.

JAVIER.

Todo este tiempo en el arte me ha hecho creer que la vida es como la poesía. Crecer en el hombre. Siempre partir. Estar de paso, aunque cada vez que se parta, se sientan unas irreprimibles ganas de llorar. Eso es la vida: Un montón de hechos borrosos en el existir. No podría hablarte de felicidad después de mi retiro del canto. Es extraño, pero los artistas a veces estamos lejos de la naturaleza, a pesar de que el arte se alimenta de ella. Tal vez ahora pueda apreciar mi mundo. Hay un montón de tragedias y comedias vividas, sí, pero en este momento todo se torna más real. Hay que detener el pequeño barco de estacatos y bemoles para guardarlos en la memoria.

JORGE.

(Se sienta, bastante aburrido) ¿Debo aplaudir, llorar o reír?

JAVIER.

(Molesto) ¡Haz lo que te venga en ganas!

JORGE.

¡Usted me ha cambiado el rumbo del discurso!

JAVIER.

¡Eres libre!

JORGE.

¡No sé a qué libertad se refiere!

JAVIER.

¡No me subas la voz porque te puede pesar!

JORGE.

¡Grito las veces que me da la gana!

JAVIER.

(Amenazador) ¡Jorge!

JORGE.

(Punzante) ¡Las cartas sobre la mesa, Profesor!

JAVIER.

(Intenta tomar a Jorge por un brazo y no lo alcanza) ¡Te voy a...!

JORGE.

(Baja del escenario, hacia la platea) ¡Exactamente Allí! ¡Sobre el escenario, porque estamos en un teatro, Profesor! ¿No es así?

JAVIER.

(Estupefacto) ¿A dónde quieres llegar?

JORGE.

(Al público) ¡Aquí están todos, amigos y enemigos. Sobre el escenario el gran actor, el único, el inigualable. Dueño de una gran respiración y una prodigiosa técnica. Brillante y creador. Él está allí con su pequeña comedia, un poco triste por momentos. Lo acompaña la gran orquesta sinfónica de aduladores!

JAVIER.

¡Basta de juegos! Aquí no hay nadie. Solo nosotros dos.

JORGE.

No mi querido, Profesor (Ordena) ¡Enciendan la luz de sala! (Se enciende la luz de todo el teatro. Es una luz muy fuerte) ¿Se da cuenta? Esta no es su casa, y nada de lo que allí está sobre el escenario es suyo. Todo es prestado. Es una escenografía prestada.

JAVIER.

¡Esto es una trampa!

JORGE.

¡No hay trampas!

JAVIER.

¡Claro que es una trampa, urdida por ti!

JORGE.

¡No hay trampas, solo espejos, miles de espejos. Fantasía o realidad, estamos aquí frente a ese público que nos mira, que ha pagado un boleto con la intención de divertirse o también con la ilusión de que pueda pasar algo, porque todos acariciamos la esperanza de que aquí, en este país, pase algo!

Otro giro dramático se produce en el Tiempo II, cuando Javier intenta convencer a Jorge para salir de la casa a divertirse o “ser felices”. Javier se molesta porque no logra su cometido y le reclama a Jorge qué es lo que tiene en su contra, este le responde que no hable tan alto para que no se despierten sus mentiras. Esto desespera a Javier y lo hace llorar, dando como resultado que Jorge se conduela de él e intente reanimarlo, trayendo como consecuencia, que su ánimo se vea afectado y reitera no querer seguir jugando.

Aparece un último giro, en el Tiempo III, cuando Javier va a salir y Jorge lo retiene, para hablarle de cómo se conocieron. Como resultado, Javier entristece al recordar a

sufallecida esposa, ya que se conocieron cuando él venía de su entierro. Como consecuencia Javier acepta la mentira, dando la razón a Jorge. El final llega con la entrada de las ancianas y el joven que Jorge dice haber hospedado, quedando abierto. No se precisa quién cumple su cometido; puede interpretarse que estos personajes no son reales, porque forman parte de las mentiras, a las que terminan temiendo.

Esta obra contiene un orden lineal en su progresión dramática, sin saltos temporales o espaciales dentro de cada Tiempo, pero sí entre un tiempo y el otro. Su lenguaje verbal posee imágenes evocativas y referentes que no especifican literalmente en aspectos temporales o espaciales sobre el contexto de su creación. El desarrollo de la intriga se agiliza en la medida que transcurre una escena a la otra, claramente delimitada con la entrada y la salida de cada personaje. Su estilo en el lenguaje es coloquial y a la vez culto.

Se toma de las unidades aristotélicas la unidad de acción lineal y progresiva hasta la resolución del desenlace, la espacial donde ocurre toda la acción dramática, y la temporal en la que se hace ruptura con el cambio de un tiempo a otro, ya que todo lo que ocurre se da en ese mismo espacio.

Bajo la mirada de Gardel tiene una secuencia de acción en tres tiempos y se mantiene en un solo cuadro, sin cambios de ambientes. Las unidades de acción se delimitan claramente entre un tópico y otro, entre una acción y otra en la estructura textual. Se perfila como un drama de personajes, cuyos cambios de actitud y de emoción son indicados en las acotaciones, con diálogos que enuncian además una función metadramática, específicamente en el primer tiempo cuando Jorge interpela a Javier desde la platea.

Se plantean solo tres tiempos. Contiene una intriga sencilla y clara, que depende directamente de la psiquis de los personajes, a medida en que estos revelan sus inquietudes frente a lo que conocen, que no aceptan y ocultan. Es un drama con elementos circunstanciales que permean con el realismo psicológico y simbólico, donde se sublimiza al individuo que hurga en el otro para revelarse a sí mismo, con diálogos directos.

Su discurso se da con un lenguaje realista y poético, en medio de situaciones que generan la evidencia del conflicto central y su desenlace, pero con la ruptura simbólica que implica la revelación de lo que significa la imagen de Gardel, con el que se establece un

antes y un después de la trama, al justificarse el motivo de su colocación y el dolor que representó en un momento para el dueño de la casa.

El tiempo:

Cabe conjeturar al leer *Bajo la mirada de Gardel*, que el plano temporal real de la escenificación puede ser de una hora aproximadamente. De igual modo puede identificarse el tiempo de la acción dramática como parte de los grados de representación temporal, organizados en la estructura del tiempo con que el autor articuló la obra, lo cual se percibe desde los tres tiempos en que se divide, y permite visualizar su orden cronológico sin regresión ni anticipación temporal. La duración diegética muestra una velocidad normal entre un tiempo y el otro, con acciones dentro de un orden lineal.

En la obra se establecen pocos grados de distancia temporal, ya que los datos que proporcionan información precisa sobre una determinada época, se asientan en la escenografía de los años 50 del siglo XX, las edades de los personajes y la época actual referida por el autor. Estos elementos disminuyen la neutralización por sus grados de semantización temporal, cargándolos de significado, aunque el autor no de fecha específica. La perspectiva temporal de la obra, se da de manera explícita, desde los personajes.

El plano ficticio del tiempo, comprende la relación entre el diegético y el escénico. El autor plantea la época actual, refiriéndose específicamente a la de la escritura de la obra (1991), este es un aspecto importante de visualizar y evidenciar con el tiempo de la fábula inherente al pasado de los personajes, el cual es sugerido por sus edades pero también por algunos acontecimientos históricos reales conocidos y plasmados por el autor.

El autor teje una ficción donde se permite incluir aspectos del contexto real, que, considerando las edades de los personajes y el año cuando escribió la obra, nos remiten a épocas reconocibles, específicamente cuando los personajes hablan de perseguidos políticos que llegaron a esconder. Lo dicho nos ubica en un lugar de la historia contemporánea venezolana, en la que los conflictos políticos dieron paso a la conformación de una resistencia política opositora por parte de un sector de la población, por medio de una praxis de liberación contra el régimen de turno, que puede interpretarse entre los últimos años de 1950 durante la dictadura de Marco Pérez Jiménez. Fueron

tiempos en que, además, el japonés Seki Sano representó ser un pilar para la formación actoral, lo cual Jorge trae a colación cuando comenta en el Tercer Tiempo, que había decidido ir a México para estudiar con ese maestro.

El tiempo imaginario se aprecia desde lo que dicen los personajes desde la estructura interna de la fábula, en las didascalias o acotaciones de cada Tiempo, de los tres planteados en la estructura del drama, que se presentan sin literalidad temporal. El tiempo imaginario sucede en jornadas de acción distintas, bien puede interpretarse que el primero y segundo tiempo ocurren en un mismo día (tarde y noche) y que el tercero al día siguiente, o que también el lapso transcurrido entre cada tiempo pueda ser más largo, ya que tampoco lo indican los personajes, y esto ayuda a la comprensión del juego de estos como un hecho constante, continuo y de nunca acabar.

El espacio:

La estructura espacial en *Bajo la mirada de Gardel*, mantiene unidad como lugar único de la acción. El espacio de la representación se perfila en su modo de integración a la italiana o frontal. Dicha disposición se indica en el primer tiempo, cuando Jorge baja del escenario hacia la platea, para interpelar a Javier que sigue sobre el escenario, refiriéndole que todo lo que se haya allí no le pertenece, que es parte de un teatro que él ha creado.

Aparece así en la percepción un efecto de extrañamiento cuya base es la ruptura con la ilusión espacial que hasta ahora estuvo planteada. A parte de este efecto, se percibe un modo de relación por oposición, cuando Jorge da la orden de que enciendan la luz general de la sala, quedando el público real al descubierto ante los personajes. Después Jorge regresa al escenario por entre el público, cuando queda derrotado por los argumentos que replica Javier.

El espacio de esta obra contiene elementos cuyos significados son reconocidos por los personajes. Jorge ordena encender la luz de la sala, exponiéndose desde la fábula que ellos están en el escenario real de un teatro, lo cual hace recordarle al público que se haya en una función teatral, esto crea un efecto de alejamiento de la ilusión teatral. Al regresar al punto inicial de esta situación con el regreso de Jorge al escenario, puede constatarse el significado impreso por el autor, al aparecer grados de distancia en el espectador. De igual

manera cuando Jorge contrasta el espacio real del teatro con el ficticio, creado por Javier para sus juegos y mentiras.

Los grados de representación espacial se detallan en la oposición entre el espacio patente y el latente. Al iniciar el primer tiempo se oye la voz de Jorge desde atrás mientras recita un texto, también en medio del mismo tiempo cuando se lleva las cosas de Javier y busca una silla, relacionándose así con ese espacio latente a donde se dirige eventualmente, para interactuar luego en el patente. Tal como sucede con Javier, quien desde bastidores manipula su botella mientras ríe, indicando su presencia desde un espacio latente al comienzo del segundo Tiempo.

La distancia interpretativa del espacio se mide desde la puesta en escena, en función de que el plano escénico se corresponda con el de la fábula y se establezcan sus grados de distanciaci3n o ilusi3n. Dicho factor se ve influenciado principalmente por la visi3n del director.

La perspectiva espacial se plantea desde el autor, y la motorizan los personajes, ya que tambi3n se tiene noci3n del espacio tal como los personajes lo ven, y los cambios entre un tiempo y otro. Un ejemplo de distanciaci3n desde la perspectiva personal lo constituye el cambio espacial que impone Jorge cuando le recuerda a Javier que se encuentra sobre un escenario. Otro ejemplo se aprecia en las elipsis que sugieren cambios lumínicos para el plano escénico, en la transici3n de un Tiempo al otro, donde es obvio un cambio temporal dramático que indica uno espacial, de ambiente, como la tarde, la noche, la mañana y la lluvia.

Estos elementos ambientales devenidos del factor tiempo no son indicados por el autor, solo el climático, sin embargo pueden ser definidos por la l3gica de la acci3n dramática seg3n cada Tiempo: la tarde para el primer Tiempo, la noche para el segundo y la mañana, con la lluvia para el tercero, por ejemplo. En el final del segundo tiempo se indica claramente cuando Javier le dice a Jorge que deje el teatro para el siguiente día y se vaya a dormir.

En el Tercer Tiempo Javier se alista convencido de salir, pero Jorge lo retiene, no quiere que se vaya, le advierte que llueve y es temprano para que se desaten sus mentiras. Así reinician el juego de las apariencias, de la ilusi3n que entre ellos se ha ido

creando, y se desata la confrontación que evidencia sus posturas y afianzan sus propósitos opuestos.

Los grados de semantización del espacio, se ubican cercanos a la tematización, ya que el espacio como tal significa en cuanto a lo que representan los personajes sobre sus mundos, colocando al teatro como un factor análogo a la mentira, la cual es el motor de la relación con la que han acordado convivir. La relación entre Javier y Jorge se sustenta en la casa que comparten, donde se observa a cada uno en el espacio que justifica esos “juegos y mentiras”, como mecanismo para tolerar sus soledades y sus frustraciones. En el caso de Javier está el recuerdo de su difunta esposa, reflejado en el cuadro de Carlos Gardel ubicado al centro de la sala, que viene a representar a quien fuera el ídolo de ella. Significa ahora la mirada en el espacio de la vida que los personajes han convenido, bajo la apariencia de situaciones irreales.

El retrato de Carlos Gardel es la simbolización de esa ilusión, ellos están bajo la mirada de sus propias mentiras, para rellenar el vacío de sus existencias. Dada la vivencia que cuentan al referirse a la manera cómo se conocieron, podemos suponer que la frustración ocasionada les condujo a la soledad como sitio común. Se plantea así la metáfora de vivir bajo la mirada de ellos mismos, de la verdad y no de las apariencias, que en cierto modo les sirvió para atenuar dichas frustraciones.

JORGE.

(Mirando el retrato de Gardel) Gardel ha sido testigo de tanta historia.

JAVIER.

(Se pone de pie. Mira el retrato) Dejé la foto allí por mi esposa. Fue su ídolo

(Gira al frente) Bajo la mirada de Gardel hemos vivido.

JORGE.

Más tarde voy a bajarla para hacerle unos retoques. Se ha puesto amarillenta.

Parece un cadáver.

JAVIER.

Es mejor que la quites y la guardes.

JORGE.

¿Y qué podemos poner en su lugar?

JAVIER.

No sé, lo que se te ocurra, o no pongas nada.

JORGE.

Puede ser una fotografía de nosotros dos.

JAVIER.

¿Para vivir bajo la mirada de nosotros mismos?

JORGE.

¿Porqué no?

Todo cambia cuando Javier propone quitar el cuadro para colocar en su lugar un retrato de ellos dos, es decir, para vivir bajo la mirada de ellos mismos, como un intento para renovarse quitándose las máscaras, y develar la verdad. Sin embargo, solo logra que se detengan las apariencias por un instante, ya que al final se desata su miedo a la vida, a la locura y a la muerte. Pero su propuesta no va más allá de la idea, por no intentar lo nuevo que proponen. De esta manera, ambos personajes no trascienden en cuanto a la proyección de una transformación.

Los personajes:

Javier es un profesor de música de 65 años de edad y es el dueño de la casa que comparte con Jorge. Jorge es un actor de teatro retirado, tiene 60 años de edad. Se conocieron una noche lluviosa, cuando ambos lloraban, Javier por la muerte de su esposa y Jorge por ser despedido del teatro donde trabajaba. Se oía una canción proveniente de un bar, interpretada por Carlos Gardel, quien fuera el cantante favorito de la esposa de Javier, por este motivo él tiene un cuadro del cantante visiblemente colocado.

Al principio de la obra, Javier le da a entender a Jorge que llega de trabajar con un grupo de ancianas, mientras que Jorge dice cuidar animales en el patio y de dar hospedaje a quien lo necesite. En esta dinámica se da la situación dramática, que forma parte de la convivencia acordada, en la que ambos relatan mentiras para evadir sus decepciones y evitar que afloren sus miedos. Todo cambia cuando Jorge le participa a Javier que ya no quiere continuar inventando más historias.

Javier y Jorge exponen su decepción y el temor que les causa la vida afuera, al punto de inventar a otros personajes y aparentar que hacen algo extracotidiano, cuando lo que opera es la imaginación como forma de evasión. Ellos viven sin escapatoria y son incapaces de revelarse al propio encierro establecido por ellos mismos. La soledad en la que han coincidido, hace que se confronten como fuerzas que se oponen, aunque coincidan al final en los mismos conflictos internos, que no permiten la revelación de la verdad, y evitan encarar su responsabilidad con la mentira.

Ambos se someten al dilema de sus existencias, como el miedo a la vida, hasta que Jorge confronta a Javier para recordarle que su cotidianidad forma parte de la mentira que ellos han creado para ocultar sus temores, traspasando así la ficción e involucrando al público real, cuya percepción desde las butacas se ve afectada, produciéndose un extrañamiento. Ambos personajes interactúan con un público imaginario que reconocen, pero a la vez visualizan como el real, al que llevan a asumirse como parte de la representación teatral verdadera, en una situación distinta sin que los personajes cambien.

Desde el plano diegético o ficticio, a partir del cual se analiza la pieza, se constata un dúo como reparto de personajes principales, y otros secundarios. Javier y Jorge se hacen patentes con igual grado de importancia y jerarquía, así como en cantidad de intervenciones, considerando que la obra se divide en tres tiempos. En este sentido podemos consentir que ambos personajes son importantes, mientras que el resto lo conforman las ancianas y el joven que se hacen patentes solo al final de la pieza, que según el grado de representación fueron ausentes cuando los nombraban los personajes principales. En algunos momentos, tanto Javier como Jorge pasan de la categoría patente a latente y viceversa, cuando cada uno interviene desde los espacios contiguos al dramático o escénico.

El carácter del personaje es producto de su caracterización, y para el caso de esta investigación concierne identificar como técnica de caracterización la “autorial”, referente a la que hace el autor desde el plano diegético. Contrario al “figural”, que lleva a discernir desde la representación donde interviene el aspecto físico, el cual se desarrolla principalmente desde la construcción que hace el actor, sin obviar cualquier influencia del director o del contacto con el resto del equipo de trabajo escénico en su interpretación.

Los dos personajes principales de la obra, se perciben como fijos, según los cambios de caracterización, ya que no cambian de carácter pero sí de opinión, de actitud, de comportamiento; esto los hace dinámicos. También son pluridimensionales y complejos porque se desarrollan con matices, en este aspecto entre distintos grados según el momento del drama, específicamente en sus rasgos psicológicos. Las ancianas y el joven que aparecen al final, son personajes simples, planos y unidimensionales.

Un ejemplo de caracterización explícita e intransitiva se encuentra en lo que le dice Javier a Jorge en el tercer Tiempo, con lo cual lo describe:

JORGE.

(Seren) ¿Cómo son los amaneceres en la calle?

JAVIER.

(Se detiene) Depende de tu estado de ánimo. Deberías abrir las ventanas y mirarlo tu mismo. Hace tiempo que ni siquiera sales al patio.

JORGE.

(Categórico) Dejémoslo así.

JAVIER.

No está bien que te encierres. Lees demasiado.

JORGE.

Ya no leo. Ahora estoy escribiendo mis propias obras.

JAVIER.

Has cambiado mucho, Jorge.

Por otro lado podemos identificar una caracterización implícita en el gesto de Javier al iniciar el primer Tiempo, cuando deja su sombrero y el paltó mal colocados sobre una mesa, esto revela dar poca importancia al cuidado de sus cosas, como también una necesidad psicológica de darle tareas a Jorge como la de llegar a recogerlas.

Como caracterización verbal y reflexiva, encontramos la función del diálogo, expresada con el soliloquio de Jorge al inicio del segundo Tiempo. Allí revela parte de su pasado como base de una vida fracasada dentro del arte. Una caracterización transitiva es la que los dos personajes hacen de las viejas del grupo de canto coral y del joven al que Jorge brinda asilo. Estos son recursos que pueden despertar la curiosidad del espectador (lector) hacia estos personajes, mientras se mantienen ausentes, pero aludidos.

Entre las funciones de los personajes existe una pragmática, orientada al público, en la que se tiende un puente entre este y la ficción. Dicho aspecto lo ejecuta Jorge en el primer Tiempo al abordar a Javier para revelarle la presencia del público y el espacio escénico real, atribuyendo a la obra un elemento metadramático, donde se dramatiza al público real desde el mundo ideal, generándose así un indicio de distanciamiento.

Javier y Jorge pueden distinguirse en la categoría de personajes universales, como nivel superficial que se observa dentro de las funciones sintácticas o argumentales. Esta categoría permite modelar la lógica de las relaciones, específicamente donde cada uno persigue un objetivo o ejecuta una acción para alcanzarlo, con los que se evidencian los

cambios de actitud en torno a la acción que emprenden. En cuanto a la acción, la relación de los personajes en ella, muestra cómo son y cuáles son sus funciones, pudiéndose catalogar a Javier y a Jorge como personajes sustanciales, por cuanto sus funciones o acciones, se subordinan al carácter que posee cada uno, es decir, a lo que son, lo cual se resalta en la convivencia entre ambos.

Sobre este aspecto donde la acción se enmarca en la “concepción esencialista del personaje”, y la acción externa se subordina a su carácter, García (2003:182) afirma que fue un elemento concebido desde la tragedia clásica francesa, y adoptada por algunos naturalistas en el teatro:

...en la tragedia clásica francesa del siglo XVII, en particular en Racine, culmina la concepción esencialista del personaje, que adquiere la máxima autonomía, ocupa el centro de la estructura y de cuyo carácter deriva en realidad la escasa y casi innecesaria acción “externa”; concepción que llega (de otra manera) al drama naturalista de Chejov, Tennessee Williams, etc. Todos los conflictos anidan en el interior del personaje y de ahí que la palabra se convierta en el cauce de expresión privilegiado, que el hablar desplaza al hacer

De esta manera, en cuanto a los personajes y su significado, Javier y Jorge manifiestan su estado interno desde el verbo, haciendo de este, el lugar desde donde exponen sus conflictos, y cuya presencia es causa de situaciones complejas, donde inevitablemente aflora la soledad con su valor semántico, a pesar de que comparten un mismo techo, así como comparten sus “juegos”.

Dentro de los objetivos de los personajes, el de Javier consiste en recrear sus mentiras para mantener la apariencia, ese es su status quo. No obstante, Jorge ya no quiere participar en esto y lo confronta exhortándolo a vivir la realidad, que es la verdad. Pero Javier hace caso omiso y sigue en la “ilusión” que ambos ya habían acordado. Cuando deja de jugar no se consolida el objetivo de Javier, mantener su status quo.

La jerarquía mide el rango o el grado de importancia de los personajes. La de ambos es similar, ya que son personajes principales y contienen un cercano número de participación en la trama; entre las acciones y sus conflictos, desde la intervención física como la verbal, así como el elemento temático que define la presencia moral de ambos.

En cuanto a la distancia de los personajes, la temática dependerá de la relación entre el personaje ficticio y su encarnación. Quiere decir que toda distancia escénicamente planteada dependerá del grado de caracterización física en concordancia con el establecido de manera diegética, distinguiéndose así a los personajes idealizados, humanizados y degradados.

De igual manera la distancia interpretativa surge en la relación del actor con su papel y el máximo grado de ilusionismo o distancia suscitada, según su creación. Mientras que la distancia comunicativa, se mide entre el actor/personaje y el público. Allí se evidencian resultados comunicativos que la definen o grados de identificación con el personaje, gracias a la percepción de su caracterización. En este caso los personajes de la obra son diegéticamente humanizados, lo cual brinda ya una manera de interpretación para la caracterización en el plano escénico y la disminución de grados de distancia.

La perspectiva de los personajes dependerá del aspecto objetivo y externo de estos. Javier y Jorge son personajes dramáticos, patentes, es decir, objetivos; mientras que las ancianas y el joven que al final de la obra entran a la casa, son subjetivos. El público los puede percibir pero pertenecen al mundo mental de los personajes principales, que se visibilizan como parte de sus perspectivas internas. De esta manera, el grupo de ancianas, los animales y el huésped, forman parte del “juego” de Javier y Jorge, así como los giros que establecen para recuperar el punto de equilibrio.

La visión:

Por ser personajes humanizados, la distancia temática es menor. Si esta obra llegara a escenificarse aludiendo al año de su escritura, algunos elementos de corte histórico ayudarían a ubicar la visión del espectador, en el contexto más cercano a la enunciación del autor. Un ejemplo claro es la caracterización como punto de concordancia con los personajes; y los aspectos históricos presentes, como los perseguidos políticos que llegaron a esconder Javier y Jorge, en años anteriores. También podemos agregar lo dicho por Jorge sobre el “maestro japonés”, refiriéndose a Seki Sano, quien fue profesor de teatro que vivió en México, a mediados del siglo XX, discípulo directo de Konstantin Stanislavski.

Ante una supuesta representación, ubicar la obra en el tiempo actual produciría una distancia de los personajes con los hechos históricos a los que remite el autor, a no ser que

se prolongue la edad de cada uno, pasando de sesenta, a un promedio de ochenta años. Por tal razón, al respetar el texto, puede tenerse como una pieza anclada a un tiempo de representación específico. En tal sentido, es propicio considerar que fue escrita hace 28 años, y la edad de los personajes se haya alineada cronológicamente con los hechos históricos abordados para el año de su estreno en 1992; siendo ubicada temporalmente, aún, como un drama contemporáneo.

Tanto la distancia interpretativa como la personal, serán determinadas por la puesta en escena. En la personal juega un papel importante las edades de los actores con respecto a la de los personajes, más, considerando que Javier y Jorge son hombres de la tercera edad. También puede verse afectada la ilusión en las elipsis, en la transición escénica de un tiempo a otro, aunque el autor aclare que lo espacial es convencional, como lo es la escenografía, propia de una casa de los años de 1950.

La distancia comunicativa se produce en la relación entre el público y el actor, con su personaje, quiere decir, en la relación personal que se establece a través de la puesta en escena, o en el espacio de la representación. En dicho espacio, el espectador también puede desdoblarse para formar parte de la acción dramática, siendo un aspecto que se da de manera implícita y explícita.

Un ejemplo se observa cuando Jorge le anuncia a Javier la presencia del público, que aunque esto forme parte del mundo ficticio, tanto en el texto como en el plano escénico durante cualquier función, puede interpretarse como que se refiere a un público real o no, y que además de ser nombrado, escénicamente es iluminado con la orden que da Jorge de que enciendan la luz de la sala, revelando así su presencia física.

Este es un hecho que causa extrañamiento, que permite un desdoblamiento explícito por la identificación doble, ficticia y real; que implica el reconocimiento espacial y físico, con el que se tiene conciencia del público de la fábula, que es aludido, y a la vez, se hace patente y real de manera directa, principalmente cuando Jorge integra al público real cuando dice que este ha pagado un boleto para verlos.

El aspecto sensorial de la perspectiva se da de manera explícita, siendo objetiva en la recepción del público. En cuanto al espacio, se aprecia la perspectiva interna de Javier quien se mira en la sala de su casa, mientras que Jorge le revela que se trata de un teatro, el

que él ha creado. No obstante la perspectiva se desdobla cuando se rompe la convención espacial, creando en el público real la sensación de que es el aludido por Jorge.

En este acontecimiento el espacio dramático se desdobla, de sala de la casa, al real, que es la sala de teatro. Seguidamente se retoma la acción dramática como si no se hubiese presentado alguna novedad en la fábula, los personajes continúan en su espacio mientras el público puede comprender que sigue en el suyo. De esta manera se produce un extrañamiento sensorial.

JAVIER.

(Ríe fuerte, a carcajadas, casi hasta ahogarse) ¡Ay! Jorge. Te han hecho daño los libros. Lo que acabas de decir es una vulgar copia de una obra de teatro muy conocida. No tienes remedio, querido amigo. Por un momento pensé, que mi contendor de todos los días se había superado; pero no, sigue asimilando todo lo que encuentra para esgrimirlo en situaciones que no vienen al caso. Vamos, querido Jorge, despierta. Aquí no va a pasar nada. En este país no va a pasar nada ¿me entiendes? ¡Nada! Creo que la soledad te está haciendo daño.

JORGE.

(Derrotado. Camina entre el público hacia el escenario, triste) ¡Apaguen la luz de la sala!

JAVIER.

(Sarcástico) No hay luz que apagar.

JORGE.

(Grita, exasperado) ¡Apaguen esa luz por Dios!

(Se apaga la luz de la sala y todo vuelve a la intimidad escénica inicial)

El aspecto cognitivo de la percepción tiene que ver con el conocimiento que el público maneja en torno a la acción dramática. Puede saber algún tópico, tanto, menos o más que los personajes, o algunos en específico. En la obra, y en términos generales, el público sabe menos que los personajes. Son conscientes de sus inquietudes, sin embargo, cuando hay hechos que el espectador conoce, se produce un efecto de complicidad que disminuye a medida que el contenido se aclara en el otro personaje. Esto permite identificar los grados de cognición en el espectador. Un ejemplo lo constituye el principio de la pieza cuando Javier aparenta estar llegando de la calle, el público es testigo de una acción que se supone no debería conocer Jorge.

En la percepción puede darse el aspecto afectivo, el cual genera empatía personal por medio de la identificación e interfiere con la distancia entre el mundo dramático y el

espectador. Esto tiene que ver con lo ético, con el criterio sobre lo bueno y lo malo, y quien lo ejecuta. De esta manera, los personajes de la obra se pasean por distintos momentos dramáticos donde la identificación puede ser flexible, pudiendo ser mayor o menor, con un personaje y el otro, según cada situación.

Un ejemplo se aprecia cuando Jorge interpela a Javier desde la platea, y en medio de su discurso, es interrumpido por la risa de su amigo. Esto puede hacer variar algún grado de percepción afectiva con Jorge, ya que después de haber tomado importancia por intentar revelar la verdad, se somete a la manipulación de la acción por parte de Javier. De esta forma pierde liderazgo, al dejarse llevar y dar la razón con su actitud. Así, Javier se reposiciona como líder de la acción, restando en el espectador grados de identificación con Jorge.

El aspecto ideológico en la percepción del público se concreta en la escena, aunque se plantee desde el plano diegético. Desde allí se proyecta la visión de mundo del autor, cuya distancia dependerá también del plano ideológico del espectador (lector), desde donde puede o no producirse la identificación, variando así los grados de distancia con el aspecto ideológico.

En la obra, se plasma el referente de los presos políticos que los personajes escondieron en un tiempo pasado. Esto es análogo a un hecho ocurrido en el país que probablemente causó interés en el autor, como fue la persecución hacia una parte de la población de aquel entonces, que hacían oposición al régimen de turno. Este tópico no se desarrolla de manera extensa, solo dejando la valoración por parte de los personajes, quienes lo nombran. Este aspecto connota un tipo de pensamiento en la vida del drama, que ubicado en el tiempo real de su creación, relata la postura del autor y de los personajes en torno a su parcialidad con aquellos hechos históricos, donde se arriesgaba la vida al esconder a un perseguido por el régimen político de turno.

En *Bajo la mirada de Gardel* se observan niveles metadieгéticos, desde lo que cuentan los personajes sobre sus vidas. Por ejemplo, cuando Jorge le recuerda a Javier cómo se conocieron: Javier venía de enterrar a su esposa y Jorge había sido botado de su trabajo. También se observa la figura metadramática y aparece cuando Jorge da cuenta a Javier de que todo se trata de una representación, pasando del plano dramático al real, al indicársele

al público de que está en una representación real, y a la vez se le incluye como parte del público ficticio de dicha representación, como elemento del mundo imaginario de los personajes.

La distancia producida con la implementación de un nivel dramático dentro de otro, como la revelación del público por parte de Jorge, alude en este caso, al juego de la mentira. En esta dirección se conduce inicialmente la acción, revelar el propósito de la mentira como un elemento vital en el vínculo de los personajes, tomando fuerza temática, y premisa cuando se considera que esta lleva siempre a encararse con la verdad.

En la obra se evidencian algunas funciones del nivel metadieético o primario, respecto al metadramático o secundario. Se observa cuando Jorge, actuando como unseudodramaturgo, plantea otra situación, imponiendouna figura dramática secundaria dentro del drama primario. Así, al manifestar que están en un teatro, le habla a alguien latente que forma parte de ese otro espacio dramático donde se encuentra el público real, para indicarle que encienda la luz de la sala. De esta manera se cumple una función organizadora y comunicativa, ya que su actividad ayuda a organizar la acción dramática, y su indicación, a comunicarla, trasgrediendo la forma dramática de un nivel a otro.

También se cumple una función testimonial, cuando los personajes hablan del pasado, patentando así una relación afectiva, moral o intelectual. Esto se manifiesta en los comentarios sobre la esposa de Javier, o de los presos políticos. También aparece una función comentadora o didáctica, en la escena en la que Javier, después de agotar su insistencia por convencer a su amigo para salir de la casa a divertirse, se desespera hasta el llanto, momento que Jorge aprovecha para reanimarlo, al decirle que irá al teatro, que se pondrá un traje de bufón y recibirá aplausos, y que tendrá una fama bien ganada:

JORGE.

O Tal vez vista aquel traje miserable y raído de bufón que a nadie hizo reír. También podría usar la vestimenta de corsario negro. Vendrán los aplausos. Los aplausos robados. La fama bien ganada.

JAVIER.

(Recobrando su buen ánimo. Entre la tristeza y la sonrisa) Querrás decir la mala fama.

JORGE.

Sí, pero fama al fin.

JAVIER.

(Entrando en el juego) Sería bueno que cuando subas al escenario, camines sin edades y sin memoria emotiva.

JORGE.

A lo mejor el maestro Ruso, no me lo perdona.

JAVIER.

Recurres al Alemán para que te defienda.

JORGE.

Tiene razón. Un distanciamiento siempre, evaluando en todo momento los hechos.

De esta manera se da un diálogo cargado de contenido didáctico en cuanto al hecho teatral, que expone la calidad de la fama de un artista, la manera cómo debe subirse a escena. Sin embargo se plantea otra teoría para justificar el modo elegido, que en el caso de Jorge lo impone con la opción metadramática, para encarar la mentira, al evaluar los hechos, con un distanciamiento.

Entre los recursos que ofrecen los niveles a la dramaturgia, en la obra se aprecia la metalepsis personal, que se produce cuando Jorge establece el paso de un plano dramático a otroextradramático, transgrediendo así la lógica teatral, al alegar que Javier y él están en un teatro y al ordenar que enciendan las luces de la sala. Se establece así una ruptura del nivel primario, donde Jorge mantiene el dominio de la situación, mientras que Javier no se involucra y no cambia de nivel dramático. De igual manera se produce la metalepsis espacial, cuando el espacio se desdobra con esta acción, especialmente cuando se encienden las luces de la sala en general.

IV.3. A PETICIÓN DEL PÚBLICO.

A Petición del Público fue estrenada el 9 de marzo de 1997, en ocasión del décimo quinto aniversario del Teatro Estable de Villa de Cura, donde además se les hizo un reconocimiento por su trayectoria a las actrices venezolanas, Elba Escobar y Teresa Selma. Dicha pieza se mantuvo en repertorio hasta el año 2017, de manera ininterrumpida.

Sinopsis:

Se ven luces detrás del telón de fondo y se oye el sonido de un tren estacionándose. Entra Teodoro arrastrando un baúl, lo deja a un lado y espera, hasta que pregunta si habrá o

no espectáculo. De pronto sale del baúl un títere, manipulado por Fausto, al tiempo en que interpreta un texto teatral, luego desaparece el títere y sale Fausto del baúl.

Teodoro dice que no quiere jugar, refiriéndose a la representación, pero Fausto insiste y hace que él se involucre mecánicamente. Por momentos se corrigen en torno a lo que ensayan, y Teodoro insiste en no continuar, pero entra en el juego con más impulso, hasta que en un momento llega a dudar de sí mismo como actor, y considera que de esa manera no se hace perfecta la ilusión. Fausto en medio de su parlamento, alude a cuando se conocieron frente a la marquesina de un teatro. Seguidamente ambos salen de escena al pulso de una marcha militar.

En la siguiente escena los personajes regresan, ahora interpretando de manera burlesca a dos hombres que van al teatro. Ambos dan las normas para el uso de la sala como espectadores, e inmediatamente se asumen como actores de un espectáculo que ensayan, pero Teodoro desea hablar mal del director de dicho espectáculo y Fausto lo amenaza que puede ser botado del teatro, después anuncia “A petición del público” como el espectáculo que comenzará, jugando con una adivinanza que Teodoro resuelve con la palabra “el hombre”, lo que hace que Fausto salga inquieto de escena.

Teodoro queda solo, recuerda el texto con el que debutó en el teatro. Desde bastidores Fausto lo oye y le pregunta si tiene nostalgia, y con inseguridad Teodoro le responde que quizás es arrepentimiento, que ni siquiera trajo el sombrero para mendigar y que el éxito es una gran mentira, pero Fausto plantea que la mentira le parece útil y divertida.

Fausto entra a escena portando una máscara y vistiendo un traje de payaso, esto sorprende a Teodoro quien insiste que con eso le cambia la historia. Fausto distrae la atención de Teodoro al referirse sobre un público que asiste y los mira, como escépticos y conocedores del espectáculo. Teodoro entra en su juego pero al final Fausto le insta a irse, y él obedece obstinado.

Fausto se queda solo en el escenario, canta y baila, se siente triunfante ante su amigo, pero siente su ausencia con preocupación y reflexiona al tiempo en que se despoja de su máscara, allí habla de enfrentar la expresión necesaria del tiempo y del país. En ese instante entra Teodoro, reconoce que nadie asistió al ensayo de ellos y propone que ambos

se marchen. Fausto vuelve a dar el anuncio de “A petición del público” como el espectáculo próximo a comenzar, pero repentinamente entristece y comienza a llorar, Teodoro se conmueve y cuando intenta consolarlo tocando su hombro, Fausto lo sorprende con una actitud opuesta, más bien alegre, le demuestra que solo lo manipulaba pues estaba interpretando otro de sus personajes.

Después de una pausa, Teodoro se pregunta dónde se encuentra el público, Fausto le responde que siempre ha estado frente a ellos, Teodoro se desespera y le pide saber dónde está el autor, la acción, las relaciones, la lógica; manifiesta que ya no quiere jugar a representar, le parece mentira y dice que el mundo necesita la verdad. Luego decide irse, alega que Fausto se ha burlado de él, que por esto no lo acompañará más, y sale de escena por entre el público. Fausto le grita que él permanecerá allí y comienza a hablar consigo mismo a la vez que intenta manipular a Teodoro con su discurso y sus gestos, buscando relacionarse con él, pero no recibe ninguna respuesta, y lo llama.

Teodoro regresa algo desconsolado, dice que afuera no puede ser un ciudadano común, que se acostumbró a representar y es cuando lo asume como su verdad. Fausto se ha desanimado también y reconoce que el público los dejó plantados, se quiere ir. Teodoro le propone comenzar de nuevo, y empieza a recordar algunos textos, hasta que se cansa y le da igual quedarse o irse, pero finalmente opta por seguir contando historias para reanimar a su amigo. Fausto se aburre y sale hacia bastidores. Teodoro sigue buscando la manera de animarlo. Fausto entra anunciando nuevamente la función de “A petición del público”, y ambos se entusiasman en recitar algunos parlamentos, hasta que se va la luz y quedan a oscuras.

En medio de la oscuridad, Teodoro y Fausto regresan al escenario con velas encendidas, para continuar. Primero entra Teodoro, que de manera jocosa conversa con el público, bromea con que quizás ellos habían creído que la función había terminado con el apagón. Fausto entra arreglando un títere e insta a Teodoro a sentarse y no quedarse callado, porque en el país hay cosas que decir; luego identifica a alguien en el público, del que asevera que pensó que con lo dicho él hablaría de política, pero al final decide hablar de su vida.

Teodoro se fastidia y le reclama que lo cambia todo, Fausto justifica que lo hace porque hay que buscar un final para la obra y para ellos. Después reinicia el juego de ir al teatro, ya no como un personaje a parte sino como él mismo, y Teodoro lo sigue. Fausto inicia su salida e invita a Teodoro a hacer lo mismo, pero este se queda recordando un texto, y llama a Fausto para que le ayude. Finalmente Fausto entra ya cambiado como al inicio, recitando el texto con Teodoro, produciéndose lentamente el apagón final.

A petición del público y el Modelo Dramatológico:

Fausto y Teodoro son dos actores que dicen haber egresado de una misma escuela de teatro, representan parlamentos y escenas en el escenario de un teatro abandonado. Allí se dirigen a un público imaginario interpretando personajes y situaciones que tratan sobre sus experiencias dentro del arte teatral. Ambos recurren al recuerdo de la representación de textos teatrales, y se plantean recordar escenas representadas en el pasado y conocidas por ellos, reflexionan sobre sus vivencias y expectativas.

La situación dramática o impacto desencadenante se da al inicio de la obra cuando Teodoro le manifiesta a Fausto que no quiere seguir jugando, es decir, continuar con la acción de representar que Fausto sordamente le ha instado a realizar. No se siente haber llegado a ser un actor, de esa manera considera que la ilusión no es perfecta y la mentira en escena no tiene piedad. De manera obvia, el juego de la representación de los personajes dado al comienzo, constituye el status quo o punto de equilibrio, que antecede a la progresión y perfila sus intereses.

De esta forma se identifican cuatro giros importantes en la progresión dramática. El primero cuando, después del impacto desencadenante, Fausto avanza aún más en la representación haciendo oídos sordos y generando que Teodoro se integre a su propósito. Esto trae como resultado que Teodoro nuevamente se cansa de jugar, y decide irse. Baja del escenario y atraviesa la platea hacia la salida. Esto da como consecuencia su pronto regreso, ya aceptando que no puede retirarse, que se acostumbró a la vida en el teatro y que no puede ser un ciudadano común afuera.

TEODORO:

Me voy, no te acompaño más. No has hecho otra cosa que burlarte de mí. Te he seguido en todos tus juegos, he alimentado todas tus historias. Aquí se pierden los días y el sentido de las palabras (Intenta salir, Fausto lo detiene)

FAUSTO:

¡Este no es el mismo país que soñamos, cuando pisamos por primera vez el escenario! (Teodoro baja del escenario, rumbo a la salida de la sala. Fausto lo retiene)

FAUSTO:

¡Alondra del recuerdo, es tu sangre la que corre, no la mía! ¡Alondra del recuerdo, apreté fuertemente el puño! ¡No debiste haber venido a comer en mis manos, los granos de la gloria!

TEODORO:

Adiós amigo, adiós (Sale)

X

FAUSTO:

¡Yo permaneceré aquí, hasta que el frío del mundo me llame!(Teodoro sale)No quiero pelear hoy (Pausa) ¡Vete, lárgate, márchate y no vuelvas más! (Pausa. Se toca el traje) Acaricio este traje sobre mi cuerpo y solo palpo tristeza. Me siento fatigado. (Pausa. A Teodoro) ¡Vete por la ruta más corta para que llegues más rápido! (Consigo mismo) ¡Estás a punto de estallar, revienta, explota de una buena vez! (Abre el baúl, lanza allí su sombrero de Arlequín. Pausa) No, no tiene sentido ¿dónde van a parar mis gritos? ¿Y mis angustias, quien va a oírlos? (Suspira) Sea esto una fantasía o una realidad, poco importa al mundo lo que podamos decir o hacer (Pausa. Se calma. Camina hacia delante. Le habla a Teodoro) Vamos chico, regresa, no seas terco. Nada ganas escondido en los rincones. La soledad es un dolor muy viejo (Pausa. Busca a Teodoro con la mirada, por todo el espacio) Basta, sal del escondite. Se que estas por algún lugar de este teatro. No puedes seguir durmiendo en la tristeza de tantas noches;¡Sal de una buena vez!

XI

TEODORO:

(Regresa, lento) ¿Puedo quitarme este vestuario, devolverlo y salir a la calle? ¿Puedo ser un ciudadano común, uno más allá afuera? No puedo. Me acostumbré a los aplausos, a creer en esta gran mentira, hoy es mi verdad. Es lo único que tengo. La historia puede girar y destrozar la imagen, y yo sigo aquí,vivo. Me acostumbré a jugar en los rincones empolvados. Yo me encerraba en la imaginación, en el placer de la penumbra (Aplaudes) Bravo (Cuatro veces).

El segundo giro es cuando Fausto asume la soledad, que comprueba con la ausencia del público, lo cual da como resultado que se desanime, originando, en consecuencia, que ceda el liderazgo del juego a Teodoro.

En cuanto a los objetivos de los personajes, pueden ya identificarse dos momentos dramáticos importantes que se corresponden a sus estados emocionales y las decisiones que estos toman. El primero donde Fausto se haya en su rutina de siempre, interpretando junto a Teodoro, y este produce un quiebre cuando manifiesta que no quiere continuar, porque están solos, sin público. Esto lleva a Fausto a dudar de sí y pensar si él ha tenido alguna responsabilidad. En este punto ambos coinciden, produciéndose un cambio emocional donde Fausto, a partir de entonces, se desanimará y expresará no seguir representando.

El tercer giro es cuando se va la luz, dando como resultado que ambos se unan para mantener a flote el juego de la representación, generando la vuelta del liderazgo a Fausto. Y un cuarto giro aconteciendo cuando Fausto manifiesta que quiere un final para ambos, que a su vez significa el final de la obra, esto propicia una revelación que hace Teodoro como premisa para ese final, el reconocer la falta de un ideal supremo. Esto genera la continuación de la representación, quiere decir, finalizar regresando al status quo.

De esta manera se observa una progresión dramática donde Fausto tiene en Teodoro a su contraparte en la escena, a quien de manera progresiva provoca y despierta una postura crítica, de frente a lo que hacen, donde exponen sus vivencias sobre las tablas. Ha sido costumbre de Teodoro acompañarlo hasta el cansancio y reconocer su liderazgo, aunque también exprese sus dudas entre la ficción y la realidad, y se revele ante los retos que Fausto le impone. Posteriormente Teodoro exigirá la presencia del dramaturgo de la obra en la que se encuentran para que le revele la verdad que necesita, contra la mentira que cree que lo domina. Así predomina una lucha entre el mundo ficcional y la realidad de los personajes, a su vez que se plantea un posible extrañamiento en el público, en cuanto a su participación y salida de la ficción.

La estructura de la obra y las formas de construcción tributan al teatro dramático o aristotélico. Tiene una forma cerrada, donde se sigue una jerarquía de acciones como orden que lleva al desenlace, allí se evidencian sus grados de representación que afecta al espacio y a los personajes. Es un drama de personajes, cuya secuencia se organiza en unidades de acción en un solo acto. También se denota un lenguaje poético cuya función se adhiere a la acción como parte de una dinámica rutinaria de los personajes, la de interpretar a otros

personajes. El autor enfatiza en caracterizarlos de manera dramática, desde sus expresiones verbales, con el coloquio, el soliloquio, el monólogo, el aparte y la apelación al público.

El tiempo:

El tiempo dramático abarca el diegético y el escénico. En *A petición del público* el tiempo de la fábula sigue el mismo orden del tiempo real de la representación, estos coinciden sin rupturas, ni regresión o anticipación de la acción. De esta manera se definen los grados de representación de la obra en un solo bloque, con escenas dentro de un tiempo lineal, cuya velocidad aproximada en el plano escénico es de una hora, siendo una duración relativamente convenida para la escenificación.

En la obra no se indican referentes precisos de una época determinada o de un contexto particular, esto la hace atemporal y la dispone para la interpretación del director y los actores. Tiene así un tiempo hipotético abierto que puede generar grados de distancia en la escenificación, por lo cual se hace necesario el cuidado por una línea estética en el vestuario o la escenografía que precise estilos o formas, incluyendo la atemporalidad como premisa de uniformidad estética, es decir, el uso de elementos de manera ecléctica.

La perspectiva temporal se plantea desde los parlamentos y las acciones de los personajes, quienes describen esporádicamente el ambiente o el clima partiendo desde sus estados emotivos, en tal sentido se neutraliza el significado del tiempo, ya que el valor semántico del mismo no aparece como centro temático.

El espacio:

El espacio de la comunicación de *A petición del público*, establece una relación de integración espacial fija o frontal, es decir, a la italiana. El autor lo especifica a través de la disdascalia al iniciar la obra, de igual forma cuando indica que el personaje Teodoro baja del escenario y camina lento entre el público hacia la salida, en un momento del drama que lo traslada del plano escénico al del espectador y su realidad como tal dentro del espacio teatral general, haciendo que se involucre con el público real por la proximidad física, aunque se mantenga la ilusión de que los personajes están solos en ese instante.

Desde el plano diegético, la acción dramática se integra con la estructura del espacio, hay unidad entre ambas de principio a fin. Se incorporan y se exponen claramente algunos signos, como el sonoro, sin menospreciar el surgimiento de otros en el plano

escénico, necesarios para la puesta en escena según la labor del director, o del actor cuando involucra signos corporales o gestuales.

Como parte de los grados de representación espacial se visualiza la forma de un espacio contiguo e invisible antes de la primera entrada de Teodoro, la de una estación de ferrocarril, justo al iniciar la obra cuando se oye el ruido de un tren que se estaciona. Otro ejemplo se percibe en el modo de oposición del espacio de la comunicación, que consiste en la convención tradicional de que el público debería permanecer a oscuras y la escena iluminada, dicho aspecto se quebranta cuando se va la luz y los personajes van a buscar velas detrás del telón de fondo, quedando el escenario a oscuras, junto al espacio de los espectadores.

La perspectiva espacial se corresponde con el lugar donde acontece la acción, y depende del punto de vista del personaje con respecto al plano de la fábula, así como al espectador en relación con este pero desde el plano escénico. La ilusión en la representación se mantiene mientras ambas percepciones conserven grados de homogeneidad, mientras el público vea lo mismo o semejante a lo que ven los personajes.

Se constatan grados de semantización que resaltan al espacio teatral como centro temático, ya que los personajes conviven e interactúan según lo que representan del teatro como actividad y como lugar. El espectador (lector) percibe una doble representación espacial desde la diégesis y lo escénico, es decir, percibe el espacio real que representa al ficticio y el espacio ficticio que representa al real, del que Teodoro pretende desprenderse durante buen tiempo de la trama, y no puede.

El espacio lo conforma un escenario de un teatro abandonado, en cuyo fondo se encuentra un telón deteriorado. Para el espacio de la representación se plantea un diseño a la italiana, no obstante, dicha condición no representa una camisa de fuerza para la bifrontalidad espacial o circularidad.

El texto sugiere para las posibles atmósferas, espacio a la imaginación y a la creación lumínica, desde lo que plantean los personajes sobre sus estados anímicos y sus actividades. El espacio hipotético lo percibimos con los cambios lumínicos según la escena o línea argumental. Cada escena conlleva una serie de elementos propios, que recrean el

imaginario del espectador, con características del teatro realista y simbólico, descritos en la didascalía y las acotaciones.

Los personajes:

Los personajes de *A petición del público*, son un dúo dentro de una configuración de un solo acto. Las unidades de acción no se perciben separadas en el plano textual, se visualizan en los personajes y lo que tratan, quienes además delimitan las escenas con sus entradas y salidas, quedando también una secuencia sin interrupción y organizada en números romanos, como forma de estructurarlas.

En cuanto a los grados de percepción, Fausto y Teodoro son personajes objetivos, y según sus grados de representación son patentes y visibles, con una gran cantidad de tiempo en la escena, así como en cantidad de textos. Ambos nombran a otros personajes durante la obra, al director y al autor, pero estos no dejan de ser personajes ausentes. En un momento determinado Fausto se hace personaje latente cuando habla detrás de bastidores, mientras Teodoro permanece en el escenario.

VI

FAUSTO:

(Tras bastidores) ¿Nostalgia?

TEODORO:

No, creo que es arrepentimiento, no sé.

FAUSTO:

La guerra tiene sus buenos y malos lados, y estamos en guerra, no se te olvide.

TEODORO:

Creo que estás loco, pero es sublime.

FAUSTO:

Yo creo en dios, y creo que hoy va a llover.

TEODORO:

Es que ni siquiera tengo el sombrero para mendigar.

FAUSTO:

¿Qué dices?

TEODORO:

No me hagas caso. Cada uno con su circo.

FAUSTO:

Ah, sí. Todos meten la cabeza en la boca del león. Yo solamente he puesto dos dedos en la garganta de este teatro, y no ha tenido tiempo de morderme, simplemente ha vomitado, aullando un poco de esa bilis de oro que quiero tanto para tener éxito en esta prueba.

TEODORO:

El éxito es una gran mentira.

FAUSTO:

Y útil, y divertida porque así puedo lavarme cuidadosamente los dos dedos con una pizca de buena sangre. (Pausa) Tienes razón, cada quien con su circo.

TEODORO:

Sal de una buena vez.

FAUSTO:

Todo a su tiempo.

TEODORO:

Esto me aburre. Quiero irme a casa a descansar.

El nombre propio de los personajes contribuye en su caracterización, así puede decirse que Fausto remite al personaje preexistente de Goethe, quien vende su alma a Mefistófeles a cambio de sabiduría y conocimiento. Como técnica de caracterización prevalece la indirecta y la implícita, a través de cada uno, desde el elemento de la maleta que suelen llevar como indicación del autor o desde los gestos que podrían surgir desde el actor en el plano escénico, así como el modo de hablar o de vestir, lo cual podrá hacerse parte de cada personaje como un sello o un símbolo, realizando de esta manera, una caracterización reflexiva.

La función caracterizadora de los diálogos se percibe en los soliloquios, donde los personajes revelan sus pensamientos y emociones (García,2003:174). Desde los personajes también se contribuye a caracterizar a otros, siendo por ello una caracterización transitiva, como la que hacen Fausto y Teodoro del director como personaje ausente, en lo que dicen de este. También es explícita, por darse de forma directa y reflexiva, ya que lo hacen desde su punto de vista, en el caso de Teodoro.

Por momentos los personajes niegan la presencia del público y en otros lo identifica y establece comunicación, esto es convenido por el autor desde el plano diegético. Se da así en este vínculo una función del personaje como presentador del universo ficticio, cuando se aprecia a Fausto anunciar lo que se supone espera ese público.

FAUSTO:

(Al público) Ahora si queridos amigos, A petición del público: algo muy liviano, algo ideal para esta noche (Pausa. Apenado) He aquí la única imagen que me sé de memoria.

TEODORO:

Yo quiero seguir hablando mal del director.

FAUSTO:

¿Ya tienes para donde irte?

TEODORO:

No.

FAUSTO:

Entonces, no te metas en problemas.

TEODORO:

Eres un adulator.

FAUSTO:

(Presentando) Señores: A petición del público, A petición público ¡A petición del público!

TEODORO:

¡Comienza de una vez!

En el caso de Teodoro, la actividad de la representación es una dinámica persistente que hace más por amor y no solo para vivir materialmente, ya que, si consideramos que el público fundamenta el sustento del actor por el pago que aporta por entrada, es deducible que Teodoro no percibe sustento alguno para mantenerse allí. Sin el público la representación no tiene sentido, lo que se produce para y en la escena no percibe una retribución, no solo monetaria, sino comunicativa, no se genera una retroalimentación constructiva.

Frente a esta situación, Fausto se siente responsable y se desanima también, es el momento en que Teodoro siente haber llegado lejos y con pena busca reanimar a su amigo, siendo él ahora el que propone la continuidad de la dinámica de la representación, después de haber admitido además que no puede irse, que no puede dejar de “jugar” porque se acostumbró a ello. De esta manera Fausto apunta en forma de derrota su parecer.

TEODORO:

¿Qué te parece si organizamos una fiesta, o una obra para los niños? de títeres puede ser, y pondremos un cartel enorme que diga: A petición del público...

FAUSTO:

(Regresa nostálgico, derrotado) A petición del público: Vuelven los más destacados actores.

Después de lo expuesto, Fausto va retomando su estado inicial, su ímpetu primario, y el liderazgo de la situación en la acción dramática, aunque ya cansado y melancólico; recupera su status quo, aspecto que Teodoro no llega resquebrajar y al que se

somete hasta el final. De esta forma Fausto organiza las siguientes pautas, teniendo entre sus funciones, la de semi-demiurgo, visto cuando responde a Teodoro con una indicación, lo que debe hacer después del apagón de la luz.

XII

(El escenario queda a oscuras. Ambos personajes van hacia bastidores)

TEODORO:

¿Qué pasó?

FAUSTO:

Se fue la luz.

TEODORO:

¿Se fue la luz?

FAUSTO:

Si, el apagón. Seguro que la cortaron.

TEODORO:

Pero yo cancelé los recibos que debíamos.

(Fausto tropieza y emite un grito de dolor)

TEODORO:

¿Qué pasó?

FAUSTO:

¡Nuevamente dejaste el baúl donde no debías!

TEODORO:

No veo nada.

FAUSTO:

Aquí están las velas, toma los fósforos, y cuidado vuelves a quemar los telones como la vez anterior (Encienden velas)

TEODORO:

Bueno ¿Y ahora qué vamos a hacer?

FAUSTO:

Pues, volver al escenario, hay que continuar.

TEODORO:

¿Qué? ¿Y quién saldrá primero?

FAUSTO:

Por supuesto que tú.

En torno a sus funciones, Fausto y Teodoro cumplen aquellas que se dan principalmente desde las relaciones que establecen el uno para con el otro, materializándolas como agentes universales. Ambos cumplen funciones semánticas como las pragmáticas o comunicativas, porque se dirigen e interactúan con el público, con quien se establece una relación directa que genera distancia frente a la ilusión hasta ahora planteada, y al que se orienta además una función pragmática con el uso del metateatro.

TEODORO:

¿Yo? (Pausa. Entra a escena con una vela encendida, empujado por Fausto desde atrás. Le habla al público) Ajá, pensaban que el espectáculo se había terminado. Pero no, ¡Esto sigue! (A parte) Vamos Fausto, aparece, porque ya me estoy poniendo nervioso. (Al público) Porque él se llama Fausto, y yo me llamo Teodoro, mucho gusto. Nosotros nos graduamos en la escuela. (A Fausto) Fausto responde ¿de dónde fue que salimos? (Al público) Bueno, en realidad yo no me gradué en la escuela, yo soy nuevo. (A parte, a Fausto) Fausto sal de una vez que el señor que esta aquí al frente, piensa que me estoy haciendo pipí. (Al público) Bueno, en realidad no me estoy haciendo nada, lo que pasa es que, estoy un poquito nervioso (Se agarra el trasero) ¿Qué les parece si les leo algo? No, no, mejor no. Mejor me voy a buscar a Fausto (Va a salir. En ese instante entra Fausto y lo detiene).

Además de plantearse una comunicación directa con el público, la técnica de actuación a emplear en el plano escénico es la dramática, desde el personaje, ya que no se plantea en esta obra un espacio para la actuación distanciada. Esto propicia una percepción del público en la comunión con el personaje, que dependerá del actor, para que se mantenga la atención en los personajes. Estos se refieren al espectador ficticio, pero a la vez coincide con la presencia del real, de esta manera se le hace parte del drama, pero generándose un extrañamiento, ya que no es lo que generalmente se concibe en la convención teatral “ilusionista”, con la que no se tiende a romper la cuarta pared en este sentido.

Los personajes de *A petición del público* son fijos, complejos, redondos, pluridimensionales. Ambos mantienen su carácter de principio a fin, solo cambian de opinión, comportamiento o actitud como parte de sus cualidades psicológicas y morales. Sus funciones se subordinan al carácter, quiere decir, el agente se subordina al ente. Fausto es un personaje sustancial, su función se subordina a su carácter, a lo que es y lo mantiene firme en su idea, mientras Teodoro es un personaje funcional, cuyo carácter se subordina a su función, a lo que hace.

Dentro de las funciones sintácticas o argumentales, que concierne a la interacción entre los personajes, se puede catalogar a estos como universales. Ellos se separan de su condición de personajes de una sola dimensión, al interpretar por momentos a otros personajes durante el juego de la representación, teniendo presencia otro nivel dramático dentro del de ellos, es decir, el metateatro. Desde este aspecto el público podrá definir una

interpretación según los grados de ilusión o distancia que se generen entre este y el plano escénico.

El objetivo de los personajes es revelado en la defensa de lo que quieren. Fausto desde el inicio plantea la representación como actividad común y cotidiana, cumpliendo con dicho objetivo en la medida que lo ejerce sin prestar atención a su amigo. Teodoro decide no continuar en lo mismo, pero al no irse del teatro como lo anuncia algunas veces y tampoco crear mecanismos para ello, no cumple su deseo de dejar de “jugar”, por lo que no representa una fuerza de oposición concreta, ya que, además, termina aceptando la dinámica de Fausto.

Esto se observa cuando le confiesa a Fausto el miedo a traspasar el lugar de la acción para irse a la realidad que está afuera, porque además no se acostumbra a la vida de un ciudadano común, en un lugar contrario al ambiente que luego acepta como su verdad. Así admite su derrota, y regresa.

TEODORO:

(Regresa, lento) ¿Puedo quitarme este vestuario, devolverlo y salir a la calle? ¿Puedo ser un ciudadano común, uno más allá afuera? No puedo. Me acostumbré a los aplausos, a creer en esta gran mentira, hoy es mi verdad. Es lo único que tengo. La historia puede girar y destrozar la imagen, y yo sigo aquí, vivo. Me acostumbré a jugar en los rincones empolvados. Yo me encerraba en la imaginación, en el placer de la penumbra (Aplaudes) Bravo (Cuatro veces).

Se perciben distintos grados a nivel semántico, desde lo que cada personaje representa en función del significado de la obra, de su valor simbólico e ideológico. Fausto y Teodoro son personajes cargados de significación, es decir, tematizados. Ambos se relacionan en situaciones donde ejercen una función estática o dinámica en cuanto al status quo. Estática cuando Teodoro pretende irse para no seguir representando, y dinámica cuando Fausto pretende mantener *sustatus quo*. De esta manera se presentan grados de antonimia, o significados opuestos entre ambos, cuando Fausto significa continuidad y Teodoro ruptura; y de sinonimia, significados semejantes, cuando Teodoro se suma al juego de Fausto, quien recupera y mantiene su status quo.

La visión:

En *A petición del público* se observa la relación entre dos personajes humanizados, Fausto y Teodoro, que comparten puntos de vista sobre su profesión en un espacio

abandonado. Se evidencia así la disposición de una “puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena”, con que se resalta, según Pavis (1980:310) una actitud metacrítica del teatro, con otra “actitud y modalidad de los creadores frente al texto y la representación... De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autoreflexiva y lúdica”.

Esto garantiza la aparición de grados de distanciamiento, ya que son más comunes los dramas cuya naturaleza se vincula poco con el público, y donde los actores reales interpretan personajes con actividades análogas, conocidas o reconocidas por el espectador, al menos en el llamado teatro aristotélico, con el que se pretende que la ilusión se mantenga desde principio a fin.

En esta obra los personajes primarios, más no los actores, le hacen saber al público que ellos interpretan a personajes secundarios que viven en su memoria. En el plano escénico el público puede aceptar esta convención, en la medida en que Fausto y Teodoro como personajes primarios, se mantengan y no desaparezcan ante la figura del actor verdadero en la representación. El público podrá observar los hechos y a la vez formar parte de estos cuando se le incluya con su reconocimiento y apelación, creándose así la ilusión de que los personajes primarios de la obra, son los actores reales de un drama que se impone como el central.

Este efecto sucede por el juego diegético de niveles dramáticos, donde uno entra en el otro que lo contiene, alejando aún más al espectador de la conciencia del actor real, donde por momentos puede cobrar mayor importancia la vida de los personajes primarios con la que ellos interpretan. Por momentos pueden obviarse a Fausto y a Teodoro, mientras aparezca algún interés por los personajes que interpretan. Este aspecto se rompe cuando nuevamente los personajes primarios retoman la trama central. De esta manera se distancia de la ilusión que se ha provocado.

El autor no especifica sobre una temporalidad en particular, no se evidencia esto en los diálogos, originándose grados de distanciamiento temático, por cuanto hay una distancia temporal que es latente, que presenta grados de *ucronía*, ya que la ficción se encuentra fuera del tiempo convencional del espectador. Tampoco en la obra se especifica una precisión geográfica y aunque se hable de un teatro no se indica su ubicación. Así se facilita

la distancia espacial, dependiendo de la perspectiva del espectador, por cuanto no se le dan otros referentes más allá de ser una sala de teatro.

En cuanto al plano espacial, el estilo escenográfico planteado por el autor es convencional. Una distancia interpretativa dependerá de la puesta en escena y su concepción sobre el plano personal y temporal. Según cada escena, se percibe el transcurso lineal del tiempo, sin rupturas o cambios temporales.

Hay pequeños grados de distancia comunicativa desde el texto, que en el plano escénico lo podría comprobar el público en la sala, frente al personaje. En *A petición del público* el espectador real es involucrado por los personajes en el mundo dramático, cuando lo observan y se dirigen a él. Los actores no se desdoblán, no se plantea que técnicamente puedan hacer una representación distanciada.

Los personajes se mantienen hasta el final como tal, siendo el público el que puede desdoblarse como parte de la fábula cuando es aludido, pasando de real a ficticio. De esta forma los personajes lo reconocen, aunque no participe directamente en la acción dramática, pero sí del hecho real de la representación. Por instantes los personajes incluyen al público real dentro del drama, pero también lo niegan cuando ellos admiten estar solos, al constatar que no llegó nadie como espectador a la función.

Desde la perspectiva del público, se tiene noción de la objetividad y subjetividad en el teatro. Se comprueba en el planteamiento escénico de la obra, o en su naturaleza externa, donde se aprecia en su dimensión visible y tangible. La naturaleza interna de la obra se distingue a través del personaje, teniendo como propiedad su forma explícita, referida a la identificación con este.

Dentro de la perspectiva de la obra se identifica el aspecto cognitivo, donde el público conoce sobre la situación o la acción dramática, más, o menos, que los personajes, lo cual produce un extrañamiento ante la acción que se representa. Se distingue también el aspecto afectivo, donde cabe lo ético, y concierne a la identificación del espectador con el personaje “bueno, o con el malo”; aunque en *A petición del público* los personajes no son negativos o positivos de manera fija, más que esto tienen sus caracteres definidos pero cambiantes, y viven según lo que creen. El aspecto ideológico implica la visión de mundo, y en la puesta el espectador también lo podría detectar.

El metateatro forma parte de los niveles metadieéticos presentes en la obra. Está presente principalmente en escenas donde los personajes representan parlamentos conocidos por ellos, nos encontramos así con historias que ellos dramatizan, así como otros aspectos cuando se refieren al director, que nunca aparece en escena, por ejemplo. Así, se identifica a un nivel dentro de otro, como una forma dramática que se incluye en la principal o primaria.

En cuanto a la relación del nivel secundario (metadrama) con el primario (metadiégesis) se identifica una relación semántica con pocos grados, por cuanto lo que incluyen ejerce poca influencia en los giros de la acción primaria, aunque no se resta el componente de significados con la representación y la temática. Por ejemplo, cuando Teodoro decide irse y baja del escenario, Fausto cita un texto poético que Teodoro oye, más no le impide su marcha.

Las funciones del nivel primario (metadiégesis) respecto al secundario (metadrama), se perciben con una función organizadora, dada principalmente cuando los personajes organizan lo que harán teatralmente. También se constata una función comunicativa, cuando ellos hablan directamente con el público, como Teodoro lo hace después que se va la luz.

La función testimonial aparece especialmente cuando los personajes dan referentes del pasado. La función comentadora se da al final cuando Fausto da recomendaciones a Teodoro sobre cómo subir al escenario. Se trata de un comentario autorizado por el dramaturgo, con un fin didáctico, en este caso sobre las técnicas de interpretación teatral y sus teóricos, al menos los más referidos, Stanislavski y Brecht, es decir, el primero como defensor de la ilusión y el segundo del distanciamiento.

TEODORO:

Encierra ese fantasma de una vez.

FAUSTO:

Está bien, vamos a encerrar ese fantasma (Ofrece su mano a Teodoro. Ambos van y vienen, adelante y atrás, al centro del escenario, muy ceremoniosos) Una de estas madrugadas me pondré mis viejos guantes blancos, vendré al teatro. El teatro y yo, frente a frente, gloria y ponzoña, exilio y reino. Tal vez nos hagamos una larga reverencia, y arroje por la borda ese glorioso oficio de los pulmones y las muecas.

TEODORO:

Yo también vendré al teatro un día lluvioso por la tarde, y me pondré mi traje de bufón que a nadie hizo reír, o me pondré la vestimenta de corsario negro. Los aplausos robados vendrán una vez más, la fama bien ganada.

FAUSTO:

Querrás decir la mala fama.

TEODORO:

Sí, pero fama.

FAUSTO:

Sería bueno que cuando subas al escenario, camines sin edades y sin memoria emotiva.

TEODORO:

Tal vez el maestro ruso no me lo perdone.

FAUSTO:

Recurre al alemán para que te defienda.

TEODORO:

Tienes razón, un distanciamiento siempre, evaluando los hechos. (Separan sus manos)

Los niveles ofrecen recursos a la dramaturgia como la metalepsis personal, dada cuando los personajes pasan del nivel dramático primario, al metadramático, o secundario. Un ejemplo lo ilustran los personajes cuando entran en el juego de la representación de textos teatrales.

CONCLUSIONES

La distancia dramática como un recurso discursivo presente en la dramaturgia de Orlando Ascanio se ha constatado en tres de sus obras: *Alacranes*, *Bajo la mirada de Gardely* y *A petición del público*. En cada una se ha realizado el análisis con las estrategias que muestra la dramaturgia, recogida por José Luis García Barrientos (2003), para observar la distancia como un procedimiento con resultados dramáticos significativos.

Alacranes tiene una realidad ficcional que es producto de una pesadilla dentro de la realidad del drama primario, donde su naturaleza es subjetiva e irreal por cuanto existe en la mente del protagonista, quien regresa a su vieja casa con la intención de encontrar su pasado, como algo que le atormenta y que seguramente con derrumbarla podrá liberarse.

La fábula se desarrolla de manera episódica, fragmentada en secuencias narrativas que cuentan el pasado de Antonio Adulto, lo cual crea extrañamiento cuando aún no se

percibe como un sueño que tiene. El tiempo posee carácter anacrónico y se produce una distancia por los tiempos combinados, donde el pasado tiene peso temático dentro de los grados de semantización, por cuanto es un aspecto que atormenta al protagonista. Se combinan personajes objetivos con otros subjetivos, esto genera extrañamiento ya que pertenecen a niveles dramáticos distintos.

La temática es el pasado, el que busca el protagonista para sacarlo de raíz y olvidarlo, al final lo encuentra, como se encuentra consigo mismo desde dos planos de ficción diferentes, su presente y su pasado. Así se hacen presentes sus recuerdos como parte de su mundo interno, del que ha sido espectador e infractor, por cuanto se trató de un sueño, de una ilusión en su mente, una mentira. Este efecto es un procedimiento metadramático, donde se presenta un drama dentro de otro, una realidad subjetiva dentro de una objetiva.

La percepción es objetiva, y se genera el extrañamiento cuando ambos tiempos interactúan, se transgrede la lógica temporal y espacial al pasar del nivel secundario al primario de la fábula, del pasado al presente del protagonista. También es evidente otro plano dramático dentro del plano secundario, como procedimiento metadieético, con la aparición de Pablo, el cual forma parte del recuerdo de Blanca, produciéndose así otra distancia.

Se producen elementos temporales de ucronía, donde hay una distancia temática con la ruptura de planos temporales cuando los personajes del pasado o subjetivos comentan el objetivo del protagonista con su llegada, que es tumbar la casa, como hecho presente. Se produce una relación semántica que se da producto de la interacción entre dos niveles, cuando el protagonista piensa si tumbará o no la casa al final de la obra, y con lo acontecido, se evidencia una relación testimonial como un sueño de su pasado.

Bajo la mirada de Gardel, nos muestra un juego de situaciones con que los personajes manipulan la verdad como forma de relacionarse, donde se cuentan mentiras para evadir decepciones y evitar que afloren sus miedos. Este acuerdo se quiebra cuando una de las partes ya no quiere continuar, así se desmonta el artificio convenido por ellos donde se ven obligados a mirarse sin apariencias y más allá del espacio en el que habían

construido su diaria ficción, o un “teatro” -como Jorge lo llega a indicar. Al final, Javier y Jorge no escapan de sus mentiras, estas se hacen tangibles e invaden su espacio vital.

El nivel metadramático se evidencia cuando Jorge da cuenta a Javier de que todo se trata de una representación, pasando del plano dramático al real. Como premisa, la distancia producida allí alude a la mentira como vínculo necesario que lleva a encararse siempre con la verdad. Se produce así un extrañamiento desde la perspectiva personal, en la acción de Jorge al interpelar a Javier, cuando le dice que están en un teatro.

De esta manera también se dramatiza al público real desde el mundo dramático, Jorge revela a Javier su presencia y la del espacio escénico real, produciéndose así una metalepsis espacial cuando se enciende la luz de la sala. De esta forma el espectador se desdobra en el espacio para formar parte de la acción dramática, de manera implícita y explícita. Jorge plantea la situación pero Javier no se involucra, no se produce en él una metalepsis personal, y lo deja notar al establecer el regreso al nivel primario, cuando se burla de Jorge y no acepta sus palabras.

Con la acción en la que Jorge impone otra situación o figura dramática secundaria, se cumple una función desde el nivel primario (metadieético), al secundario (metadramático). Al indicar a alguien que encienda la luz de la sala, se cumple con una función organizadora y comunicativa. Los niveles metadieéticos se reconocen cuando los personajes cuentan cómo se conocieron.

De esta manera se cumple en el primer tiempo con una función metadramática, y con el extrañamiento que evidencia el juego de las mentiras y cambia el status quo de los personajes. Al no tener precisión temporal, el elemento de la mentira y su significado queda abierto al final de la obra, como algo cuya dinámica es circular y se repite en el tiempo.

En *A petición del público* se crean otras realidades ficcionales como artificio dramático que distancia pero no niega la ilusión, la exponen como una forma de vida. Fausto y Teodoro no renuncian al teatro, ya que terminan ejecutándolo como lo que les hizo encontrarse nuevamente sobre un escenario, para recordar escenas representadas en el pasado. Fausto tiene en Teodoro a su contraparte, a quien de manera progresiva provoca y despierta una postura crítica de frente a lo que hacen en la escena. Teodoro lo acompaña y

reconoce su liderazgo, pero expresa sus dudas entre la ficción y la realidad y se niega a continuar con el juego de la representación, ya que siente que ha dejado de mirar al mundo tal como es.

En esta obra predomina una lucha entre la ficción y la realidad de los personajes, esto plantea un extrañamiento, así como que ellos apelan al público y rompen la cuarta pared, evidenciando el espacio teatral como centro temático con sus grados de semantización, ya que ellos interactúan según lo que representan del teatro como actividad y lugar. Se percibe así una doble representación espacial, el espacio real que representa al ficticio y el ficticio que representa al real, allí el público verdadero se integra como parte del ficticio y se produce un extrañamiento.

Cuando los personajes interactúan con el público, se perciben funciones semánticas, pragmáticas y comunicativas, desde el personaje y no del actor. Para el actor no se plantea como técnica de actuación una distanciada al interactuar con el público, lo hacen desde el personaje; el público real se integra con el ficticio y se crean grados de distancia. Fausto y Teodoro pasan a ser personajes de otra dimensión cuando asumen un personaje, produciéndose el metateatro, lo cual genera distanciamiento.

El metateatro es un nivel metadieético que ejecutan los personajes, estableciendo un nivel secundario dentro del otro. El nivel primario (metadiégesis), ejerce una función organizadora sobre el secundario (metadrama) cuando los personajes organizan lo que harán teatralmente, y una comunicativa cuando hablan con el público, específicamente Teodoro al irse la luz. Con el metateatro se orienta una función pragmática. La ficción se encuentra fuera del tiempo convencional del espectador, no se especifica sobre temporalidad en los diálogos, lo cual crea distancia temática con grado de ucronía temporal. Tampoco se especifica geografía o la ubicación del teatro, lo cual genera una distancia espacial.

Fausto y Teodoro como personajes primarios, interpretan a otros personajes que son secundarios, y que viven en su memoria; de esta manera se crea la ilusión de que ellos, como personajes primarios, son los actores reales de un drama secundario que se impone como el central, el de la obra. Sin embargo, esto aleja al espectador de la conciencia del actor real que interpreta a los personajes primarios, y se olvida de estos primarios cuando se

crea algún interés por los secundarios. Dicho efecto se rompe cuando los personajes primarios retoman el drama central, así se distancia de lo que ya se había provocado.

La distancia funciona como un instrumento que usa Orlando Ascanio para ahondar en la temática de la obra y avanzar en la progresión dramática, que se palpa en la medida en que los personajes desarrollan acciones según sus intereses u objetivos, aunque estos no se visualicen de entrada o de manera explícita. Así mismo, implementa la distancia abordando la ilusión en cuanto a su reconocimiento, para ubicar aún más al espectador-lector en la situación y en la temática central planteada.

En cuanto a los personajes, éstos se reconocen en la necesidad de un cambio, pero como esto no acontece, en lugar de la resignación optan por escapar, para evadirse, como en *Alacranes*, o liberarse, como en *Bajo la mirada de Gardel* y *A petición del público*. También manifiestan la necesidad de un final para ellos o para la obra, como un metamensaje que busca una salida brusca o temperamental que acabe con la ilusión. Con esto se nos habla de la naturaleza dramática y ficticia de los personajes y la situación, y se nos aparta de la posible identificación con la ilusión que hasta ese momento se ha creado.

Las obras estudiadas tienen un encuentro muy particular con el paso de un nivel dramático a otro, uno perteneciente a un plano secundario que se percibe en el primario. En este sentido podemos hablar de niveles metadieгéticos y metadramáticos, donde también se integra el metateatro. Se observan niveles matadieгéticos cuando los personajes hablan de su pasado, cuando rememoran algunas vivencias, también se recurre a procedimientos metadramáticos al pasar del plano ficticio al real del espacio escénico. En dichos procesos un nivel puede tener una función o influencia sobre el otro. Además, la metateatralidad aparece con la incursión de la actividad teatral de segundo grado cuando la plantean y ejecutan los personajes, calificado como teatro dentro del teatro.

Se crean estados de percepción subjetivos desde los personajes, que crean o miran una realidad útil para ellos y que luego se desdibuja en la verdadera interpretación del discurso de la obra. Se involucra al público real con su reconocimiento de manera dramática, desde los personajes, también cuando se conoce de ellos el deseo que tienen por llegar a un final de la obra, también dicho por ellos como un deseo del público, que al final queda en cada pieza abierto.

Las piezas estudiadas son obras de personajes que desean escapar de su realidad, y por ello recurren al juego de la interpretación o como parte de una representación escénica, como metáfora de la mentira, para revelar u ocultar sus principales inquietudes. Las obras mantienen grados de atemporalidad y poca precisión geográfica que le dan un carácter más universal, en lugar del anclaje a referentes reconocidos en ese sentido.

Tienen una estructura cerrada, y unidad e integridad en la acción, entendida como exposición, nudo y desenlace. Los personajes son humanizados, de carácter fijo o unidimensional. La mayoría son sustanciales donde su función se subordina al carácter. Los textos contienen un lenguaje verbal evocativo, realista, poético, culto y coloquial con el que se construye el cuerpo temático de cada una, como el pasado, la mentira y la representación.

De esta manera el autor plantea su discurso con elementos que le ayudan a estructurarlo y con los que cuestiona, en cierto modo, lo convenido teatralmente sobre el manejo de la ilusión dramática. Revela el mundo del teatro como un artificio, como una mentira, pero a su vez lo reafirma como una verdad estética e ideológica.

La distancia abordada por el autor, converge con sus temáticas a medida que la ilusión se identifica como un velo que oculta una determinada realidad, e imposibilita a los personajes el alcance de una pretendida liberación para lograr sus deseos, principalmente desde su psiquis, en donde se denota o se encubre el miedo de encarar y aceptar la realidad, como la soledad y la frustración.

En este sentido, se ha pretendido revelar aspectos cualitativos de una dramaturgia que usa la distancia como un procedimiento significativo, y como aporte de esta investigación, se visibiliza al autor con este primer estudio detallado sobre su dramaturgia, con una selección de tres de sus piezas escritas. De igual manera se valoran las obras como documentos que hablan a la actualidad desde un tiempo y contexto específico, siendo una muestra de la dramaturgia venezolana, que cabe dentro del espectro dramático latinoamericano.

El autor aporta una obra con características reconocibles, que sigue hablando al país a través del documento textual existente. Se dirige con una subjetividad que puede verse en la temática planteada, cuya trayectoria se percibe en la forma en que operan sus

enunciados. En este sentido el autor recurre al planteamiento de una posible teatralidad, donde la ilusión y la distancia tienen sus espacios y se reconocen en sus límites.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahunchaín, A. (1991). *Hijo del rigor*. Caracas: Cuadernos de Dramaturgia N°6. CELCIT.
- Azparren, L. (1967). *El Teatro Venezolano*. Caracas: INCIBA.
- (2002) *El Realismo en el Nuevo Teatro Venezolano*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación. UCV.
- 2008. La paradoja en el primer discurso teatral moderno venezolano. Caracas. Academia Venezolana de la Lengua (P.23).
- Anaya, M. (2012) *Muestra valoración del patrimonio teatral venezolano 3. Teatro Estable de Villa de Cura*. Caracas: Centro Nacional de Teatro.
- Berne, E. (1990) *Juegos en que participamos*. MéxicoDF.: Editorial Diana.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido I. Teoría y práctica*. DF. México: .Editorial Nueva

Imagen.

- Brecht, B. (1971). *La política en el teatro*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina,
- (1973). *Escritos sobre teatro*. Editorial. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1983). *Pequeño Organón para el Teatro*. Granada: Editorial Don Quijote.
- Buenaventura, E. (1992). *En la diestra de Dios Padre*. En *El teatro hispano americano contemporáneo*. Antología: compilador, Carlos Solórzano. México DF: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Cabrujas, J. (1997). *El día que me quieras, Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Chesney, L. (1994) *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*. Caracas: Cuadernos de Postgrado, UCV.
-(2007). *Teatro en América Latina Siglo XX*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación UCV.
- (2000). *50 Años de Teatro Venezolano*. Caracas: Cuadernos de Postgrado N° 26. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación UCV.
- (2004). *Relectura del Teatro Venezolano (1900.1950), Los Orígenes de la Dramaturgia Moderna*. Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Central de Venezuela.
- Chumaceiro, I. y Pérez L. (2014) *La literatura como puente para la lectura*. Contenido en: Bolívar, A; Beke, R. (Compiladoras). *Lectura y escritura para la investigación*. Caracas: Consejo de Desarrollo Humanístico, Universidad Central de Venezuela.
- Crespo, M. (2017). *Dictadura en América Latina (Nuevas aproximaciones teóricas y conceptuales)*. MéxicoDF: Universidad Autónoma de Morelos.
- Culp, E. (2014) *Distanciamientos: Experiencia y políticas de la representación en el marco de la visualidad contemporánea (Tesis)*. México DF: Universidad Autónoma de México.
- Cuzzani, A. (1970). *Una libra de carne*. En *Teatro Latinoamericano, Teatro Argentino*. México DF: Editorial Aguilar.
- Díaz, J. (1970). *El cepillo de dientes*. En *Teatro Contemporáneo, Teatro Chileno*. México DF: Editorial Aguilar.
- Dragún, O. (1992). *Teatro*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

- Duearte, C. (2011) *Estrategias de escenificación y memoria de obra: Una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral*. Revista Facultad de artes, Cátedra de artes N°9: 58.76. ISSN0718.2759. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Fukuyama, F. (1992). *El Fin de la Historia y el último hombre*. Buenos Aires: Editorial Planeta,.
- Gambaro, G. (1995). *Griselda Gambaro. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- García, J. (2003) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.
- García, P. (2012) *El realismo teatral en la escena de postguerra: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*. Andalucía: Tesis doctoral de la Universidad de Jaén.
- García, G. (2012) *Utilización de algunos recursos dramáticos brechtianos en el film "Dogville" de Lars VontTrier (Tesis)*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Gaspar, M. (2003) *Influencia de las puestas en escena brechtianas: El ejemplo de E. Boni*. Valencia. Universidad de Valencia.
- Jodar, M. (S/f) *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Salamanca: Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca.
- La Rosa, E. (1973) *El teatro de Bertolt Brecht*. Caracas: Trabajo de grado de la Universidad Católica Andrés Bello.
- Lawson, J. (1976) *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Ediciones Arte y Literatura.
- Marín, E. (2004) *El valle en dramas. Tomo I*. Maracay: Fondo Editorial Secretaría Sectorial de Cultura del Estado Aragua – Actor Producciones.
- Martínez, A. (2010) *Escribir teatro*. Editorial Alba. Barcelona.
- Martínez, M. (2013) *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. México D.F: Editorial Trillas.
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral*. México DF: Editorial Fundamentos.
- Moreno, E. (2005) *Teatro 2005: Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- Ortega, J. (1994). *La pareja del andén*. Caracas: Cuadernos de Dramaturgia N°1. CELCIT.
- Pavis, P. (2002) *Tesis para el análisis del texto dramático*. Madrid: En GESTOS, N° 33.
- (1980) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- (1998) *El gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea*. Madrid: Revista Asociación de Directores de España N° 70.71.
- Piscator, E. (1963). *El teatro político*. Guipúzcoa: Ediciones Hiru. Hondarribia,
- Pérez, C. (S/F) *Tendencias del teatro contemporáneo*. Humacao: Centro de Competencias de la Comunicación. Universidad de Puerto Rico.
- Pérez, M. (S/F) *La teoría del drama histórico a través del teatro de la subdependencia radical*. Madrid: Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares.
- Rengifo, C. (2015) *El Arte y la Cultura Nacional*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- (2013) *César Rengifo A Viva Voz*. Entrevista de Jesús Mujica. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- (2008). *Tetralogía del Petróleo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Planchart, J. 1936. *La república de Caín*. Caracas: Editorial Élite.
- Rodríguez, F. (2005) *Historia del teatro en el Estado Guárico, un canto a la escena*. San Juan de los Morros: A.C. Editorial Guárico – CONAC
- Rodríguez, O. (1988) *El teatro latinoamericano 1958.1982 (Cuatro facetas)*. Caracas: CELCIT.
- Rodrigo, D. (2013) *El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria*. Revista ScientiaHelmantica N°1, marzo. ISSN: En trámite/depósito legal: S. 116.2013. Universidad de Salamanca.
- Rojas, F. (1995). *Cabrujerías. Un estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas*. Maracay: Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, UPEL.
- Sagasetta, J. E. (1987) *David Viñas: Un teatro épico latinoamericano*. Buenos Aires: Publicado en Espacio de crítica e investigación teatral, Año 2, número 3, diciembre de 1987.
- Sartre, J. (1977) *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S.A.
- Solórzano, C. (1992). *El Teatro Hispano Americano Contemporáneo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1981) *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Torres, L. (2008) *Orlando Ascanio: Un hombre de teatro a tiempo completo, 50 años de labor teatral*. Caracas: Trabajo de grado presentado para optar al título de

Licenciado en Teatro. Instituto Universitario de Teatro.

Vidal, J. (1997) *El juego en la dramaturgia latinoamericana contemporánea*. Caracas: CELCIT.

Wolf, E. (1970). *Los invasores*. En Teatro latinoamericano, Teatro chileno. México DF: Editorial Aguilar.

Referencias Publicadas en Medios Impresos

Cavallo, B. (1987, Septiembre 06). “*Transición de teatro*”. Diario El Aragueño, p. 18. Maracay.

Contreras, A. (1998, Junio 24) “*Teatro Estable off – off La Villa*”. Diario El Periodiquito, p. 10. Maracay.

Díaz, A. (1996, Mayo 31) “*Cerrado por Inventario. El actor frente a la angustia postmoderna*”. Diario La Antena, p. 8. San Juan de los Morros.

Garcés, E. (2002, Enero 22) “*Orlando Ascanio y su grupo de Villa de Cura se alistan para celebrar su 20 aniversario. La vida es puro teatro*”. Diario El Periodiquito, p. 11. Maracay.

Hernández, E. (1982, Julio 22) “*La Última Cinta de Samuel Beckett*”. Diario El Aragueño, p. 19. Maracay.

Herrera, L. (1986, Octubre 01) “*El de Villa de Cura un teatro no muy estable*”. Diario El Siglo. Maracay.

Lupi, M. (1997, Diciembre 14) “*A Petición del Público*”. Diario El Periodiquito, p. 16. Maracay.

Rondón, J. (1986, Noviembre 16) “*La vida del drama*”. Diario El Aragueño, p. 20. Maracay.

Referencias Electrónicas

Chesney, L. Teatro venezolano en sombras: La república de Caín de Julio Planchart.

<http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n0009/02%20CAIN%20USB.pdf>

Recuperado el 02 de agosto de 2018. P.1.

----- (2009). Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad de siglo

XX [revista electrónica]. *Teatro: Revista de estudios culturales*, Volumen 23, (pp.

377.409). Consultada en:

<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.co.ve/&httpsredir=1&article=1269&context=teatro>

Dimeo, C. (2007). *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa* [fuente electrónica]. Tesis doctoral. Universidad de Carabobo, Valencia. Consultada en:

<http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/595/cdimeo.pdf?sequence=1>

Martins, J. (2006) *A Petición del Público* (Páginaweb). Disponible:

<http://www.teatromundial.com/> Juan Martins.

----- (2006) *Los Peces Iracundos* (Páginaweb). Disponible:

<http://www.teatromundial.com/> Juan Martins.

Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, del Gobierno de España. *Centro de Ciencias Humanas y Sociales*. Disponible:

<http://cchs.csic.es/es/personal/miguelangel.garrido>