

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE ARTES
MAESTRÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO**

**DIRECTORAS DE TEATRO EN VENEZUELA:
PIONERAS (1950-1969)**

(Trabajo de Grado para optar al título de *Magíster Scientiarum* en
Teatro Latinoamericano)

Autora: Lic. Margarita Morales Bravo

Tutor (a): Dra. Xiomara Moreno

C.I: 15.164.864.

UCV

Caracas, febrero 2025



Título: **DIRECTORAS DE TEATRO EN VENEZUELA: PIONERAS (1950-1969)**

Autora: Lic. Margarita Morales Bravo

Tutora: Dra. Xiomara Moreno

Resumen

Directoras de teatro en Venezuela: Pioneras (1950-1969), expone las causas que alentaron la presencia de la mujer en el ejercicio de la dirección de teatro en Venezuela entre 1950 y 1969, determina quiénes fueron las directoras que ejercieron el oficio en el período, describe las características de esta dirección en cada década y visibiliza el impacto de este fenómeno en la sociedad y el arte. El punto de partida para la investigación fue la revisión de tres fuentes bibliográficas fundamentales, el libro *Historia del Teatro en Caracas* de Carlos Salas (1967), el trabajo de grado *Cartelera teatral caraqueña 1958-1983: acercamiento a la historia teatral venezolana a partir de la compilación del período 1958-1983* de Dunia Galindo (1989) y el libro *Una huella en el teatro venezolano* del Espacio Anna Frank (2009). A partir de estas fuentes, se determinó quiénes fueron las mujeres que dirigieron teatro entre 1950 y 1969 y, posteriormente, se investigó la vida y obra de cada una de las pioneras, mediante la revisión de registros bibliográficos, hemerográficos y entrevistas personales.

Palabras clave: *Dirección, directoras de teatro, teatro venezolano, puesta en escena, mujer, estudios de la mujer, teatro, años cincuenta, años sesenta.*

Este estudio está dedicado a las pioneras de la dirección de teatro en Venezuela, lo realicé para y por ellas. Honro a todas las creadoras que existieron precedentemente y que, adelantadas a su tiempo, colocaron las primeras piedras y sentaron las bases de una edificación que impacta en el hoy y el mañana.

Mi más sincero agradecimiento va hacia,

La Universidad Central de Venezuela, la Hemeroteca Nacional, José Gabriel Núñez, Dunia Galindo, Dita Cohen, Carlos Salas, Alicia Álamo Bartolomé, Natalia Brandler, Arnaldo Pirela, Blanca Basabe, Lolimar Suárez, María (Marucha) Antúnez, Arnaldo Mendoza, Carlota Martínez, Fermín Mena, Carlos Sánchez, Maigualida Gamero, Luis Miguel Sánchez, Iraida Tapias, Sylvia Mendoza, Manuelita Zelwer, Kevin Jorges, Luis Vicente González, Carmen Julia Álvarez, Carmen Ramia, Nancy Dembo, María Cristina Lozada, Javier Vidal, Julie Restifo, Gladys Prince, Rafael Romero, Carolina Leandro, Carmen Jiménez, Roy Lorenzo, Jeizer Ruiz, Henry Zapata, Joaquín Arraiz, Luigi Sciamanna, Carlos Paolillo, Wilfredo Cisneros, Daniel Jiménez, Xiomara Moreno y Eva Morales.

INDICE

Contenido

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO. PRESENCIA DE LA DIRECTORA DE TEATRO EN VENEZUELA. CAUSAS, CONTEXTO Y DETONANTES	11
El contexto social, político y educativo de principios del siglo XX como detonante de la aparición de la directora de teatro en Venezuela	11
Los alcances de los años cuarenta	12
Panorama del teatro femenino de los años cuarenta	15
El teatro venezolano de los años cincuenta y la llegada de la televisión (1950-1959).....	18
Detonantes de la dirección llevada a cabo por mujeres durante los años sesenta.....	21
El clima político, social y educativo de los sesenta.....	21
La liberación, experimentación y feminismo de los sesenta	24
Bitácora de la mujer en el arte	29
La dirección de teatro de los años sesenta (1960-1969).....	30
CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO. EN BUSCA DE LAS PIONERAS DE LA DIRECCIÓN	36
Vestigios de los años cincuenta	38
Los rastros de los años sesenta.....	42
CAPÍTULO III. PIONERAS DE LA DIRECCIÓN DE TEATRO EN VENEZUELA (1950-1959)	48
Anna Julia Rojas	49
Juana Sujo	51
Lily Álvarez Sierra.....	56
Natalia Silva.....	64
La metodología y arte de Natalia Silva	76
Inés Laredo.....	80
La dirección de Inés Laredo	85
Esther Valdés	90
Mara Poeta	93
Georgina de Uriarte.....	94
CAPÍTULO IV. LA DÉCADA POSTERIOR: REPERCUSIONES. PRESENCIA DE DIRECTORAS DE TEATRO EN VENEZUELA ENTRE 1950 Y 1969	96
Clara Rosa Otero.....	97
Miriam Dembo.....	102
Ligia Tapias	112
Sylvia Mendoza	118
Manuelita Zelwer	126
Lola Ferrer	135
Minerva Leindenz y María Berroterán	142
LA REVERBERACIÓN DE LAS PIONERAS Y SUS SEMILLAS	144
CAPÍTULO V. SOPORTES	148
Entrevistas aplicadas.....	148

Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte I)	148
Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte II)	150
Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte III)	152
Entrevista a Natalia Brandler	153
Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé	154
Entrevista a Lolimar Suárez	157
Entrevista a María (Marucha) Antúnez	158
Entrevista a Blanca Basabe	160
Entrevista a Arnaldo Pirela.....	161
Entrevista a Carmen Ramia	164
Entrevista a María Cristina Lozada	165
Entrevista a Javier Vidal	166
Entrevista a Rafael Romero	168
Entrevista a Carolina Leandro	169
Entrevista a Gladys Prince.....	170
Entrevista a Iraida Tapias	171
Entrevista a Fermín Mena	173
Entrevista a Arnaldo Mendoza	174
Entrevista a Sylvia Mendoza.....	175
Entrevista a Manuelita Zelwer (Parte I)	183
Entrevista a Manuelita Zelwer (Parte II)	188
Entrevista a Manuelita Zelwer (Parte III).....	189
Entrevista a Kevin Jorge	191
Entrevista a Luis Vicente González	193
Entrevista a Carlota Martínez	194
Entrevista a Carlos A. Sánchez	196
Entrevista a Maigualida Gamero	199
Entrevista a Luis Miguel Sánchez	200
Entrevista a Carmen Julia Álvarez	201
CONCLUSIONES	202
REFERENCIAS	208
ANEXOS	222
Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva Cortesía Natalia Brandler. (Silva, Autobiografía , s.f., p. 1-8).....	222
Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo.....	230

INTRODUCCIÓN

Directoras de teatro en Venezuela: Pioneras (1950-1969), indaga acerca del rol de la mujer en el teatro venezolano y constituye una respuesta al insuficiente registro hallado en el área. La carencia de investigaciones formales que rescaten la memoria concerniente al tema, podría deberse a que las mujeres históricamente han constituido un sector minoritario en el área de la dirección de teatro – cuantitativamente hablando – si comparamos su actividad con la ejecutada por representantes del género masculino.

Al realizar una mirada retrospectiva del rol de la mujer venezolana en el arte, se observa que ésta ganó espacios progresiva y lentamente, en parte debido a sucesos históricos acontecidos en potencias europeas como España, Francia, Portugal o Inglaterra, que incidieron de forma indirecta en la cultura latinoamericana, instaurando una serie de prejuicios, hábitos y paradigmas que pertenecen al inconsciente colectivo universal y a la herencia occidental que ha construido de modo parcial la realidad histórica venezolana. Susana Castillo (1992) indica que la ausencia de la mujer venezolana es evidente en las áreas técnicas y en la dirección, aspecto que es compartido en todo el teatro occidental. Esta realidad logra cambiar, evolucionar o, como lo indica la autora, ‘rectificarse’ a partir de los años sesenta gracias a los movimientos sociales que surgen en ese período (p. 73).

La mujer no participa en el teatro universal por 2000 años y apenas logra integrarse en la época de la Comedia del Arte, durante la segunda mitad del siglo XVI. También tiene reservado un lugar separado del hombre por mucho tiempo en los teatros y, no es hasta la época moderna que aparece la figura de la actriz. La dramaturgia no escapa a esta realidad y la incorporación tardía de las escritoras se debe, en parte, al precario o inexistente acceso a la educación que tiene la mujer. (Pino Montilla, 1994).

Encontramos ilustraciones de este argumento en la época del teatro Isabelino, en la cual se prohíbe a las mujeres ejercer el oficio de la actuación y la interpretación de personajes femeninos queda asignada a hombres jóvenes carentes de voces masculinas desarrolladas. Durante el siglo XIX se observa en Europa el uso de seudónimos por parte de algunas escritoras, entre las que se

cuentan George Sand¹ y George Elliot². Los seudónimos eran utilizados por ellas fundamentalmente para poder ejercer la profesión de escritoras, ser tomadas en cuenta y para que sus trabajos fueran registrados, reconocidos y publicados. Los casos anteriormente expuestos, demuestran que la tradición universal posee rasgos de prevalencia masculina que pudieran deberse a razones políticas, sociales e, incluso, religiosas. Aspectos que de alguna manera influyeron en la incorporación paulatina de la mujer en el oficio teatral, tanto a nivel global como local.

Aunado a lo antes señalado, Oscar Acosta (2021) expone que se ha escrito escasamente acerca del rol de la mujer como un agente activo en la génesis de las repúblicas latinoamericanas, en el desarrollo del arte y en la evolución de la sociedad y que esta característica resulta obvia al revisar la historiografía del país en la cual solo se realizan “unas cuantas menciones individuales en los registros históricos” (p. 8), soslayando la presencia femenina. Esta ‘ignorada presencia’, como la define el autor, visibiliza que la participación de las mujeres venezolanas en el teatro ha sido notoria, pero lamentablemente velada en los registros y en la labor de investigadores; aspecto que salpica varias áreas como lo son: la dramaturgia, la gestión, la producción y la dirección. Esta explicación es sustentada por el dramaturgo venezolano José Gabriel Núñez (2023), quien indica que uno de los principales factores que explican la precaria dignificación del rol de la mujer en el teatro venezolano radica en “la ausencia del registro del trabajo, para bien o para mal”³. De igual modo, Tovar Núñez (2010) hace un análisis del tema desde una perspectiva más global, que incluye, no solo al arte sino la historiografía:

Invisibilidad es el término que mejor define la situación de las mujeres en la historia y el que mejor expresa la preocupación central de las historiadoras feministas desde inicios de la década de los setenta del siglo XX. Las mujeres han estado silenciadas e invisibilizadas por la historiografía que se ha producido hasta ahora. Invisibilización que no sólo afecta a las mujeres, sino que ha distorsionado el conocimiento del pasado (párr. 1).

En contraste a lo antes expuesto, resulta paradójica la numerosa presencia de actrices que han laborado en la escena venezolana a lo largo de los años. El trabajo de la mujer en el área de la actuación ha sido ampliamente reconocido y ya, desde los inicios del teatro venezolano, ésta

¹ Con el pasar de los años resultó ser la escritora Amantine Dupin.

² Actualmente se conoce que en realidad fue Mary Ann Evans.

³ Véase Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte I). CAPÍTULO V.

destacaba dentro de su entorno, llegando a figurar posteriormente tanto en la radio, como en el cine y la televisión.

Si bien se puede afirmar que actualmente existen diversas creadoras que se han dedicado al área de la dirección escénica, punto que es comprobable por la vasta cantidad de medios de difusión operativos, tales como las redes sociales y los espacios virtuales que dejan testimonio de ello; resulta confusa la línea que atraviesa la evolución cronológica desde la aparición de las primeras pioneras hasta el presente. Partiendo de esta premisa, se indaga en el origen de la dirección teatral llevada a cabo por mujeres en Venezuela y se examinan los hechos políticos, sociales, culturales y artísticos que dieron lugar a esta génesis y estimularon su posterior desarrollo. ¿Cuáles fueron las causas que alentaron la presencia de la mujer en el ejercicio de la dirección de teatro en Venezuela entre los años 1950 y 1969? ¿Quiénes fueron las pioneras de la dirección teatral en las décadas de los cincuenta y sesenta? ¿Cuáles fueron las características de la dirección femenina en cada período? ¿Cuál fue el impacto y los aportes de este fenómeno en el teatro venezolano y la sociedad? son algunas de las interrogantes que motivan el estudio.

La investigación se circunscribió en el período de la segunda mitad del siglo XX, porque es en este lapso en el que, según el “Modelo de la periodización de la historia del teatro en Venezuela” de Azparren Giménez (2004), surge el Nuevo Teatro en Caracas y se revisan importantes sucesos del teatro de Occidente. El estudio de Azparren refiere que éste es un tiempo en el que se nacionalizan ciertas tendencias teatrales mundiales, se introducen autores extranjeros y se revisan aspectos de la puesta en escena propios del período (p. 15). Eventos del teatro occidental son absorbidos e incorporados en los valores del teatro local de una forma redimensionada, incluyendo la instauración de la figura del director escénico moderno⁴. Por tanto, es importante distinguir que, aunque es sabido que la mujer tuvo participación en el teatro venezolano de forma precedente a la década de los años cincuenta del siglo XX, no es sino hasta este momento cuando será considerada ‘directora’ en un sentido más formal.

Aunado a esto, el período de estudio coincide con movimientos sociales que reivindican los derechos legales, constitucionales, educativos y laborales de la mujer, como la segunda y

⁴ Este hecho nos lleva a sopesar que, aunque probablemente la figura del director pudiera haber existido en Venezuela de forma práctica y empírica durante tiempos precedentes, el término formal de ‘director escénico’ quizás empezaría a usarse en el país en la segunda mitad del siglo XX, cuando toda esta información es recibida y asimilada.

tercera ola feminista que ocurren en la primera mitad del siglo XX y, en los años sesenta, respectivamente⁵. La segunda ola feminista está impulsada por las sufragistas, quienes exigieron el derecho al voto tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, suscitando un fenómeno global. Aunque en el caso de Venezuela el derecho al voto fue alcanzado tardíamente en 1947, también estuvo enmarcado en la segunda ola feminista. Mientras que la tercera ola feminista de los años sesenta, coincide con una revolución más liberal en la que la mujer trabajó por seguir ganando espacios en otras esferas, más allá del sufragio. La coincidencia entre estos hechos y los cambios hacia la modernización del teatro local, han sido vinculados y analizados en este estudio.

Registros previos como el libro de Carlos Salas *Historia del Teatro en Caracas* (1967), el cual realiza una crónica de la actividad teatral caraqueña desde el siglo XIX hasta el año 1961; el trabajo de grado de Dunia Galindo *Cartelera teatral caraqueña 1958-1983: acercamiento a la historia teatral venezolana a partir de la compilación del período 1958-1983* (1989), que incluye un registro hemerográfico de las obras presentadas durante las décadas mencionadas (1958-1983) y el libro del Espacio Anna Frank *Una huella en el teatro venezolano* (2009), que recopila programas de mano, artículos hemerográficos y evidencias de las obras llevadas a cabo en Caracas entre 1945 y el 2007; permitieron hallar vestigios de buena parte de las piezas montadas en Caracas entre 1950 y 1969, punto de partida para la posterior selección de los nombres de las directoras de teatro que ejercieron durante este período.

Se tomó en cuenta a todas aquellas mujeres que dirigieron teatro en Venezuela entre los años de 1950 y 1969 y cuyos trabajos se encontraron registrados en las fuentes bibliográficas y hemerográficas antes citadas. Una vez que se realizó el arqueo preliminar, se seleccionó a las directoras teatrales ‘de oficio’, utilizando como criterio la cantidad de obras que llevaron a escena, la persistencia con la que se mantuvieron ejerciendo la dirección a través del tiempo y el impacto de sus trabajos en el medio teatral.

La investigación posee un enfoque cualitativo y pretende describir e interpretar el fenómeno de la génesis y desarrollo de la presencia de la mujer en el ejercicio de la dirección de teatro, así como explicar sus causas, aportes y contribuciones. Se recurrió principalmente a fuentes

⁵ Este estudio toma en consideración la primera ola feminista que ocurre en el período de la Ilustración, a mediados del siglo XVIII. Por tanto, la segunda ola feminista mundial se asocia con el movimiento de las sufragistas.

primarias, aun y cuando, no se descartó el uso de fuentes terciarias y secundarias. Para la realización de la investigación se aplicaron veinticinco entrevistas a directoras, familiares, allegados, colegas, discípulos, historiadores, críticos y especialistas de teatro que arrojaron información sobre la vida, obra y características de dirección de cada una de las artistas seleccionadas. La mayoría de las entrevistas aplicadas fueron semiestructuradas y, otras pocas, fueron estructuradas y abordaron aspectos específicos. Aunado a esto, se analizaron los períodos históricos estudiados y se dividieron cronológicamente en décadas.

Directoras de teatro en Venezuela: Pioneras (1950-1969), indaga sobre un área que tiene aún muchas aristas por descubrir e interrogantes por responder. Esta línea de investigación que apenas inicia, pretende rendir honor a las pioneras de la dirección en Venezuela e inspirar a generaciones venideras que, conociendo su pasado, podrán entender mejor su propio presente y las características que lo definen, así como, apuntar a un futuro más prolijo y osado en materia de creación. La aparición de la primera directora o directoras en el macrocosmos del teatro venezolano es un hecho notable y transversal al ámbito del desarrollo social, puesto que supone un adelanto hacia la dignificación de la mujer desde el punto de vista ideológico, laboral y constitucional.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO

PRESENCIA DE LA DIRECTORA DE TEATRO EN VENEZUELA. CAUSAS, CONTEXTO Y DETONANTES

El contexto social, político y educativo de principios del siglo XX como detonante de la aparición de la directora de teatro en Venezuela

El contexto político de la primera mitad del siglo XX en Venezuela, inició con dos períodos dictatoriales: el de Cipriano Castro (1899-1908) y el de Juan Vicente Gómez (1908-1935), a los que sobrevinieron dos Golpes de Estado en 1945 y 1948. Como lo indican Coy Soto y Villasmil Díaz (2021), dentro de esta dinámica convulsionada de principios de siglo, que deja entrever la incesante lucha por el poder y la inestabilidad existente, las mujeres fueron participantes activas de los cambios históricos por venir, hecho que se evidencia con el surgimiento de movimientos feministas como la Asociación Patriótica de Mujeres Venezolanas (APMV) (1928), Agrupación Cultural Femenina (ACF) (1935), Asociación Venezolana de Mujeres (AVM) (1936), Comité Pro-Sufragio Femenino, Acción Femenina y el Correo Cívico Femenino.

Estas primeras asociaciones feministas se fundaron durante y posteriormente a la dictadura de Juan Vicente Gómez, período en el cual las ciudadanas se integraron activamente en la lucha política y social. Durante este tiempo la mujer buscó tener una presencia sindical y asumió responsabilidades como defender a los presos políticos, participar en manifestaciones urbanas y grupos disidentes, así como, realizó una militancia activa en los partidos que fueron emergiendo. La mayoría de estas mujeres eran maestras u obreras y, como consecuencia de su actividad política, fueron apresadas durante la dictadura. A partir de la muerte de Juan Vicente Gómez estos movimientos femeninos toman fuerza y perfeccionan su estrategia y objetivos.

De forma precedente y en un contexto internacional, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) la mujer ya había asumido labores asignadas tradicionalmente a los varones, debido a la carestía que atravesaban las naciones participantes en los conflictos bélicos. En ese lapso, mujeres y niños constituyeron buena parte de la mano de obra a cambio de una remuneración inferior, que fue admitida debido a la vulnerabilidad de este grupo de trabajadores. Las noticias de la incorporación de la mujer en campos de trabajo predominantemente masculinos llegaron al país,

lugar en el que, en paralelo, ocurría una transformación de la Venezuela agrícola a la petrolera (Coy & Villasmil, 2021).

Los alcances de los años cuarenta

En materia económica, a finales del siglo XIX las mujeres venezolanas dependían del hombre y era éste quien gestionaba sus respectivos capitales. Normalmente, el marido estaba destinado a ser el administrador de los bienes y recursos de la familia por ser el cabecilla del hogar y, en consecuencia, sólo él podía desarrollar ampliamente una carrera. En 1942 la Asociación Venezolana de Mujeres y la Agrupación Cultural Femenina, logran transformar el Código de Comercio Venezolano a través de cometidos jurídicos y políticos, con el objetivo de que la mujer pudiera ejercer un oficio o profesión de forma autónoma y administrar sus propios bienes. Ese mismo año se realizó una reforma en el Código Civil y se solicitó un cambio en el estatus legal de la mujer casada, examinando la igualdad entre el hombre y la mujer dentro del matrimonio. En ese sentido, se demandó que la potestad de los hijos y las responsabilidades para con ellos, estuvieran repartidas de forma equitativa entre el padre y la madre y, a su vez, se exigió el reconocimiento del concubinato como nexo legítimo (Coy & Villasmil, 2021).

Las asociaciones feministas abogaron por mejorar la educación de la mujer, tratando de hacer jornadas para alfabetizar a las ciudadanas, creando la Biblioteca Femenina Venezolana y organizando actividades culturales para difundir conocimiento e ideas de emancipación. Aunado a esto, lograron la organización del I Congreso Venezolano de Mujeres en 1941. Por último – pero no menos importante – se distingue el alcance de estas asociaciones en la lucha por conquistar el sufragio femenino. Este proceso inicia formalmente en 1940 y en marzo de 1944 se envían “11.000 firmas al Congreso de la República” (Coy & Villasmil, 2021, p. 78), para exigir que la mujer pueda ingresar dentro del sistema de votantes como electora y candidata en materia de cargos políticos. En 1945 surge una coalición cívico-militar que derroca a Isaías Medina Angarita mediante un Golpe de Estado, dando fin al Gomecismo y abriendo una breve etapa de gobierno de Acción Democrática⁶. En este período, las mujeres y analfabetas obtienen el derecho al voto en el ámbito municipal, es decir, la mujer podía ser elegida únicamente como representante en los Concejos Municipales. No es sino hasta la elección de una Asamblea Constituyente – que propone la

⁶ Presidencia de Rómulo Betancourt y Rómulo Gallegos.

Constitución de 1947 – cuando la mujer venezolana obtiene el derecho al sufragio universal, directo y secreto, aprobado el 5 de julio de ese mismo año. Cabe destacar que hasta la fecha – y a lo largo de su historia – la República Bolivariana de Venezuela no posee presidente electo del género femenino.

En relación a la situación educativa de la mujer venezolana se distingue un avance en la incorporación de la misma al ámbito universitario durante la década de los cuarenta. Augusto Picón (citado en Coy & Villasmil 2021) refiere que a principios del siglo XX “las mujeres por regla general no llegaban a cursar si quiera el Bachillerato; y en la Universidad sólo se graduaron dos o tres en los primeros 35 años del siglo [XX]” (p. 77). Canino y Vessuri (2008), encuentran que transcurrieron 189 años desde la fundación de la Universidad Central de Venezuela, para que las mujeres se incorporaran como estudiantes a esta casa de estudios. Esto se atribuye a que los programas de educación básica eran distintos en ambos géneros y a que, el objetivo primordial de la capacitación de las niñas y jóvenes era “hacerlas más ‘codiciadas’ en las élites sociales” (Alcibíades, 2001, citado en Canino & Vessuri, 2008, p. 846). En el artículo se agrega que, mientras los varones estudiaban leyes y matemáticas en jornadas de aproximadamente seis horas, las niñas eran capacitadas en jornadas de cuatro horas para hacer bordados y operaciones matemáticas simples que les permitieran desenvolverse en la administración del hogar; eludiendo el estudio de la constitución y leyes. La inequidad en la distribución del conocimiento, trajo como consecuencia que un gran número de niñas no estuvieran preparadas para el ingreso a la universidad al culminar sus estudios básicos y que, la incorporación de éstas a la educación superior, se retrasara por casi dos siglos:

En los 189 años desde su fundación hasta 1910 no se encontró en sus registros ningún nombre que podamos deducir que es de una mujer (...) Los primeros nombres que asociamos con figuras femeninas comienzan a asomarse tímidamente a partir de la tercera década del siglo XX. De 3.824 egresados en ese lapso, apenas 26 fueron mujeres (0,67%) y si proyectamos esta cantidad en la historia de la Universidad podemos decir que en más de 200 años de fundada la UCV, la cantidad de muchachas egresadas de sus filas fue de 26 contra 14.676 varones (0,18 % suponiendo que nuestra selección fue correcta) (...) A partir de 1941 la presencia femenina en la Universidad se vuelve un poco más frecuente llegando a finales de la década a un total de 767 egresadas, lo que representa el 11% del total de graduados para el período (Canino & Vessuri, 2008, p. 846, 847).

Los puntos antes descritos, relacionados con el sufragio femenino, la revisión de los derechos cívico-jurídicos de la mujer, así como, la incorporación de ésta a la educación

universitaria y al área laboral, coinciden con un fenómeno social de alcance mundial: la segunda ola del feminismo.

Algunos autores señalan que la primera ola del feminismo ocurre en el período de la ilustración, enmarcado en la mitad del siglo XVIII y, posee un importante antecedente con la aparición del libro *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft, el cual proponía una búsqueda de equidad moral entre los géneros. La convención de Séneca Falls⁷ constituyó otro importante antecedente a la segunda ola feminista que tuvo su origen en Estados Unidos y en el Reino Unido desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX y consistió primordialmente en el movimiento de las sufragistas. La difusión de ideas feministas por parte de las activistas que dieron origen al movimiento, dio resultados como la obtención del voto femenino en Inglaterra en 1918, únicamente para mujeres mayores de 30 años que fueran propietarias de una vivienda, situación que mejora en 1928, cuando finalmente se equipara la edad para ejercer el voto entre hombres y mujeres. Por su parte, en 1920 las norteamericanas logran el derecho al sufragio mediante la aprobación de la decimonovena enmienda. La segunda ola del feminismo tuvo repercusión en toda Europa, región en la que paulatinamente las naciones fueron aprobando el sufragio femenino, siendo Francia e Italia los últimos países que conquistaron el derecho al voto, alrededor de 1945.

La Venezuela de principios del siglo XX tenía características como la prevalencia de la actividad rural, la falta de vías de comunicación y el retraso general, consecuencia de la situación sociopolítica. A pesar de esto y, aunque el voto femenino venezolano se alcanza tardíamente - en comparación con Estados Unidos, Inglaterra, Francia e Italia - ocurre en 1947, dentro de la primera mitad del siglo XX y en el marco de la segunda ola feminista mundial.

La información que recibe el venezolano acerca de los movimientos internacionales, se produce a través de extranjeros que visitan el país. No es fortuito, que García Arocha (citado en Canino & Vessubi, 2008), indique que la primera mujer egresada de Medicina en la Universidad

⁷ Primera convención organizada en favor de los derechos de la mujer en los Estados Unidos (Nueva York). Fue llevada a cabo en 1848. Asistieron al evento 300 personas (entre público y activistas). El resultado de la convención fue la presentación de una declaración que firmaron alrededor de 100 mujeres.

Central Venezuela fuera Lya Imber⁸, una extranjera que había llegado al país en 1930 y que obtuvo su título en 1936, convirtiéndose en la única mujer en una promoción de 83 estudiantes:

[Ildefonso] Leal (1981) comenta en su libro *Historia de la UCV* que cuando Lya llegó, la gente se agolpaba para verla pues era larguirucha, de ojos verdes y rubia, además no hablaba castellano, más parecida a una estampa salida de un cuadro de Renoir. Su ingreso constituyó un gran desafío a la UCV para la época y este hecho se convirtió en un gran acontecimiento en la Caracas aldeana, fresca y estudiantil. Fue la única mujer de la promoción de 83 estudiantes que habían aprobado el sexto año de Medicina (García Arocha, 1982, 103-107). Su contraparte masculina, José Francisco Molina, lo había hecho 151 años antes, en 1785 (p. 846).

En conclusión, la primera mitad del siglo XX estuvo teñida de aspectos de índole nacional, que exigieron la incorporación de la mujer en la mano de obra laboral y en el activismo político, elemento que coincidió con la segunda ola feminista mundial. Los años cuarenta en Venezuela fueron determinantes para la reforma de leyes que ampararan y protegieran los derechos de la mujer como ciudadana. En ese momento se sentó un precedente social, político y jurídico, cuyo resultado se manifestó claramente cuando en 1947 la mujer obtiene el derecho al voto.

Panorama del teatro femenino de los años cuarenta

Se infiere que el advenimiento de personas procedentes de otras latitudes que deciden residenciarse en Venezuela, resulta otro de los incentivos para la incursión de la mujer en el ejercicio de distintas profesiones y oficios. Las mismas traen consigo ideas más avanzadas y liberales que las que imperaban en el país para la época y sirven de inspiración para las ciudadanas locales. Este éxodo generó una etapa de apertura para el teatro, en el cual se dieron fenómenos importantes como el surgimiento de instituciones de formación actoral como la Escuela de Capacitación Teatral de Jesús Gómez Obregón (1947) y el Estudio de Arte Dramático de Juana Sujo (1950), así como la creación del Teatro Universitario de la UCV (1945).

La génesis del T.U. en la UCV coincidió transversalmente con un fenómeno que se gestó en Latinoamérica y que obedeció a una necesidad de participación más activa en el espacio cultural y político. Cristina Bravo Rozas (2018) refiere que el teatro universitario hispanoamericano

⁸ Reconocida doctora pediatra de origen judío. Fue la primera mujer que obtuvo el título de Doctora en Medicina en la UCV (especialista en Pediatría y Puericultura). Fue “jefa del Servicio de Medicina N°1 del Hospital de Niños J.M. de Los Ríos (1954-1958) y primera mujer directora del Hospital J.M. de Los Ríos (1968-1971)” (Venezolanos ilustres, s.f., párr.2).

emergió causal y simultáneamente entre los años cuarenta y cincuenta en países como Chile, Puerto Rico, Cuba y Venezuela⁹ y constituyó la base del teatro independiente y experimental en estos países. El teatro universitario de ese período - que en la mayoría de los casos continuó con la herencia de La Barraca¹⁰ - desarrolló una labor de formación teatral teórica-práctica. En ese sentido, Arnaldo Pirela (2023) agrega que “las universidades van haciendo un teatro un poco más profesional, porque se hace conciencia del trabajo metodológico y de formación y esto vino a darle a los diferentes países un punto importante para el desarrollo de las artes escénicas”¹¹.

Azparren Giménez (2004) refiere que entre 1915 y 1947 – época que el crítico denomina “Subsistema del intertexto realista ingenuo” – ocurre una transición entre la de dictadura gomecista y la edificación de la democracia. Esta transformación se fue dando paulatinamente, acompañada del surgimiento de distintos discursos dramáticos, los cuales, en un principio fueron evasivos en respuesta a la época dictatorial y represiva de Gómez y, posteriormente, describieron las distintas clases sociales emergentes. En ese sentido, se encontró en uso el sainete, la vanguardia, el realismo ingenuo, la comedia burguesa, la dramaturgia obrera y el teatro político. Además, surgieron en Caracas las primeras aproximaciones a la puesta en escena con la llegada de Alberto de Paz y Mateos (1945), Jesús Gómez Obregón (1947), Horacio Peterson (1949), Juana Sujo (1949) y, se agrega aquí, Francisco Petrone (1950).

Pino Montilla (1994) encuentra que la figura de la dramaturga aparece en el país en el siglo XIX y que, al igual que en otras partes del mundo, muchas autoras firman con seudónimos y representan un sector minoritario. En los años cuarenta la mujer dramaturga se integra de forma “tímida e intermitente” (p. 28) y, durante la década de los cincuenta, su participación progresa notablemente de un modo más sólido y estable. Entre las autoras dramáticas que aparecen en los años cuarenta, menciona a Leticia de Maneyro¹², Lucila Palacios y Graciela Rincón Calcaño.

Carlos Salas (1967) registra uno de los primeros casos de dirección femenina en la primera mitad del siglo XX con el montaje *Orquídeas azules*, descrito como una ‘fantasía musical’ y realizado bajo la dirección escénica de Anna Julia Rojas. Este espectáculo fue estrenado el 8 de

⁹ Surge con la creación del grupo Sábado de la Universidad del Zulia en 1950.

¹⁰ Teatro Universitario español dirigido por Eduardo Ugarte y Federico García Lorca. Fue creado entre 1931 y 1932.

¹¹ Véase Entrevista a Arnaldo Pirela. Capítulo V.

¹² Mejor conocida como Margarita Rubio.

marzo de 1941 y el equipo artístico - predominantemente femenino - contaba con el libreto de Lucila Palacios y la música de María Luisa Escobar. Aunado a esto, fue una de las primeras expresiones de este estilo teatral¹³, representado en varias oportunidades con una importante recepción de los espectadores y de la crítica especializada, entre las que destaca la realizada por Casto Fulgencio para el diario *El Universal*: “sorprende la justa elección de los artistas, la técnica en la dirección escénica encomendada a Anna Julia Rojas, el aporte coreográfico de Steffy Stahl, la confección del vestuario, alado y sugerente – creación de María Luisa Escobar” (Salas, 1967, p. 242).

Si se tiene presente que el sufragio femenino en Venezuela está aprobado en la constitución a partir de 1947, se distingue en el montaje *Orquídeas azules* una indudable muestra de liderazgo por parte de Anna Julia Rojas, María Luisa Escobar y Lucila Palacios. Hecho que resulta visionario en 1941, año en el que las mujeres aún no estaban autorizadas por la ley para elegir al presidente que las representaría desde el punto de vista político. Se puede afirmar que, para la fecha de este estreno teatral, la mujer no tenía ‘voz, ni voto’ legal y constitucionalmente y, a pesar de ello, este trío de creadoras, lograron llevar a cabo un musical con aprobación de la crítica.

Salas (1967) evidencia que, entre los años 1947 y 1949, la actividad cultural registrada obedece mayormente a eventos relacionados con el área de la música. Óperas, conciertos y recitales predominan en el registro del autor, aunado a obras de teatro que llevan a cabo compañías extranjeras, las cuales hacen funciones en la ciudad de Caracas para luego marcharse a sus lugares de origen. Al examinar este registro, se hallaron obras y compañías dirigidas por mujeres o, que al menos llevan sus nombres.

El 4 de junio de 1947 se estrena en el Teatro Caracas la compañía de comedias de Pepita Serrador (Salas, 1967, p. 266), actriz argentina que se había presentado con anterioridad en la ciudad. Mientras que el 20 de junio de ese mismo año en el Teatro Municipal se estrena la compañía dramática de María Tereza Montoya, llevando a la escena la obra *La sombra* de Darío Niccodemi (Salas, 1967, p. 266). María Tereza Montoya fue una afamada actriz y empresaria teatral mexicana que, para ese momento, se encontraba haciendo una gira por Centro y Sudamérica. El 30 de junio de 1948 María Guerrero López y José Romeo, prestigiosos artistas

¹³ Descrito como “Fantasía musical”.

españoles, presentan en el Teatro Municipal la obra *Titania* de Jacinto Benavente (Salas, 1967, p. 270).

De forma precedente, figura la Compañía Española de Alta Comedia Eugenia Zuffoli, dirigida por su esposo el actor cómico José Bodalo. En ella se destacaba como actriz principal la misma Zuffoli, artista de procedencia italiana que había incursionado en el teatro de variedades. La compañía trabajó de forma intermitente en Caracas y, llegó a montar en 1942 *Aves sin rumbo* de Benavente y *Mala siembra* de Luis Peraza (Salas, 1967, p. 247). Además, en 1956 presentó *Medea* en el Museo de Bellas Artes (Salas, 1967, p. 294).

El teatro venezolano de los años cincuenta y la llegada de la televisión (1950-1959)

A principios de los años cincuenta solo existen la Universidad Central de Venezuela (1721), la Universidad de los Andes (1785) y la Universidad del Zulia (1891). Durante esta década se funda la Universidad Católica Andrés Bello (1953), la Universidad Santa María (1953) y la Universidad de Oriente (1958). Aunado a este aspecto, que ejemplifica la situación universitaria general durante la primera mitad del siglo XX, Orlando & Zúñiga (2000) refieren que a partir de los años cincuenta la presencia de la mujer en el área laboral sufre transformaciones, debido a que existe una mejora en la educación, un declive de la fecundidad y situaciones socio-económicas adversas que promueven un ajuste en las políticas económicas, favoreciendo a la incorporación de la mujer a la fuerza laboral.

En este lapso la mujer extiende su incorporación en la educación primaria, secundaria y universitaria, así como, se revisan los roles de géneros y las creencias obsoletas en relación a que el liderazgo debía ser predominantemente masculino, aspecto que pudo haber impulsado a la mujer perteneciente a las distintas ramas y oficios, a llevar a cabo proyectos profesionales con más éxito. La llegada de extranjeros que – huyendo de diversos conflictos en sus países de origen – se asentaron en Venezuela a finales de los años cuarenta, aunado a la apertura de medios de comunicación como la televisión durante los cincuenta, dieron inicio a una incipiente globalización que hizo que los derechos obtenidos por las mujeres y sus ganas de conquistar nuevos terrenos en la sociedad, en la política y en el arte, fueran creciendo exponencialmente durante los años subsiguientes.

La actividad teatral de la década se encuentra circunscrita en un período de cambio, que cuestiona las viejas formas del teatro criollo-nacionalista y el teatro romántico español que se desarrolló en el país producto de la visita de las compañías foráneas. Monasterios (1990) y Azparren Giménez (2021), coinciden en que el éxodo de creadores de toda Latinoamérica hacia Venezuela, permitieron que – desde los años cuarenta – el teatro empezara a recibir una información artística e intelectual distinta a la conocida. Esto ocurrió debido a la introducción de autores universales y nuevas formas de abordar la puesta en escena y, porque al ser estos directores, creadores foráneos, poseían una perspectiva distinta en relación a las problemáticas locales.

De acuerdo a Azparren Giménez (2021), en este período se conformaron distintos grupos: el Teatro del pueblo, Teatro del Ateneo de Caracas (1952) dirigido por Horacio Peterson; Compás (1955) de Romeo Costea; Máscaras (1953) creado por César Rengifo, Humberto Orsini y algunos discípulos de Jesús Gómez Obregón; El Teatro del Duende (1955) de Gilberto Pinto; el Centro Cultural Venezolano Francés; el grupo Sábado (1950) dirigido por Inés Laredo en Maracaibo; Grupo Teatral Lara (1959) bajo la dirección de Carlos Denis y Jaime Niño; la Asociación Carabobeña de Arte Teatral ACAT¹⁴ (1956); Teatro Popular de Venezuela fundado por Alfonso López y Carmen Palma; así como el Teatro de Cámara de Caracas. Además, se debe distinguir la labor del Teatro Universitario, llevada a cabo por Guillermo Korn y Georgina de Uriarte entre 1955 y 1956.

Entre los dramaturgos más notorios de los años cincuenta se encuentran Ramón Díaz Sánchez, Alejandro Lasser, César Rengifo, Arturo Uslar Pietri, Ida Gramcko, Elizabeth Schön y Luis Julio Bermúdez. Una de las características que destaca Monasterios (1990), es que durante los primeros años de la década de los cincuenta el montaje de obras locales se redujo, producto de la introducción de la dramaturgia universal por los creadores extranjeros, sin embargo, la presentación de obras nacionales aumentaría a partir de 1953.

De acuerdo a Pino Montilla (1994), en los años cincuenta se publican obras de María Luisa Rotundo de Planchart y aparecen nuevas e importantes representantes de la dramaturgia femenina

¹⁴ En el momento de la fundación de la ACAT, Eduardo Moreno fue nombrado director de teatro e instructor del Curso de Formación de Actores que inició en julio de ese mismo año. Moreno se mantendría como director de la Asociación Carabobeña de Arte Teatral hasta su fallecimiento y promovería la actividad artística en la región.

como Ida Gramcko, Elizabeth Schön, Carmen Delia Bencomo, Vicky Franco y Elisa Lerner, quienes dan continuidad a sus trabajos en años posteriores. Como bien lo resume la autora:

Se incorporaron doce mujeres a la dramaturgia, cuatro desde la muerte de J.V. Gómez hasta la década de los cincuentas, con ocho obras y desde 1950 hasta 1959, ocho mujeres con quince obras teatrales, en otras palabras, en el período 1936-1959, se conoce una producción de veintitrés obras realizadas por doce mujeres venezolanas (p. 32).

En esta década ocurre otro evento trascendental como lo fue la llegada de la televisión a Venezuela, hecho que integra al país al acontecer mundial. Espada (2004) distingue que en 1952 Venezuela era uno de los trece únicos países que contaban con acceso a la televisión (p. 15). La primera transmisión se realiza el 22 de marzo de 1952, cuando Marcos Pérez Jiménez inaugura la Televisora Nacional (TVN-5), pero este suceso no resulta cien por ciento exitoso debido a una falla y, el servicio se reanuda luego, el 1 de enero de 1953. Ese mismo año se inaugura Televisa¹⁵ y Radio Caracas Televisión y, entre 1956 y 1958, los canales regionales Ondas del lago TV y Radio Valencia Televisión, sin embargo, ambas televisoras duran al aire un breve lapso de tiempo (“Televisión en Venezuela”, Wikipedia, s.f.). Entre los programas que Radio Caracas Televisión transmitió en sus primeros años, se cuentan *Las sílfides*¹⁶, *El observador Creole*¹⁷ y los espacios de teleteatro: *Ciclorama*, *Teatro del lunes*, *Gran teatro*, *Candilejas*, *Kaleidoscopio* y *Cuentos del Camino* (“RCTV”, Wikipedia, s.f., párr. 1).

La llegada de la televisión a Venezuela constituyó un medio para acortar la brecha comunicacional que existía entre sus habitantes y el resto del mundo. Aparte de mantenerlos informados sobre los sucesos de trascendencia local y global, la televisión permitió la apertura de una ventana, en la cual actividades artísticas como el ballet, la literatura, el teatro y las artes, podían llegar de forma masiva a toda la población. La televisión pudo haber constituido un aliciente para que algunos creadores en potencia – provenientes de familias carentes de intereses artísticos – entraran en contacto con este mundo y lo exploraran. Ciertos ‘talentos ocultos’ que antiguamente quedaban velados por ignorar la realidad artística, pudieran haber sido incentivados a formarse, debido a las ideas difundidas por este nuevo medio de comunicación.

¹⁵ No asociada a la actual empresa mexicana.

¹⁶ Interpretada por el Ballet Nena Coronil y divulgada el 16 de noviembre de 1953.

¹⁷ Noticiero que se mantuvo al aire durante veinte años.

En suma, la década de los cincuenta tuvo como característica la aparición de la figura del director extranjero, el cual propuso nuevos textos y formas de puesta en escena, abarcando aspectos como la iluminación, la escenografía y una propuesta estética global en los montajes. También en este lapso emergieron las primeras agrupaciones teatrales y se llevó a cabo el Primer Festival de Teatro (1959), patrocinado por el Ateneo de Caracas y Pro-Venezuela. Aun cuando la situación teatral parecía favorable y se iniciaba una época de revisiones que renovaban el teatro local, la censura estuvo presente y fue un aspecto propio del período. La escisión política y la falta de acuerdos se evidenció en distintos ámbitos: el arte no escapó de esta realidad. Para la década de los sesenta y, a pesar de la apertura a un ciclo democrático, los venezolanos heredaron las viejas fracturas y debates políticos de los años cincuenta que, de hecho, dieron origen a movimientos subversivos como la guerrilla y a manifestaciones artísticas e intelectuales que definieron ese período.

Detonantes de la dirección llevada a cabo por mujeres durante los años sesenta

El clima político, social y educativo de los sesenta

Los años sesenta se caracterizaron por el inicio de una etapa democrática que adquiere continuidad en el tiempo. El golpe de estado de 1945 abre un breve lapso conocido como el Trienio Adeco (1945-1948), en el cual Rómulo Betancourt y Rómulo Gallegos asumen la presidencia. En este corto período se plantea la posibilidad de una incipiente democracia y Acción Democrática asume el liderazgo político. No obstante, en noviembre de 1948, Marcos Pérez Jiménez da fin al Trienio Adeco e instaura una dictadura militar que duró una década más. El primero de enero de 1958, después de un lapso de rebelión militar, levantamientos e insurrecciones que inician el 23 de enero de ese mismo año, Marcos Pérez Jiménez se ve obligado a abandonar Venezuela hacia República Dominicana. A partir de allí, surge un tiempo de reorganización, se firma el Pacto de Punto Fijo¹⁸ y se convoca a elecciones libres en diciembre de 1958, resultando electo Rómulo Betancourt.

¹⁸ El "Pacto de Punto Fijo" fue un acuerdo de gobernabilidad entre los partidos Acción Democrática (AD), Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI) y Unión Republicana Democrática (URD), en el cual, los mismos se comprometieron a defender la constitución y a respetar los resultados electorales.

Al firmarse el Pacto de Punto Fijo, el Partido Comunista de Venezuela (PCV) – una de las organizaciones que luchó activamente en el derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez – queda excluido de este acuerdo de gobernabilidad, lo cual causó descontento y recelo. En 1962 el Partido Comunista de Venezuela crea las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), organización guerrillera que tiene como objetivo – entre varias cosas – derrocar el gobierno de Rómulo Betancourt.

Los sesenta estuvieron circunscritos por los gobiernos de Rómulo Betancourt y Raúl Leoni, ambos pertenecientes a Acción Democrática. El primero de ellos promulgó una nueva constitución en 1961, realizó la reforma agraria, progresos en el sistema educativo, desarrollo de la industria petrolera y emprendió un proselitismo en favor del cese de gobiernos dictatoriales en Latinoamérica. Su mandato enfrentó una fuerte oposición por parte de grupos de la extrema izquierda y derecha, así como, por los gobiernos de Cuba y República Dominicana. Entre algunas de las insurrecciones se cuentan la del General Jesús María Castro León (1960), el Barcelonazo (1961), el Carupanazo y el Porteñazo (1962), el surgimiento de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) y el intento de magnicidio atribuido a Rafael Leónidas Trujillo a través de un coche bomba (1960).

Según Eddy Reyes (2022), la atmósfera de inestabilidad política-social y la lucha contra la guerrilla fue heredada por el gobierno de Raúl Leoni (1964-1969), quién supo manejar la situación y generar cierta estabilidad. Raúl Leoni dio continuidad a la premisa democrática y a las obras realizadas por Betancourt en materia económica y de infraestructura. Todo esto se llevó a cabo a través del fortalecimiento de la industria petrolera, siderúrgica y agroindustrial, la estabilización del bolívar y la construcción de obras viales. Fue propio de este período la escisión de varios partidos políticos, incluyendo a Acción Democrática. José Toro Hardy (citado en Reyes, 2022) refiere que, si se compara con el quinquenio precedente, el mandato de Raúl Leoni logró generar un período de estabilidad social y se caracterizó por una recuperación económica y un descenso en la tasa de desempleo.

La consolidación de la democracia generó progresos en el sistema educativo, contribuyendo a la alfabetización y educación gratuita, en las etapas primaria y secundaria. Se funda el Instituto de Cooperación Educativa (INCE) en 1959 con el objetivo de capacitar mano de obra calificada y, el Instituto Experimental de Formación Docente (IEFD) en 1959, para adiestrar

docentes de preescolar y primaria. La educación es llevada a los sectores del interior del país y, entre 1964 a 1969, la educación rural es mucho más atendida (Díaz Seijas, s.f., párr 10).

Portillo & Bustamante (1998) refieren que con la democracia sobrevino un proyecto educativo que buscaba ampliarse en diferentes sectores y clases sociales. También agregan que, en la década de los sesenta, el desarrollo educativo ocurre de una forma más cuantitativa que cualitativa. A pesar de esto, es interesante evaluar casos como el incremento de la alfabetización, la cual constituye un paso hacia la capacitación ciudadana y un trampolín para estudios superiores. La mejora de la educación estuvo ligada a objetivos políticos y económicos específicos, entre los cuales se encuentran la legitimización del sistema democrático emergente, el incremento de la productividad económica y la edificación de una clase media trabajadora.

En relación a la educación universitaria, Canino & Vessuri (2008) exponen que entre 1940 y 1950 existió un leve crecimiento en el número de graduados de la Universidad Central de Venezuela, mientras que, en la década de los cincuenta, el número prácticamente se triplicó como producto de la urbanización experimentada en el país. En la década de los sesenta la cifra de egresados se duplicó y, finalmente, en los setenta se estabilizó. Como se observa, la mejora educativa que viene dándose desde los años cincuenta, se potencia en los sesenta e, implica un punto a favor para el adelanto de la mujer y su inserción en el sistema social y educativo. Aunque el número de mujeres graduadas aumenta de forma constante con el pasar de los años, entre 1961 y 1970 los hombres tienen un porcentaje de egresados de un 67%, superando de manera considerable a las mujeres. No obstante, la brecha existente entre géneros varía dependiendo del campo de estudio y, por ejemplo, durante esa década la mujer se distinguió en áreas humanísticas y pedagógicas, superando cuantitativamente al número de hombres egresados en las Facultades de Humanidades y Educación y Odontología (Canino & Vessuri, 2008, p.p. 848, 849).

Orlando & Zúñiga (2000) refieren que a partir de la década de los cincuenta la mujer se fue incorporando con más fuerza al área laboral debido al proceso de urbanización, a una baja en el índice de fertilidad, a una mayor participación de la mujer al sistema educativo y, a la complicada situación económica, que estimuló a este grupo a asumir trabajos fuera del hogar. No obstante, de acuerdo al censo de 1961, la tasa de participación femenina en el mercado laboral y en la actividad económica fue de apenas un 18.6%, mientras que la masculina constituyó el 81.9% (p.p. 65, 91).

Por su parte, en el artículo “Las mujeres venezolanas evalúan su obra en 22 años de ejercicio” (1968) de *El Nacional*, se denuncia que en el área laboral “la mujer es objeto de discriminación de salarios y beneficios y en el profesional, donde con sorprendente rapidez se ha destacado, no se aprovechan sus servicios en una justa proporción” (C7). El artículo periodístico también coloca en evidencia la precaria condición de vida de las mujeres de bajos recursos, las cuales se encontraban vulneradas por la ausencia de protección legal y de derechos básicos como la educación, hecho que repercutía en sus descendientes y, por tanto, en la estabilidad social del país. Este aspecto mantiene una correlación con la actualidad y no puede atribuirse únicamente a la década de los sesenta.

La liberación, experimentación y feminismo de los sesenta

A nivel internacional, se atravesó una etapa de cambios sociales e ideológicos que colocaron en tela de juicio el ‘status quo’ imperante hasta el momento. El planeta fue testigo de la construcción del Muro de Berlín (1960), la crisis de los misiles en Cuba (1962), el asesinato de John F. Kennedy (1963), la lucha del movimiento afroamericano por los derechos ciudadanos, la Guerra de Vietnam (1955-1975), La primavera Praga (1968), el Mayo Francés (1968), así como, la carrera espacial entre Rusia y los Estados Unidos, iniciada por la Unión Soviética al hacer orbitar al primer ser humano – Yuri Gagarin – alrededor de la Tierra en 1961 y a la primera mujer – Valentina Tereshkova – en 1963, carrera que fue potenciada por Estados Unidos con la llegada del hombre a la luna en 1969.

La cultura y la contracultura se enfrentaron en un debate público y notorio e ideologías de izquierda y derecha midieron fuerzas, a veces pacíficamente y, en otras oportunidades, mediante la violencia. En 1960 y, como reacción a la Guerra de Vietnam, surgió el movimiento Hippie en los Estados Unidos, el cual fue contracultural y pacifista. Los hippies avalaron el uso de drogas, la liberación sexual y el amor libre. Desde sus televisores el mundo observó como las bases sociales se tambaleaban y, en cada espectador, se creó una matriz de opinión alrededor de lo atestiguado.

Todos estos hechos coincidieron con la tercera ola mundial del feminismo¹⁹: el feminismo de los años sesenta. Las sufragistas de finales del siglo XIX y principios del XX, habían logrado

¹⁹ Algunos autores consideran a esta ola, como la segunda ola feminista a nivel mundial. En la presente investigación la mencionaremos como la tercera ola, tomando en cuenta que la primera ocurriría en la Ilustración.

progresos en materia legal, jurídica y constitucional, sin embargo, en los sesentas la mujer tendría como objetivo una reivindicación más profunda, desde un punto de vista familiar, sexual y laboral, equiparando sus derechos con los del hombre. Como lo indica Cristina Herrero Ferrer (2020), la creación de la píldora anticonceptiva en 1960 propone a la mujer una alternativa para decidir en relación a su cuerpo y a cuántos hijos desea tener, hecho que resulta un alivio para algunas madres que no pueden asumir la responsabilidad económica, moral y física de la manutención de un número indeterminado de descendientes.

En Estados Unidos el tema de la anticoncepción se sometió a un largo debate y, el 7 de junio de 1965, la Corte Suprema aprueba – en el caso *Griswold vs Connecticut* – el uso de la pastilla anticonceptiva como método de planificación familiar, únicamente para las personas casadas. No fue sino hasta 1972 cuando ese derecho fue extendido a las mujeres solteras, después de discutirse en el Tribunal Supremo – *Eisenstadt vs Baird*. Con el control de natalidad la mujer empezó administrar mejor su tiempo y asumió mayores responsabilidades laborales fuera del núcleo familiar (Asociación Nacional de Planificación Familiar y Salud Reproductiva, 2024).

De acuerdo a Herrero Ferrer (2020), los libros *El segundo sexo* (1948) de Simone de Beauvoir y *La mística de la femineidad* (1963) de Betty Friedan, constituyeron dos exponentes del conflicto interno que atravesaba la mujer en la época, quién no se conformaba con haber alcanzado el derecho al voto, sino que deseaba una oportunidad para la autorrealización emocional, física e intelectual, deslastrándose del monotípico rol de madre y ama de casa. Tópicos como el sexo prematrimonial y el derecho al aborto se colocaron sobre la palestra y, se inició una lucha enérgica contra la violencia de género y el racismo, en el caso de la mujer afroamericana.

Aunado a esto, en 1962 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) organiza la “Convención sobre el consentimiento para el matrimonio, la edad mínima para contraer matrimonio y el registro de los matrimonios” y, en 1967, proclama la “Declaración sobre la eliminación de la discriminación contra la mujer”, la cual constituyó un importante precedente a la “Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer” de 1979. (Organización de las Naciones Unidas (ONU), s.f., párr. 4 y 5).

Aunque estos aspectos circunscritos en la tercera ola feminista obedecen a un marco histórico internacional, que tiene un importante eje en los Estados Unidos de Norteamérica, las ideas se propagaron esparciendo semillas debido a la influencia que – para bien o para mal – tenían

las potencias extranjeras sobre Venezuela. Ejemplo de ello, el jocoso titular “La llegada de la minifalda²⁰ y los triunfos del ‘Caracas’ fueron lo mejor de 1967”, artículo de *El Nacional* en el que varios entrevistados describen los mejores y peores sucesos de ese año y que, a pesar del reciente terremoto de Caracas y de que varios individuos lo mencionan en sus declaraciones, Jesús Rafael Bermúdez indica con picardía: “para mi hubo dos cosas gratisimas en 1967: los triunfos del equipo ‘Caracas’ (...) y la llegada de la minifalda (...) quisiera que esta moda no pasara nunca” (*El Nacional*, 1967, p. D18). La elección del titular y las declaraciones de Bermúdez, describen de manera hilarante el contexto de liberación sexual que atravesaba el país, producto de la transculturación de ideas foráneas que abarcaban aspectos como la moda y la sexualidad.

Temas como el control de natalidad, el derecho al aborto y la protección de la mujer contra la violencia, se encuentran escuetamente registrados y estudiados en el país y, por tanto, es difícil establecer con exactitud cuándo entran en debate dentro de la realidad local. De acuerdo a la hemerografía revisada, se infiere que es a finales de los años sesenta cuando empiezan a discutirse públicamente con mayor visibilidad y cobertura de la prensa. A partir de esta década se experimenta un cambio de paradigma en torno a la reproducción en el país, como consecuencia de distintos factores de la modernización. La mejora educativa, la incorporación de la mujer al área laboral y aspectos como la urbanización, estimularon la edificación de familias cada vez menos numerosas. Anitza Freitez (2014) encuentra que en 1960 el promedio de hijos de la venezolana era entre seis y ocho, cifra que desciende con el paso de los años, representando un promedio de entre cuatro y dos descendientes en 1980. Esto significa que “a partir de los años sesenta la tasa de crecimiento medio anual del país desciende de manera sostenida” (Freitez L., 2014, p.p. 48, 68).

Aunado a esto, se examinaron dos artículos de prensa de 1968, “Planificación familiar es una necesidad impostergable” y “Un hombre y una mujer están autorizados para tener los hijos que quieran”, los cuales debaten acerca de la implementación del control de natalidad en Venezuela y evidencian la vigencia de este tema a finales de los sesenta. En el primer artículo, el doctor y profesor Rafael Isidro Briceño²¹ comentó que la planificación familiar debía llevarse a cabo de manera inminente y que “lo que en principio marchaba como una organización

²⁰ Falda corta usada por encima de la rodilla. Existe controversia sobre su invención y, aunque se le atribuye a la diseñadora de modas británica Mary Quant, el diseñador francés André Courrèges se adjudica la idea. El uso de esta prenda de vestir se popularizó y masificó durante los años sesenta (Collado, 2020).

²¹ Doctor y profesor con vasta experiencia en el área de la ginecología y obstetricia en Venezuela.

clandestina”, para esa fecha se extendía “por diversos países y la propia Venezuela” (El Nacional, 1968, p. C7). En el segundo artículo y, aunque el titular pareciera entrar en controversia con el primero, el doctor Carlos Castillo²² comentó que el control de natalidad no constituía la única solución que debía ser implementada y que era necesario reforzar la salud pública materno-infantil y la educación para los menores de edad. Además, consideró que era importante el uso de anticonceptivos en casos en los que las madres no pudieran concebir más hijos por falta de recursos, cuando se observara el padecimiento de enfermedades “crónicas o hereditarias” o para evitar abortos intencionales. Agregó que estos procedimientos eran rutinarios en varias ciudades de Latinoamérica – incluyendo Caracas – y que su incidencia en la Maternidad Concepción Palacios para ese momento era del 20%, es decir, que “de cada cien parturientas atendidas, veinte [habían] abortado” (El Nacional, 1968, p. D8).

Adícea Castillo (2007) distingue que los estudios de la mujer y de género se promovieron sustancialmente en los países desarrollados y, especialmente en Estados Unidos, durante los años sesenta. Stimpson (citado en Adícea Castillo 2007) señala que “para 1970 en todo Estados Unidos había menos de veinte cursos de estudios de mujeres y ya para los años noventa esos estudios y los de género contaban ‘con casi 30 mil cursos, más de 500 programas con títulos y por lo menos 50 centros de investigación’” (párr 2). Este dato contrasta con la realidad en Venezuela, puesto que no es sino hasta febrero de 1992 cuando se aprueba la creación del Centro de Estudios de la Mujer en la Universidad Central de Venezuela, el cual inició sus actividades ese mismo año (Castillo A., 2007). Lo anteriormente citado, lleva a sopesar que en el país todavía hay mucho por registrar en materia de historia, derechos y logros de la mujer.

Durante los años sesenta, los valores de la mujer venezolana se debatieron entre las ideas de liberación que inundaban el panorama mundial y las viejas tradiciones conservadoras. En el artículo “La falta de una orientación oportuna es una de las causas fundamentales de la gran cantidad de divorcios” (1967), la doctora y juez Yolanda de Granadillo²³ expone como uno de sus objetivos: “lograr que el menor porcentaje de las demandas de divorcio que le sean presentadas lleguen al triste final de la disolución de un hogar” (El Nacional, 1967, p. D3). Esto revela la importancia que tenía el hecho de procurar mantener el vínculo conyugal a toda costa, a menos

²² Director de Salud Pública y pediatra venezolano.

²³ Primera mujer designada Juez de Familia en Venezuela.

que tal acción implicara menoscabar “la moral que debe imperar en la familia” (1967, p. D3). En contraste, en esa misma entrevista la juez comenta que “las muchachas en la actualidad tienen una actitud más independiente, son menos sumisas. Antes la mujer se preparaba casi exclusivamente para el matrimonio y hoy no sucede así, logrando el mismo o superior nivel que el hombre, quien en muchos casos no quiere entenderlo así” (p. D3).

Por otra parte, en “Que la mujer desempeñe cargos de alta jerarquía como el hombre en la administración pública” (1967) del diario *El Nacional*, se expone esta particular demanda de la mujer venezolana a fines de los años sesenta. En él, la doctora Clarisa Sanoja²⁴ es entrevistada y dialoga sobre el encuentro de la Comisión Interamericana de Mujeres²⁵ que se llevó a cabo en Montevideo (Uruguay) en noviembre de 1967. Esta reunión se realizó con la participación de distintas delegadas de los países miembros de la Organización de los Estados Americanos y tuvo como plan de acción discutir los “derechos civiles y políticos de la mujer”, así como, su integración en los procesos latinoamericanos (El Nacional, 1967, p. D3). Entre las resoluciones que se aprobaron en esa oportunidad se encontraron, la solicitud a los países de la OEA por una unificación de sus leyes que circunscribieran entre sus disposiciones legales el delito del abandono de la familia y, por otro lado, la posibilidad de que la mujer pudiera desempeñar cargos de alta jerarquía en la administración pública, ya que para ese momento un porcentaje minoritario de estos puestos estaban asumidos por las mismas (El Nacional, 1967, p. D3).

Los progresos educativos implantados por el proceso democrático, las ideas de emancipación femenina que traía la televisión y demás medios de comunicación, así como, el antecedente de lucha de la venezolana desde principios del siglo XX, incentivaron a la mujer a seguir exigiendo sus derechos durante los sesenta, ganando cada vez más espacio en diversas áreas en las que la misma se fue incorporando paulatinamente. Este elemento repercutió directamente en la aparición de la mujer como agente movilizador en el arte y el teatro.

²⁴ Abogada, política y activista. Primera mujer en Venezuela que ocupó el cargo de Comisaria General del Cuerpo Técnico de Policía Judicial. Pionera en la defensa de los derechos humanos de las mujeres y las infancias en Venezuela. Vicepresidenta de la Comisión Interamericana de Mujeres (1961-1963). Delegada titular de Venezuela ante la Comisión Interamericana de Mujeres (1961-1972).

²⁵ De acuerdo a Clarisa Sanoja, para ese momento la Comisión Interamericana de Mujeres tenía 30 años de labor, en los cuales había abogado por la obtención de derechos “civiles y políticos” para las mujeres americanas. En ese momento, pretendía pasar a otra etapa que buscara el efectivo cumplimiento de esos derechos y la educación de las mujeres en relación a problemáticas socioeconómicas en América.

Bitácora de la mujer en el arte

En materia de artes escénicas, Susana Castillo (1992) asegura que es a partir de la década de los sesenta cuando la mujer empieza a incorporarse en ocupaciones de mayor relevancia dentro del teatro local. Esto probablemente es una repercusión de los movimientos de índole social que ocurrieron en América durante este lapso.

Por su parte, Lorena Pino (1994) refiere que las dramaturgas que emergen en los años cincuenta como Elisa Lerner, Elizabeth Schön, Ida Gramcko, Vicky Franco y Carmen Delia Bencomo se mantuvieron en el oficio durante los sesenta y, se sumaron a ellas, Lucía Quintero, Minerva Leidenz y Mariela Romero. Además, es en 1960 cuando se estrena por primera vez una obra escrita por una mujer: *Una entrevista de prensa o La bella de inteligencia* de Elisa Lerner. Posteriormente, en 1961 se estrenó *Melisa y el yo* de Elizabeth Schön y *Sesgo* de Vicky Franco, ambas en el marco del Segundo Festival de Teatro Venezolano. La característica primordial de la dramaturgia femenina de la década de los sesenta en Venezuela, no es el incremento exponencial de las dramaturgas desde el punto de vista cuantitativo, sino el hecho de que las escritoras hayan continuado esta labor de forma constante, lo que indica que la dramaturgia empieza a arraigarse como un posible oficio para la mujer venezolana (Pino Montilla, 1994, p. 35).

En la danza contemporánea, destaca el trabajo de la bailarina, filósofa y coreógrafa venezolana Sonia Sanoja (1932-2017) quién, posterior a sus estudios en el Teatro de la Danza de Grishka Holguin y a su estadía en Francia, regresa a Venezuela y funda en 1961 la Fundación de Danza Contemporánea conjuntamente con Holguin, la cual tuvo su sede en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Según la cronología y repertorio de la artista que se encuentra registrada en la página web de la Fundación Sonia Sanoja – Alfredo Silva Estrada (s.f.), durante la década de los sesenta, Sanoja escribe el libro *Duraciones visuales* (1963) e inicia su trabajo como creadora a un nivel profesional, realizando veinticinco piezas entre 1960 y 1969. De este lapso, destacan las coreografías *Duración uno y cuatro* (1960) – primera creación de Sanoja, presentada en el Festival de Jóvenes Coreógrafos de París – *Duración solo* (1961), *Duración densa* (1962) y *Duración en tres tiempos* (1963). La artista es considerada pionera, líder y visionaria de la danza contemporánea en Venezuela y generó al menos unas sesenta coreografías a lo largo de su vida, entre las que se cuentan *Coreogegos* (1977), *Cuerda, simple medida (coreogego)* (1978) y *Espaciales* (1991). Después de la publicación de su primer libro, escribió otros dos: *A través de la danza* (1971) y

Bajo el signo de la danza (1992). Su carrera se desarrolló mayormente como solista, aun cuando hacia el final de su trayectoria compuso trabajos grupales como *Naturales* (1994). Vinculada a la poesía y la filosofía, generó un lenguaje único y personal. Debido a esto tuvo gran repercusión en el país, fue merecedora del Premio Nacional de Danza (1998) y aún es recordada y reconocida en esferas internacionales.

En el artículo “Por primera vez en nuestra historia una mujer dirige la Orquesta Sinfónica: Alba Quintanilla” de *El Nacional* se señala que durante la década de los sesenta la Orquesta Sinfónica Venezuela fue dirigida por primera vez por una mujer, la arpista y compositora antes mencionada. El evento ocurrió en el Aula Magna de la UCV, con motivo de los Premios Nacionales de Música de 1967, premiación que la misma Quintanilla recibió en ese acto, sumando así tres Premios Nacionales en 1964, 1966 y 1967. Aunque la compositora había dirigido previamente agrupaciones de cámara, en esa ocasión liderizaba a un grupo de profesores, consumando “un momento de carácter artístico y también histórico” (El Nacional, 1967, p. C15).

Los años sesenta en el arte, fueron un reflejo de la autonomía femenina que había iniciado con la tercera ola feminista. En Venezuela se trató de hacer una transición entre las ideas tradicionales y las novedosas, generando ciertos debates. Para la fecha, se había tomado una consciencia en relación al rol de la mujer en la sociedad y ésta se sintió en derecho de demandar claramente un espacio y un lugar en otras esferas, abriéndose camino en el ámbito artístico. Titulares como al que nos hemos referido en el párrafo anterior y, otros más que han sido citados en este capítulo, evidencian que el tema ya no se reducía a las dudas internas de un ama de casa y que, la polémica en torno a la sexualidad, la anticoncepción y el liderazgo femenino – entre otros aspectos – había trascendido a la esfera pública. Periódicos como *El Nacional* registraban y visibilizaban constantemente un movimiento socio cultural que avanzaba con evidencia y tomaba gran relevancia.

La dirección de teatro de los años sesenta (1960-1969)

El teatro de los años sesenta estuvo salpicado inevitablemente por el contexto de debate político e ideológico que acontecía el país. Este aspecto se evidencia en las entrevistas personales realizadas para este estudio, las cuales dejan constancia de la escisión política imperante entre sectores de la derecha y la izquierda. *Monasterios* (1990) coincide con esta impresión cuando

señala que “el teatro venezolano, que hasta ahora [años sesenta] prefirió los temas sociales, morales, filosóficos, psicológicos e históricos, *impromptu*, decide meterse de lleno en la política” (p. 69). Una respuesta tentativa a este fenómeno reside en que el período es mayoritariamente democrático y, las conocidas censuras de la época de Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez aparentemente habían desaparecido, dando lugar a una libertad de expresión que, si bien no es absoluta, era controlada de forma menos evidente.

Durante esta década se llevaron a cabo el Segundo Festival de Teatro (1961) y el Tercer Festival de Teatro (1966-1967). El Segundo Festival de Teatro estuvo organizado por la Federación Venezolana de Teatro (FVT) y auspiciado por Pro-Venezuela. El evento se llevó a cabo en la sala del Teatro La Comedia y estuvo subsidiado por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. Durante el festival las obras *Sagrado* y *Obsceno* de Román Chalbaud y *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo, expusieron discursos que disientían con el gobierno oficial y, por tanto, ocasionaron que la sala del Teatro La Comedia – que había fungido como un centro fundamental de encuentro para el gremio teatral – fuera desalojada y cedida a la actriz y directora Natalia Silva (Monasterios, 1990).

El Tercer Festival fue organizado por el Centro Venezolano de Teatro, antigua Federación Venezolana de Teatro que en 1965 cambia de nombre. Su presidente Humberto Orsini llevó a cabo la promoción del festival en el marco de la celebración del Cuatricentenario de Caracas. De acuerdo a Monasterios (1990), las características del evento fueron: una relativa afluencia de público, el rasgo contestario de las obras, así como, el abordaje del tema sexual en al menos un 60% de las propuestas.

En el ámbito internacional se realizaban experimentaciones y estudios sobre un teatro centrado mayormente en el trabajo del actor, por encima de la puesta en escena y los elementos efectistas de la misma. Propuestas como la de Jerzy Grotowski y la publicación de su libro *Hacia un teatro pobre* (1968), cambiaron y modernizaron la perspectiva de la dirección teatral. La fundación del Odin Teatret²⁶ (1964) y la divulgación de las investigaciones de Eugenio Barba en relación a la Antropología Teatral, el entrenamiento físico del actor y la dramaturgia del actor, plantearon novedosas maneras de aproximarse a un texto dramático y al montaje de una obra. El

²⁶ Agrupación teatral fundada en 1964 en Holstebro (Dinamarca).

Happening²⁷, que tiene su origen en Estados Unidos durante la década de los cincuenta, se difunde en Holanda y Alemania. Por otro lado, se divulgan las propuestas del Living Theatre²⁸ y del grupo que brota de éste: The Open Theatre²⁹. La actividad de Peter Brook también destacó durante esta década. En ese lapso escribe *El espacio vacío* (1968) y realiza obras referenciales como *Marat-Sade* de Peter Weiss (1964) y *Los biombos* de Jean Genet (1964). Las propuestas de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, expuestas en *El teatro y su doble* (1938), se difunden tardíamente en Occidente durante los años sesenta, justamente por la interpretación que el Living Theatre y otros grupos hicieron de las mismas.

Por tal motivo, en ese tiempo algunos creadores venezolanos propusieron y desarrollaron un teatro experimental, que tuvo como características: la irrupción del texto dramático para dar lugar a propuestas más personales, cuyo discurso provenía fundamentalmente del director, el trasfondo conceptual de protesta y la potenciación del cuerpo como vehículo artístico. Monasterios (1990) reitera este último aspecto, al indicar que el período se caracterizó “por la concepción *lúdica* de movimiento o por el desarrollo de complicados movimientos del conjunto, que llegan a tener notable semejanza con las coreografías de danza moderna” (p. 79).

El teatro experimental desarrollado en el país como una reinterpretación de los movimientos mundiales, no siempre fue de calidad o estuvo sustentado eficazmente. Algunas propuestas experimentales carecieron de trascendencia y otras fueron reprobadas por la crítica, sin embargo, entre las que rescata Monasterios (1990) se encuentran las obras *Otelo* de Alberto Sánchez (Teatro Universitario, 1968) y *Canto del ídolo lusitano* de Weiss, dirigida por Eduardo Gil (TU, 1968), debido a que ambas manifestaron efectivamente ese concepto y espíritu de experimentación.

Las características del teatro experimental – dentro y fuera del país – abarcan la relación entre el actor y su cuerpo. Como extensión de este aspecto y, aunado a la revolución sexual de la década de los sesenta, aparece un interés en temas relativos al sexo y la sexualidad en todas sus

²⁷ Happening es una manifestación artística, que propone involucrar al espectador en una fórmula de provocación-participación-improvisación. Generalmente se realiza en espacios públicos no convencionales y tiene como característica su naturaleza efímera.

²⁸ Compañía de teatro experimental norteamericana, fundada en 1947 en Nueva York. Sus fundadores fueron Julian Beck y Judith Malina. Los actores del grupo vivían en comunidad y se fundamentaban en las bases del anarquismo.

²⁹ Grupo de teatro fundado en 1963 por los antiguos miembros del Living Theatre: Joe Chikin y Peter Feldman. Al igual que el Living Theatre, tenía su sede en Nueva York.

expresiones. De acuerdo a Monasterios (1990), en este lapso aparecen los primeros desnudos del teatro venezolano, los cuales tienen el trasfondo de desmontar esa sexualidad asociada al consumo, divulgada por la pornografía y la publicidad y, abrir paso a una proposición más contestataria y provocadora. La obra *Marat-Sade* de Weiss, dirigida por Horacio Peterson en 1968 – cuatro años después de la de Peter Brook – incluyó la presencia de desnudos, estuvo caracterizada por una gran afluencia de público y por ser estar avalada por la crítica especializada (Monasterios, 1990, p. 81). En relación a esta pieza, Arnaldo Mendoza (2023) comenta que fue emblemática en la historia del teatro venezolano, debido a que implicó un largo proceso de investigación por parte de los actores, que tuvo lugar dentro de instituciones psiquiátricas³⁰. En 1970 se estrena *Eduardo II*, dirigida por Antonio Constante y basada en una versión de Marlowe y Brecht que hicieron Cabrujas y Rita Aloisio. Este montaje poseía un desnudo de Héctor Mayerston, descrito por Monasterios (1990) como “agresivo y francamente impúdico” (p. 81). Como se observa, el teatro de los años cincuenta – cuya característica era la tímida introducción de fundamentos de puesta en escena y actuación, mayoritariamente bajo la tutela de los directores extranjeros – había migrado ahora a montajes mucho más audaces y riesgosos, la relectura del texto, temática, dirección, estética y relación con el espectador.

Otro elemento que se debe distinguir es la inclinación hacia un teatro popular que, aunque había sido abordado de manera precedente, en los años sesenta retorna con muchísima presencia. Recuérdese la exclusión del Partido Comunista de Venezuela del acuerdo de gobernabilidad del Pacto de Punto Fijo y el descontento que emergió a partir de esta decisión. Este escenario político y la creación de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, tuvieron su espejo en el arte y, en consecuencia, ciertas agrupaciones o artistas hicieron eco de la ideología comunista a través de sus obras.

En ese sentido, Monasterios (1990) distingue que existen varias interpretaciones del término ‘teatro popular’ y señala que el grupo Máscaras propuso un teatro que trataba temáticas sociales y que era llevado a cabo en sectores populares para que un gran número de espectadores tuvieran acceso a los espectáculos. Según el autor, la premisa de esta agrupación y de algunos dramaturgos como César Rengifo era idealista y se refería a “un ‘deber ser’ de acuerdo a una teoría de la lucha de clases, y no a un ‘ser’ concreto, económica, social, cultural e históricamente

³⁰ Véase Entrevista a Arnaldo Mendoza. CAPÍTULO V.

determinado” (p. 118). Siguiendo esta línea, dramaturgos como Cabrujas, Chalbaud, Santana y, por supuesto, el mismo Rengifo, posteriormente profundizaron en un realismo social y retrataron – cada uno en su estilo – personajes y realidades populares en sus textos.

En relación a los ejes de la actividad teatral en Caracas, se destaca la labor del Teatro de Bolsillo del Centro Venezolano-Francés de Romeo Costea, el Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro dirigido por Humberto Orsini, así como, el Teatro Experimental de Arquitectura (TEA) de la UCV - que cesa su actividad en 1968 - y el Teatro Universitario de la UCV. Este último es dirigido por Nicolás Curiel entre 1957 y 1968 y es influenciado, en una primera etapa, por los planteamientos de Bertolt Brecht y luego migra hacia otro tipo de propuestas. El T.U. estaba subvencionado por el Estado a través de un presupuesto propio de la UCV y se caracterizó por una búsqueda experimental. También tuvo un rol protagónico en la búsqueda de la modernización del teatro local, puesto que sirvió de puente entre éste y las propuestas que nacían en otros países más desarrollados (Monasterios, 1990, p. 52). Vale la pena distinguir la labor del Ateneo de Caracas³¹ (1931), El Nuevo Grupo³² (1967), el grupo Tilingo³³ (1968) y Arte de Venezuela³⁴. Aunado a esto, se creó la carrera de Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello (1961).

Entre los dramaturgos que se destacan se encuentran Manuel Trujillo, Gilberto Pinto, Román Chalbaud, Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, Levy Rosell, Ricardo Acosta, Gilberto Agüero, Paul Williams, Rafael Alvarado, José Gabriel Núñez y Rodolfo Santana. Como lo indica Pino (1994), las dramaturgas que inician su labor en los años cincuenta se mantienen activas: Elisa Lerner, Elizabeth Schön, Ida Gramcko, Vicky Franco y Carmen Delia Bencomo y, a ellas se añaden, Lucía Quintero, Minerva Leidenz y Mariela Romero. En materia de dramaturgia se exploró el tratamiento del teatro experimental, el teatro del absurdo y lo lúdico, entre otros elementos sustanciales.

Según Azparren Giménez (2022), el teatro de estos años fue renovador y una continuación del Nuevo Teatro Latinoamericano que inicia en la década de los cincuenta y, se consolida en los

³¹ El Ateneo de Caracas inaugura su propia sala teatral en 1963.

³² Agrupación teatral caraqueña fundada en 1967 por Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, John Lange, Elías Pérez Borjas, Esther Bustamante y Miriam Dembo, entre otros. Tuvo como sede el Teatro Alberto de Paz y Mateos.

³³ Compañía creada en 1968 por Clara Rosa Otero. Primera compañía de títeres con sede propia en Venezuela.

³⁴ Compañía fundada por Levy Rosell. Este director estrenó en 1966 *Vimazoluleka*, obra experimental dotada de música en vivo que causó una buena recepción de la crítica y espectadores.

sesenta, cuando todo su contenido se perfecciona debido a la influencia de sucesos globales que alentaron la rápida redefinición de su función social. El autor disecciona los rasgos más relevantes del período señalando: la asimilación de las teorías de Brecht, Artaud, Vilar y Grotowski; la diversificación de los temas tratados en búsqueda de una visión más global; el estudio y representación de autores universales – especialmente europeos y textos de teatro épico; la revisión del concepto de espacio escénico (uso de escenarios convencionales y no convencionales) y la influencia artística de creadores extranjeros que, aunque inicia de forma precedente, repercute en la década de los sesenta. Se agrega aquí la revisión de la relación actor-espectador, generando una experiencia más participativa e inmersiva; la relevancia de la celebración de los Festivales de Teatro y la influencia de sucesos políticos en el contexto teatral. Todos estos, aspectos que crearon una atmósfera de experimentación que reinventó la forma de hacer teatro conocida hasta esa fecha.

CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO

EN BUSCA DE LAS PIONERAS DE LA DIRECCIÓN

El primer reto que enfrentó esta investigación fue darle credibilidad al tema y defender su relevancia, puesto que algunos especialistas del área teatral afirmaban que la dirección femenina en este período era totalmente inexistente e irrelevante, como consecuencia de una errada asociación entre el minoritario número de directoras que laboraron durante la fecha y la inactividad absoluta de estas representantes.

Aún cuando las directoras representan una minoría en relación a sus homónimos del género masculino, se consideró que ésta no era razón suficiente para obviarlas en los registros históricos. Como lo indica el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE) (2023) en línea, la ‘historia’ es una “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados” o la “disciplina que estudia y narra cronológicamente los acontecimientos pasados” y, en una segunda acepción, se relaciona con el “conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella”, motivo por el cual, en principio no se desestima ninguna biografía en particular y, mucho menos, si los sujetos de estudio demostraron realizar un aporte.

Aunado a esto, la investigación roza tangencialmente un importante aspecto social como lo es el fenómeno de la inserción de la mujer en el ejercicio del arte, específicamente de la dirección de teatro, haciendo salvedad que existe una gran diferencia entre actuar y dirigir, es decir, liderizar un proceso artístico y ser autora intelectual de éste.

El proceso de hallazgo de las pioneras de los años cincuenta y sesenta inició con la revisión del libro *Historia del Teatro en Caracas* (1967) del cronista Carlos Salas, el Trabajo de Grado de la investigadora cultural y doctora en letras Dunia Galindo titulado *Cartelera teatral caraqueña 1958-1983: acercamiento a la historia teatral venezolana a partir de la compilación del período 1958-1983* (1989) y el libro *Una huella en el teatro venezolano* (2009) del Espacio Anna Frank, bibliografía que representó un pilar fundamental en la búsqueda de los datos, ya que incluye documentos hemerográficos y programas de mano que arrojaron los nombres de los directores y directoras que ejercieron el oficio durante el lapso estudiado. Partiendo de ello, se realizaron

cuadros en los cuales se incluyeron únicamente los montajes dirigidos por mujeres o, al menos, por personas cuyos nombres fueron reconocidos como femeninos. En estos cuadros se visualizó la fecha, lugar de presentación, ficha técnica y artística de las obras teatrales halladas y los datos de los artículos hemerográficos, lo cual otorgó pistas para buscar entrevistados que conocieran el trabajo de dirección de las creadoras y reveló detalles sobre las obras en cuestión.

El estudio aborda el aspecto de la dirección a partir del momento en que el director o la directora ejercen el oficio de forma autónoma. Toriz (s.f.) refiere que, hasta finales del siglo XIX, la dirección de teatro no era considerada una profesión independiente y eran los dramaturgos³⁵, actores y empresarios quienes, de alguna manera, coordinaban y sugerían cómo llevar a cabo las representaciones. Únicamente es a partir del Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen (1826-1914) en Alemania y André Antoine (1858-1943)³⁶ en Francia, cuando el director aparece como una figura independiente, aspecto que se va depurando y evoluciona en el tiempo, hasta la implementación de técnicas elaboradas para la dirección de actores y la puesta en escena. En el presente, la dirección escénica ha llegado a ser una especialidad dentro del área del teatro que, incluso, cuenta con estudios a nivel de educación superior alrededor del mundo.

De acuerdo con José Gabriel Núñez (2023), los primeros directores aclamados de la era moderna fueron representantes del género masculino, así como, los que hicieron grandes reformas e innovaciones en esta área. Tal es el caso de Stanislavky y Meyerhold (Rusia), Gordon Craig (Londres) y Grotowski (Polonia). Más adelante, figuraron Bertold Brecht, Eugenio Barba y Peter Brook, por mencionar algunos. En el siglo XX y, especialmente, a partir los años sesenta surgen unos movimientos sociales mundiales que estimularon la incorporación de la mujer al ejercicio de la dirección (Núñez, 2023)³⁷.

Se ha seleccionado el lapso de la segunda mitad del siglo XX, tiempo en el que surge el Nuevo Teatro en el país, tal y como lo indica Azparren Giménez (2004). En este período se adoptan tendencias del teatro global, se revisan textos de dramaturgos foráneos, la puesta en escena y el concepto del director escénico como figura autónoma. A partir de allí se puede considerar la aparición de las primeras directoras en el sentido más formal del término y, por tanto, es la parcela

³⁵ Es el caso de algunos autores griegos, de Shakespeare y Molière.

³⁶ En la segunda mitad del siglo XX “con Antoine, tanto en teatro como en cine, se estaba diseñando netamente la moderna figura del director de escena” (Oliva & Torres Montreal, 1990, p. 322).

³⁷ Véase Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte I). CAPÍTULO V.

que se ha seleccionado como objeto de estudio y el punto de partida para emprender la búsqueda de las pioneras en dirección de teatro de los años cincuenta y sesenta.

Vestigios de los años cincuenta

De acuerdo a Carlos Salas (1967), entre abril de 1950 y octubre de 1959, dirigieron teatro en la ciudad de Caracas veintisiete directores³⁸ y siete directoras: Juana Sujo, Mara Poeta, Esther Valdés, Natalia Silva, Georgina de Uriarte, Inés Laredo y Lily Álvarez Sierra. Teniendo como base esta información, se concluye que en la década de los años cincuenta el 79,4% de la actividad de dirección de teatro fue masculina y el 20,6% femenina.

Por su parte, Galindo (1989) encontró que entre febrero de 1958 y noviembre de 1959³⁹, ejercieron el oficio treinta y un directores⁴⁰ y tres directoras: Juana Sujo, Natalia Silva e Inés Laredo. Basándonos en Galindo (1989), se puede concluir que en esos dos años el 91,2% de las personas que ejercieron la dirección teatral fueron hombres y el 8,8% mujeres.

Por último, en el libro *Una huella en el teatro venezolano* del Espacio Anna Frank (2009), se halló la actividad de siete directores⁴¹ y dos directoras (Juana Sujo y Mara Poeta) entre 1950 y 1959, lo que representa un 77,8% de hombres y un 22,2% de mujeres. En las tres fuentes revisadas, el porcentaje de directores es cuantitativamente superior al de las directoras y representa más del 70%, siendo este rasgo más visible en la investigación de Galindo, razón que obedece a la minuciosidad de su trabajo, el cual supone la revisión todo el registro hemerográfico del período

³⁸ Alberto de Paz y Mateos, Antonio Rodríguez, Gómez Obregón, Luis Peraza, Ángel Sauce, Horacio Peterson, José Jordá, George Stone, César Rengifo, Román Chalbaud, Eduardo Calcaño, Guillermo Korn, Padre Alfonso Vela, Carlos Denis, Romeo Costea, Guillermo Montiel, José Miguel Orenes García, Nicolas Curiel, Nadire Huet, Gilberto Pinto, Pedro Hurtado, Carlos Gorostiza, Jack Lemoine, Carlos Ortiz, Alfonso López, Humberto Orsini y Alfredo Brandler.

³⁹ Período en el que la autora realiza la investigación.

⁴⁰ Carlos Denis, Román Chalbaud, Jacques Lemoine*, Horacio Cattani*, Romeo Costea, Guillermo Montiel, Louis Rostaine*, Miguel Orenes García, Nicolás Curiel, Horacio Peterson, Luis Julio Bermúdez, Padre Fidelis C. Goodman*, Gilberto Pinto, Julio Sanz Martínez, Lucio de Santis*, Alberto de Paz y Mateos, Pedro Hurtado, José María Gales, Manuel Pereira, Humberto Orsini, Carlos Gorostiza, Eduardo Huici, Jean Meyer*, Hugo José Balzan, Carlos Ortiz, Paul Montenegro, Alfonso López, Víctor Cordero, Luis Peraza, Inés Laredo, Heinrich Koch* y Lu Haller*. (Están acompañados de un asterisco los nombres de los directores del Instituto Venezolano Francés, Instituto Ítalo Venezolano y de otras agrupaciones extranjeras).

⁴¹ Horacio Peterson, Alberto de Paz y Mateos, George Stone, Guillermo Korn, Román Chalbaud, Romeo Costea y Nicolás Curiel.

que ella estudia y que aquí se ha seleccionado como muestra (febrero de 1958 - noviembre de 1959).

La reconstrucción de la historia de vida y actividad de las directoras halladas en la década de los años cincuenta del siglo XX comenzó con la investigación de Juana Sujo, por ser ésta una de las creadoras más conocidas debido a su vasta trayectoria y repercusión en el ámbito teatral. Acerca de ella se hallaron dos trabajos relevantes: *Juana Sujo y sus aportes al teatro venezolano contemporáneo* (1988) de Carlos Márquez (discípulo, colega y pareja sentimental de la actriz) y *Juana Sujo* (2009) de Miriam Dembo (amiga y asistente de dirección en varios de sus montajes), los cuales realizan un meticuloso estudio de su vida y obra. No es objetivo de esta investigación redundar en la biografía de Sujo, sino más bien rescatar los aportes que pudo haber hecho propiamente en materia de dirección. El tema resulta controversial porque hay quienes aseguran que ella fue más docente que directora y esto constituyó una de las objeciones principales que se elevaron cuando se quiso incluir a Juana Sujo en el escrito. Sin embargo, para los años cincuenta en Venezuela, estas labores estaban muy vinculadas entre sí. No hay que olvidar que existen grandes creadores como Grotowski o Barba, que fueron directores y a la vez maestros y que ambas disciplinas a menudo se ven entrelazadas, justamente por la búsqueda artística que suponen. En Márquez (1988), este actor indicó mediante una entrevista que:

...algo notable en Juana era la facilidad que tenía para dar las clases y hablar con nosotros de una manera suelta, sencilla, con mucho respeto. Ella respetaba mucho al teatro de modo que no fuese un juego, y hablaba de este de una manera sencilla y profunda al mismo tiempo. Inmediatamente, se empezaba a repartir los papeles en la Escuela, de pequeñas escenas de obras de teatro, repartidas entre varios alumnos. Al final de curso la representábamos, escenas, monólogos, se invitaban algunas personas como para que fuéramos ya entrando en otra atmósfera, a otro ambiente y los finales de curso eran a los dos años con una obra completa con todos los actos, pero con Juana siempre hubo un taller de teatro permanente, salíamos de la teoría y entrábamos a la práctica, era como incentivarnos la mente y estimularnos para luego entrar al ensayo de la obra. Nos hablaba del autor, de la obra, del tema, todas esas conversaciones nos iban enriqueciendo hasta que llegaba a montar la escena con un acto o la obra completa. (p.p. 90, 91).

La metodología que describe Márquez es la de una directora que va llevando al actor en su camino de creación, no solamente diciéndole hacia dónde se tiene que mover en el escenario o cómo debe hablar, sino resaltando que entender al autor, el texto y el tema de la obra es importante para representar un rol; aspecto que se acerca a la idea del director de teatro que se conoce en la actualidad.

Es primordial señalar que los datos que se recopilan en este estudio corresponden a la reconstrucción de investigaciones previas y tienen un carácter histórico, atribuyendo a esta información ampliamente conocida un enfoque innovador, puesto que exalta a Juana Sujo y reconoce su labor como pionera en la dirección teatral durante los años cincuenta. Para profundizar en el estudio de Sujo se pretendió entrevistar a Manola García Maldonado⁴² con el objetivo de indagar en su línea y metodología de dirección, sin embargo, fue difícil acceder a ella debido a su precario estado de salud. La actriz falleció en diciembre del año 2023 y la entrevista no pudo llevarse a cabo, no obstante, se contó con la información suministrada por Carlos Márquez y Miriam Dembo.

Natalia Silva es quizás la directora de los años cincuenta que posee el registro más amplio a nivel hemerográfico. Se presume que la creadora se esmeró en la labor de difusión y divulgación de su obra (notas de prensa y avisos publicitarios), hecho que dejó cierto registro y favoreció la investigación de su trabajo artístico. Aunado a esto, en junio del 2023 se estableció contacto con su hija Natalia Brandler⁴³, quién facilitó un escrito de carácter autobiográfico, fotografías y programas de mano que pertenecieron a Natalia Silva. El valor de estos hallazgos no tiene precedentes, puesto que, a diferencia de Sujo, Silva ha sido insuficientemente estudiada hasta la fecha, a pesar de ser merecedora del Premio Nacional de Teatro en 1998. El apartado de su biografía que se incluye en el estudio constituye un trabajo de investigación inédito. En relación a las entrevistas, éstas se aplicaron a Natalia Brandler y a Alicia Álamo Bartolomé⁴⁴.

En el caso de Lily Álvarez Sierra el registro hemerográfico resultó inexistente en Galindo (1989) y en el libro *Una huella en el teatro venezolano* (2009), mientras que Salas (1967), menciona su labor en una única oportunidad, indicando la relevancia de su trayectoria: “la compañía de la señora Álvarez Sierra continuó trabajando en este teatro, y otros de la ciudad, por mucho tiempo, aun sin la protección de las sociedades antes mencionadas” (p. 306). El notable aporte artístico de esta directora, que llega a tener divulgación en medios televisivos, demanda su inclusión en el grupo de pioneras.

⁴² Bioanalista. Reconocida actriz venezolana de cine y teatro. Hija del periodista Manolo García Maldonado. Fue dirigida por Juana Sujo en *El caso de la mujer asesinadita* (1955).

⁴³ Hija de la actriz Natalia Silva y de Alfredo Blander. Presidenta en la Asociación Cauce desde el 2005. Venezolana radicada en París, Francia.

⁴⁴ Arquitecta y Periodista, egresada de la Universidad Central de Venezuela. Dramaturga, actriz y docente de teatro. Gestora cultural venezolana. Fue dirigida por Natalia Silva en varias oportunidades.

La fuente principal para la reconstrucción de la vida y obra de Lily Álvarez Sierra ha sido un documento sin publicar suministrado por sus nietos Gabriela y César Martínez, titulado *La princesa Lily* (1997). El mismo constituye una entrega preliminar del Trabajo de Grado *Lily Álvarez Sierra pionera del teatro infantil en Venezuela* (1997) realizado por ambos para el Instituto Universitario de Teatro (IUDET). En relación a esta tesis, se intentó consultarla en el Centro de Documentación o Multiteca de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), institución que asumió todo el legado de la biblioteca del antiguo IUDET. Lamentablemente, la Multiteca fue clausurada desde la pandemia del 2020 y aún sigue en estado de abandono, impidiendo las consultas del público general e investigadores del área. Otro Trabajo de Grado que fue consultado y sirvió para complementar la investigación es el de Lo' Curto Deffit y Ruiz Quintero, *La formación del intérprete en el taller de teatro musical de la compañía Lily Álvarez Sierra* (2016).

Por su parte, Inés Laredo es mencionada en Galindo (1989) y, a partir de allí, se ha reconstruido su trayectoria mediante una revisión de fuentes bibliográficas y hemerográficas. Se profundizó la investigación mediante entrevistas personales aplicadas a Lolimar Suárez⁴⁵, Arnaldo Pirela⁴⁶, María (Marucha) Antúnez⁴⁷ y Blanca Basabe⁴⁸.

En relación a Esther Valdés, es mencionada por Gabriela y César Martínez (1997) y su trabajo teatral es reseñado en Salas (1967). Aunque es cierto que su labor como directora de la televisión nacional es reconocida debido a la trascendencia de su programa infantil *Bambilandia*, se halló escasa información acerca de su dirección para teatro. No obstante, se la ha incluido en el grupo de directoras de los años cincuenta debido a que su trabajo influyó en toda una generación de niñas y porque tampoco se tienen pruebas de que no se haya desarrollado en el área del teatro. En el caso de Mara Poeta y Georgina de Uriarte, ambas poseen un registro insuficiente y la información que de ellas se ha descrito, ha sido obtenida mediante fuentes bibliográficas que apenas las mencionan y dejan poco vestigio de sus trabajos creativos.

⁴⁵ Coordinadora académica de la Escuela de Teatro Inés Laredo.

⁴⁶ Profesor de la Universidad del Zulia. Laboró varios años con Inés Laredo.

⁴⁷ Asistente de dirección de Inés Laredo en el Grupo Tablón y egresada de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo.

⁴⁸ Egresada de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo. Discípula de la maestra Inés Laredo.

Los rastros de los años sesenta

Al examinar *Una huella en el teatro venezolano* (2009) del Espacio Anna Frank se encontraron registrados únicamente siete directores y ninguna directora entre 1960 y 1969, lo que representa el 100% de hombres y el 0% de mujeres de acuerdo a este registro. En contraste, en el trabajo de grado de Galindo (1989), entre 1960-1969 se halló la actividad de más de cien directores que presentaron sus obras en Caracas⁴⁹ y tan solo diez directoras⁵⁰. Si la revisión y análisis de los datos es correcta y tomando como un número cierto las ciento diez direcciones encontradas (cien directores y diez directoras), se podría decir que el 90,9% de la actividad fue masculina y el 9,1% femenina. Se observa que el registro de las direcciones llevadas a cabo por mujeres no es cuantioso y que la mayoría solo tienen registradas unas cuantas obras en esta tesis⁵¹, a excepción de Natalia Silva. Directores como Román Chalbaud, Humberto Orsini, Nicolás Curiel, Horacio Peterson, Romeo Costea, Gilberto Pinto, Guillermo Montiel, Carlos Gorostiza, Levy Rossel, Paul Antillano, Jean Zune y Antonio Constante, poseen registrada una producción más significativa cuantitativamente hablando. Ésta es solo una de las aristas a considerar en la observación del

⁴⁹ Los ciento diez directores hallados en el período 1960-1969, en orden de aparición: Luis Julio Bermúdez, Carlos Gorostiza, Román Chalbaud, Nicolás Curiel, Alberto de Paz y Mateos, Hugo José Balzán, Humberto Orsini, Romeo Costea, Manuel Poblete, Eduardo Calcaño, Víctor Cordero, Alfonso López, Carlos González, Armando Moreno, Carlos Ortiz, Horacio Peterson, Guillermo Montiel, Gilberto Pinto, Pedro Hurtado, Luis Navarro, Fernando Medina, Pepe Blanco, Luis Peraza, George Stone, Darío Bartolini, Eloy Borges, Luis Márquez Páez, Ricardo Acosta, Carlos Subero, Daniel Izquierdo, Luis Hernández, Eduardo Mancera, Raúl Montenegro, Mauricio Gómez Leal, Armando Urbina, Enrique Álvarez, Paul Antillano, Fernando Gómez, Walter Martínez Arredondo, Carlos Denis, Luis Silva, Carlo Mesuti, Francisco Bermúdez, Jorge Saia, Reinaldo Chacin, Jean Zune, Pedro Marthan, Luis Gerardo Tovar, Antonio Constante, José Luis Silva, Álvaro de Rossón, Santos Escobar, Alfonso Urdaneta, Eduardo Fernández Salomón, Humberto García, Levy Rossel, Eduardo Moreno, Agustín Sire, Roger Bonet, Manuel Cruz Diez, José Ignacio Cabrujas, Ángel del Cerro, Nelson Ortega, Alberto Sánchez, Sergio Chapman, Luis Julio Bermúdez, Armando Urbina, Enrique Álvarez, Ildemaro Mujica, César Rengifo, Alfredo Mariño, Enrique Benschimol, José Gabriel Núñez, Pablo Antillano, Ibrahim Guerra, Antonio Briceño, Herman Lejter, Rodolfo Santana, Pedro Riera, Ricardo Torrealba, Julio Riera, Armando Gota, Ugo Ulive, Isaac Chocrón, Alberto Rodríguez Barrera, Ignacio Ibáñez, Javier Blanco, Elías Carrillo, Carlos Gueron, Eduardo Gil, Martin Goncalves, Roberto Colmenares, Pascual Estrada, Paul Williams, José Salas, Andrés Martínez, Frank Ramos, Philippe Toledano, Santos Camargo y Carlos Giménez. No se incluye en el conteo ni en la estadística (porcentajes), a los directores circunscritos a la actividad del Caracas Theater Club (Jeff Lewis, Carl Rapp, M. Cutchan Kitty, Belkin Arlene, Mike Hile, Libby Briggs y Chris Hart), ni tampoco a aquellos que dirigieron teatro en compañías internacionales que visitaron Caracas durante ese lapso de tiempo.

⁵⁰ Las directoras halladas en el período 1960-1969, en orden de aparición: Natalia Silva, Minerva Leindenz, Manuelita Zelwer, María Berroteran, Ligia Tapias, Alicia Álamo Bartolomé, Silvia Mendoza, Mirian Dembo, Lola Ferrer y Amalia Pérez Díaz.

⁵¹ El Trabajo de Grado está basado en una compilación de fichas de artículos hemerográficos del diario *El Nacional*.

trabajo de dirección, sumado a otros elementos como la calidad y el aporte artístico que, en algunos casos, pudieran prevalecer sobre la extensión.

Algunas de las creadoras que empiezan a dirigir en los años cincuenta siguieron laborando en los sesenta: Lily Álvarez Sierra, Natalia Silva e Inés Laredo, a excepción de Juana Sujo, quien cesa su actividad debido a su prematuro deceso. Se desconoce la actividad posterior de Esther Valdéz, Mara Poeta y Georgina de Uriarte por falta de un registro correspondiente.

Durante la década de los años sesenta se halló el rastro de las direcciones de teatro realizadas por Minerva Leindenz, Manuelita Zelwer, María Berroteran, Ligia Tapias, Alicia Álamo Bartolomé, Sylvia Mendoza, Miriam Dembo, Lola Ferrer, Amalia Pérez Díaz, Elysbeth Hernández y Clara Rosa Otero. En ese sentido, se aplicaron entrevistas personales a Manuelita Zelwer y Sylvia Mendoza y, en el caso de Zelwer, se complementó la información a través de dos entrevistas más, aplicadas a sus alumnos Luis Vicente González⁵² y Kevin Jorges⁵³.

El acceso a Ligia Tapias resultó complicado debido a su inestable estado de salud y, por esta razón, se indagó en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo en busca de documentos que pudieran reconstruir y ampliar su biografía. En esta institución se encontró una precaria documentación, a tal punto que se carecía de un curriculum de la maestra Tapias, a pesar de haber sido directora de la escuela por un largo período de tiempo. Finalmente, se optó por reconstruir su historia de vida mediante entrevistas personales aplicadas a los profesores Arnaldo Mendoza⁵⁴ y Fermín Mena⁵⁵ y, a su hija, la actriz y productora Iraida Tapias.

Caso similar ocurre con la profesora Lola Ferrer, quien adolece de curriculum en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo y que, por su reservada personalidad, dificultó aún más el hallazgo de datos medulares de su biografía. A pesar de ello, se extrajo información a través de colegas como Carlota Martínez⁵⁶, Arnaldo Mendoza, Fermín Mena y exalumnos como

⁵² Actor y director venezolano.

⁵³ Actor venezolano, actualmente residenciado en Madrid.

⁵⁴ Actor y director de teatro venezolano. Egresado y profesor de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.

⁵⁵ Egresado y profesor de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.

⁵⁶ Socióloga egresada de la UCV en 1978. Actriz, dramaturga, directora, docente y gestora de teatro. Amiga, vecina y colega de Lola Ferrer.

Maigualida Gamero⁵⁷, Carlos Sánchez⁵⁸ y Luis Miguel Sánchez⁵⁹, así como, artículos de prensa del diario *El Nacional* que arrojaron información inédita y de gran aporte para el estudio.

En relación a Alicia Álamo Bartolomé, la creadora desmintió en una entrevista personal haberse dedicado a la dirección, a pesar de figurar en los registros de Galindo (1989) como directora de la *Señora de los jueves* de Loleh Bellon y *Torta de Bodas* de Jean Zune (1966). La primera obra aparece como una creación a cuatro manos entre Natalia Silva y Álamo Bartolomé, hecho que esta última niega en una entrevista: “No. Lo dirigió Natalia. Yo no dirigí nada. Yo lo que hice es que traduje la obra” (Álamo Bartolomé, 2023)⁶⁰. Agrega que la segunda dirección fue de Jean Zune para el Teatro de Bolsillo. Por otra parte, esta dramaturga, actriz y docente indicó que su aproximación a la dirección ocurrió dentro del ámbito académico en una experiencia en la Universidad Monte Ávila, en la cual impartió materias como Género, Historia del Teatro, Dicción, Dramaturgia y que, posteriormente, dirigió lecturas dramatizadas y piezas para los estudiantes. Su incursión en la dirección académica ocurrió a partir del 2000 y, por esa razón, no ha sido incluida en el grupo de pioneras de la dirección de los años sesenta. En este capítulo se hace referencia a Álamo Bartolomé a fin de esclarecer algunas interrogantes que pudieran surgir posteriormente en los lectores. De su trabajo de dirección tardío que inicia a principio del siglo XXI, se pueden señalar *Momentos estelares del teatro universal*, las adaptaciones de *Animales feroces* de Isaac Chocrón, *Los ángeles terribles* de Chabaud, obras de Chejov, así como, una adaptación del libro *La cena* de Gisela Capellin. En torno a esto Álamo Bartolomé (2023) refiere:

...resulta que a mí se me ocurrió y es el curso que terminé dando “Momentos estelares del teatro universal”, que es agarrar a un autor por tres meses, más o menos, estudiar su obra y hacer una lectura dramatizada de él. Ahí es que he dirigido yo. Claro, fue una experiencia muy buena. Te voy a decir, para mi enriquecedora, porque me tocó hacer adaptación, porque tú comprenderás que mi elenco era muy particular, eran mis alumnos (tenía muchas más mujeres que hombres), tenía por ejemplo diez mujeres y cuatro hombres. Yo tenía que adaptar la obra y yo hice unas adaptaciones, otras recreaciones⁶¹.

⁵⁷ Licenciada en Letras. Actriz, directora, productora y gestora cultural. Alumna directa de Lola Ferrer. Egresada de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.

⁵⁸ Actor de teatro. Alumno directo de Lola Ferrer en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. Egresado en febrero del 2000.

⁵⁹ Actor, director, productor y discípulo de Lola Ferrer.

⁶⁰ Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

⁶¹ Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

Los casos de Minerva Leindenz y María Berroteran resultan aislados. Ambas directoras poseen insuficientes datos, hecho que impide desarrollar sus trayectorias artísticas. Se incluyen como pioneras de la dirección de los años sesenta ya que, aunque se encontraron una o dos creaciones de cada una y no existen evidencias de que continuaran ejerciendo la dirección; se ha pretendido dejar un registro de sus escenificaciones para permitir un progreso posterior de la investigación, en caso de existir nuevas pesquisas acerca de ellas.

En este apartado se menciona a Amalia Pérez Díaz por su indudable trayectoria en la vida cultural y artística del país, sin embargo, apenas se toca este aspecto porque su dirección - también asociada a la docencia - se circunscribe en el área de la televisión y medios audiovisuales y no es objetivo del presente escrito abordar este espacio, sino la dirección específica para teatro.

En Galindo (1989), Amalia Pérez Díaz aparece como “coordinadora” de tres obras de teatro en los años sesenta: *Levantar muertos*; *Nosotros, ellas y el duende*, así como, *Cosas de papá y mamá*, las cuales realiza en un formato de teatro de calle para promover la actividad cultural en sectores populares. Aunque se le considera un caso particular, en este capítulo se esclarecen algunos aspectos en cuanto a las direcciones halladas, las cuales fueron realizadas en 1969 para un “programa de teatro en la calle desarrollado por el INCIBA, como un intento para dar a conocer el teatro en los sectores populares; bajo la coordinación general de Amalia Pérez Díaz. Auspicio: INCIBA y TVN-5” (Galindo V., 1989, p.p. 440, 443).

Levantar muertos de Eusebio Blanco y Miguel Ramos Carrión fue presentada en la Plaza de Capuchinos el 23 de agosto, con un elenco conformado por Arturo Calderon, Eva Blanco, Dante Carle, Aurora Mendoza, Mireya Hernández, Orlando Urdaneta y Julio Gasette. El artículo “Esta noche presentan teatro en Capuchinos, *Levantar muertos*” de *El Nacional*, refiere que se trataba de una comedia - escogida por Pérez Díaz - basada en temas como el espiritismo y la superstición (1969, p. C14). El 30 de agosto de ese mismo año se presentó *Nosotros, ellas y el duende* de Carlos Llopis en la Plaza de la Pastora con los actores María Teresa Acosta, Pedro Espinoza, Carmen Julia Álvarez, Eduardo Serrano, Blanquita Pereira y Arturo Calderón. El artículo “Nosotros, ellas y el duende hoy en la Plaza de la Pastora” señala que la obra de tinte cómico representaba “un conflicto familiar entre el matrimonio de una pareja otoñal, el de una joven pareja recién formada, y el de un gran aliado femenino: un duende” (El Nacional, 1969, pág. C18). Por último, *Cosas de papá y mamá* de Alfonso Paso fue representada en la Plaza la Candelaria en agosto de 1969.

De acuerdo con una entrevista personal aplicada a Carmen Julia Álvarez⁶² (2024), Amalia Pérez Díaz no dirigió artísticamente los proyectos antes mencionados, aunque estimuló la idea y realización de los mismos, así como, generó otras iniciativas que alentaron a algunos actores de la televisión a presentarse en espacios no convencionales como cárceles y plazas:

Ella no dirigió teatro. Ella lo que pasa es que fue una persona muy influyente por su misma forma de ser, a nivel de “yo organizo, yo encabezo”. Hizo teatro, hizo mucho teatro, muchísima más televisión que teatro, pero por eso fue muy respetada en el medio en general, hasta temida – diría yo – por su forma de ser, por su carácter y porque ella tenía mucha fuerza por las cosas que hacía. (...) Lo de la parte de teatro en la calle – también lo consulté con Eduardo [Serrano] – y a nosotros nos marcó muchísimo la parte penitenciaria porque fue muy fuerte. Hicimos teatro en uno que quedaba, no me acuerdo si era –por Catia. Estabas allí con los presos. En esos sitios no existe un camerino. Acondicionaban algo para uno poder estar y presentar la obra, que eran las mismas obras que se presentaban en la calle. Entonces, se les llevaba a ellos. Creo que en La Planta también estuvimos, pero ella era como la coordinadora, la de la idea, la que llevó la fuerza de hacer esto y trabajamos juntos allí en varias obras, pero ella de dirigir una obra como tal, una obra dirigida por Amalia Pérez Díaz no (...) Ella fue muy importante en nuestro medio. Trabajó hasta muy mayor y dio mucho⁶³.

Aunado a esto, se obtuvo información complementaria de Minerva Leindenz y María Berroteran, mediante artículos de prensa del diario *El Nacional*, los cuales revelaron una idea del argumento, elenco y características de las direcciones.

En relación a Clara Rosa Otero, la principal fuente de investigación fue hemerográfica y una entrevista a Carmen Ramia⁶⁴. Como se podrá observar en el capítulo IV, Clara Rosa Otero pertenece mayormente al perfil de las pioneras de los años setenta, ya que fue en esa década en la que inició su labor como directora artística. No obstante, se ha incluido en el grupo de los sesenta debido a lo representativa y relevante que fue la inauguración del teatro Tilingo (1968) para el gremio cultural. Este fenómeno supuso la apertura del primer grupo estable de marionetas en la ciudad de Caracas que contó con una sede propia, mérito que corresponde a Clara Rosa Otero y a su tesón como impulsadora de la idea, presidenta y gestora del grupo.

⁶² Primera actriz venezolana que cuenta con una vasta trayectoria y reconocimiento en teatro, cine y televisión.

⁶³ Véase Entrevista a Carmen Julia Álvarez. CAPÍTULO V.

⁶⁴ Licenciada en Letras y gestora cultural. Presidenta del Ateneo de Caracas. Fue organizadora del Festival Internacional de Teatro de Caracas.

Revisando fuentes hemerográficas, se encontraron vestigios de otra creadora llamada Elysbeth Hernández, quien dirigió varias obras para el grupo Tilingo. Aun cuando su trabajo carece de registro en Galindo (1989) y en *Una huella en el teatro venezolano* (2009), sus direcciones se mencionarán en el capítulo IV.

En cuanto a la metodología de estudio de la vida y obra de Miriam Dembo, se realizó un arqueo de fuentes bibliográficas y hemerográficas, se recogió información de su hija Nancy Dembo mediante un correo electrónico y se aplicaron entrevistas a reconocidos actores dirigidos por ella como María Cristina Lozada, Javier Vidal, Gladys Prince, Rafael Romero y Carolina Leandro.

Para la realización de este estudio se aplicaron entrevistas a veinticinco personas: José Gabriel Núñez, Alicia Álamo Bartolomé, Natalia Brandler, Arnaldo Pirela, Blanca Basabe, Lolimar Suárez, María (Marucha) Antúnez, Arnaldo Mendoza, Carlota Martínez, Fermín Mena, Carlos Sánchez, Maigualida Gamero, Luis Miguel Sánchez, Iraida Tapias, Sylvia Mendoza, Manuelita Zelwer, Kevin Jorges, Luis Vicente González, Carmen Julia Álvarez, Carmen Ramia, María Cristina Lozada, Javier Vidal, Gladys Prince, Rafael Romero y Carolina Leandro.

La mayoría de las entrevistas fueron semiestructuradas debido a que el objetivo era obtener la mayor cantidad de información de una forma espontánea y abarcando una gran cantidad de temas. Este formato de entrevista admitió que la indagación fuera flexible y que se generaran conversaciones más orgánicas entre la investigadora y los diversos entrevistados o entrevistadas. Por otra parte, también se realizaron entrevistas estructuradas que tuvieron como objetivo la búsqueda de aspectos específicos. Las mismas se hicieron de modo complementario para nutrir la información obtenida previamente.

Las entrevistas aplicadas han sido incluidas en el capítulo V⁶⁵, mientras que otro tipo de soportes, como el material autobiográfico de Natalia Silva y el documento redactado por Nancy Dembo, se encontrarán en la sección de Anexos. El objetivo de ello es aportar documentos inéditos de valor histórico que suponen una herramienta útil para posteriores estudios y, además, confirman la veracidad de los datos obtenidos y legitiman la investigación.

⁶⁵ Con interlineado sencillo y una letra de numeración inferior a la del cuerpo del Trabajo de Grado.

CAPÍTULO III

PIONERAS DE LA DIRECCIÓN DE TEATRO EN VENEZUELA (1950-1959)

En este apartado se describe la biografía de las pioneras de la dirección de teatro en Venezuela durante la década de los cincuenta. A pesar de que la dirección de Anna Julia Rojas no pertenece a esta década, resulta apremiante mencionarla por la trascendencia de su labor artística y porque constituye un antecedente. En 1941 escenifica *Orquídeas azules*, seis años antes de la aprobación del sufragio femenino en Venezuela (1947), ocho años previos a la llegada de Juana Sujo al país (1949) y quince años antes del estreno de *El águila de dos cabezas* (1956), primera obra dirigida por una venezolana - Natalia Silva - durante la segunda mitad del siglo XX.

Las biografías de las pioneras de los años cincuenta son presentadas cronológicamente de acuerdo a sus fechas de nacimiento, a excepción de Mara Poeta, Georgina de Uriarte y Esther Valdés, a quienes se ha ubicado en la última sección del escrito por desconocer sus natalicios.

Aunado a esto, se desea añadir el orden en el que debutan en la dirección de teatro. La primera que escenifica una pieza es Anna Julia Rojas en 1941 y, le sigue Inés Laredo, quien estrena *El Padre* de Strindberg en 1950. Dos años después, Lily Álvarez Sierra debuta con la dirección de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll en 1952, a pesar de que ya había dirigido en otros países de Latinoamérica. En 1955 Juana Sujo realiza su primer montaje profesional, *El caso de la mujer asesinadita* de Álvaro de Laiglesia y Miguel Mihura. Se debe distinguir que Sujo previamente había inaugurado su Estudio de Arte Dramático (1950) y escenificado con los alumnos de esta escuela *La hermosa gente* de William Saroyan y *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona en 1952. Natalia Silva estrena *El águila de dos cabezas* de Jean Cocteau en 1956 y, aunque es la última artista del grupo que dirige, es también la primera mujer venezolana que ejerce este oficio en la década de los cincuenta.

Con respecto a Esther Valdés, Mara Poeta y Georgina de Uriarte, es difícil establecer la cronología en la que debutan debido a la falta de registro. Según las piezas encontradas, se conoce que Mara Poeta dirige *Antes del desayuno* de Eugenio O' Neill en 1952, luego Esther Valdés estrena *Liliput* en 1954 y, finalmente, Georgina de Uriarte lleva a escena *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en 1955.

Anna Julia Rojas



Nota: Cortesía del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas [Fotografía]. Anna Julia Rojas

Anna Julia Rojas (6 de abril de 1896, Rubio, Estado Táchira; 1989, Caracas, Venezuela) fue hija del general Luis Felipe Rojas Fernández y de Julia Guerrero de Rojas Fernández. A muy temprana edad se muda a Trinidad y realiza su primera formación académica en esta isla. Posteriormente regresa a la ciudad de Caracas, estudia secundaria en el colegio San José de Tarbes y entra, a los 15 años, en la Escuela de Declamación del maestro español Fernández de Arcila. Según un documento biográfico suministrado por el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas que pertenece al Centro Venezolano del Instituto Internacional del Teatro (s.f.), en esta escuela interactuó con importantes personalidades como Teresa de la Parra, Fedora Alemán, Carmen Antillano, Conny Méndez, Andrés Eloy Blanco, José Antonio Calcaño y Pedro Centeno Vallenilla (p. 1).

Anna Julia Rojas empieza a escribir en la prensa usando el seudónimo de “Señorita yo”, hecho que genera curiosidad y controversia en los lectores acerca su verdadera identidad, puesto que los artículos incluyen agudas críticas al contexto social que aquejaba al país. De esa fecha destaca el cuento *El regalo de Dios* para la revista *Raqueta*.

Más adelante viaja a Nueva York alejándose de la dictadura gomecista y conoce al empresario Rodolfo Rojas, quien posteriormente se convierte en su esposo. Establecida en los Estados Unidos, contrae matrimonio a los 26 años y da a luz a sus dos hijos: Rodolfo Luis y Marianella. En 1933 regresa a Venezuela debido a la depresión económica norteamericana y a su

resistencia a nacionalizarse como ciudadana estadounidense, hecho que en esa época implicaba perder su gentilicio. Al retornar escribe una novela corta llamada *Nuestro barro*, la cual aborda la vida rural y está enmarcada en acontecimientos que suceden en el Estado Miranda (Venezuela). A partir de ese momento inicia un despliegue más notable en su carrera artística.

Entre sus distintas facetas se encuentran la de actriz, mecenas y promotora cultural. Es también una de las primeras mujeres que dirige teatro en los años cuarenta, llevando a escena la fantasía musical *Orquídeas Azules* el 8 de marzo de 1941, al lado de un equipo femenino conformado por Lucila Palacios⁶⁶ y María Luisa Escobar⁶⁷.

Anna Julia Rojas formó parte de la junta directiva del Ateneo de Caracas como vicepresidenta entre 1939 y 1940 y, como presidenta, en los períodos 1942-1946 y 1950-1957. Fundó la Escuela de Iniciación Teatral (1947), el Primer Festival Nacional de Teatro (1947), el Concurso Anual de Teatro (1951) y el Grupo Teatral Permanente (1952). Esta importante impulsadora de la cultura venezolana fue merecedora del Premio Nacional de Teatro (1982-1983) y, una de las salas del antiguo Ateneo de Caracas fue bautizada con su nombre⁶⁸. Susana Castillo (1992) refiere que la labor de Anna Julia Rojas “tuvo el propósito de sacudir el ámbito intelectual de ‘costumbrismo epidérmico’ que la dictadura de Juan Vicente Gómez había prolongado” (p. 72), reafirmando su rol protagónico en la modernización y evolución del teatro venezolano.

⁶⁶ Escritora del libreto de *Orquídeas azules*.

⁶⁷ Compositora de la música original de *Orquídeas azules*.

⁶⁸ Espacio que todavía permanece activo bajo la tutela de la Universidad Nacional Experimental de las Artes.

Juana Sujo



Nota: Adaptado de *Amazon* [Fotografía]. (Amazon.com)

Juana Sujovolsky Berconsky (14 de julio de 1913, Buenos Aires, Argentina; 12 de julio de 1961, Caracas, Venezuela). Mejor conocida como Juana Sujo. Actriz, directora, docente y gestora cultural argentina, radicada en Venezuela. De procedencia judía, fue hija de Adolfo Sujovolsky y Sara Berkonsky, ambos originarios de Ucrania. Su formación estuvo influenciada por la internacionalización y el conocimiento de distintas culturas desde muy temprana edad, hecho que le dio un carácter visionario. A los cuatro años fue trasladada a Brasil, país en el que realizó sus primeros estudios y aprendió el portugués. En 1923 se estableció en Berlín (Alemania) y empezó su formación como actriz. Entre sus maestros se encontraron Ilka Grüning y Lucie Höfflich, importantes actrices de ese momento. Debido al gran interés de su madre por la cultura, sus primeros años de vida estuvieron llenos de experiencias cosmopolitas y artísticas, que le permitieron concebir el teatro de una manera global.

La vasta labor de Juana Sujo como actriz de cine y teatro es ampliamente conocida, no obstante, en Venezuela ha sido aún más registrada su contribución en materia docente, la cual se evidencia con la creación del Estudio de Arte Dramático (1950), posteriormente llamado Escuela Nacional de Arte Escénico. A su llegada a Venezuela en 1949 existían pocas escuelas de formación actoral y Juana Sujo quiso proponer una salida a esta situación, ofreciendo sus conocimientos teatrales para instruir a una futura generación de actores.

De esta etapa asociada a su labor docente, Miriam Dembo (2009) menciona la relevante dirección de Juana Sujo de *Las Coéforas* de Esquilo, que escenificó en 1953 en el Museo de Bellas Artes. A pesar de ser una muestra académica de fin de curso, el montaje superó las expectativas:

En las palabras iniciales de presentación, Juana insistió en que se trataba de un acto con sentido esencialmente pedagógico (sic) pero, al finalizar el espectáculo, el público no pudo estar de acuerdo con esa aseveración. Ciertamente, el espectáculo había rebasado el objetivo académico, no sólo por el nivel de actuación que habían alcanzado los alumnos, la puesta en escena tan acertadamente ajustada a la obra, así como la ambientación que el patio del museo ofrecía (Dembo, 2009, p. 96).

De acuerdo al Espacio Anna Frank (2009), la obra *La hermosa gente* de William Saroyan, fue dirigida por Juana Sujo y presentada en 1952 en el Liceo Andrés Bello por los alumnos del primer año de la Escuela Nacional de Arte Escénico⁶⁹ (p. 23). En la presentación *El Alejandro Casona de “La sirena varada”, “Nuestra Natacha” y “Misiones pedagógicas”* (1952), Juana Sujo actúa a modo de introducción e incluye a su alumnado en la interpretación de escenas de *Nuestra Natacha*. El montaje fue realizado bajo su dirección, en el marco del acto inicial del primer año de su escuela (Espacio Anna Frank, 2009, p. 22).

Entre 1954 y 1956 Juana Sujo y Carlos Márquez formaron parte de la Sociedad Venezolana de Teatro, proyecto que surgió por una iniciativa de Alejo Carpentier. El 5 de mayo de 1955, Sujo debuta como directora profesional en el Teatro Municipal con la obra *El caso de la mujer asesinadita* de Álvaro de Laiglesia y Miguel Mihura, acompañada de Miriam Dembo en la asistencia de dirección, Ariel Severino a cargo de la escenografía y un elenco conformado por Manola García Maldonado, Reyna Hidalgo, Carmen Mendoza, Maritza Eguileor, Thamar Thurven, Carlos Márquez, Giove Campuzano, Francisco Ferrari y Simón Uzcátegui (Márquez, 1988, p. 65). El artículo de prensa firmado con las iniciales M.R.A. (citado en Márquez, 1988), describe la presentación como “un éxito sin precedentes en lo que se refiere a comedias hechas en Venezuela” (p. 65).

Considerando que sus estudiantes iban adquiriendo cada vez más destrezas para actuar y Juana Sujo encontraba más experiencia en la enseñanza, la dirección artística-académica de esta

⁶⁹ Elenco: Gerardo Bernard, Carmen Mendoza C., Ligia Colmenares, René Wilson, Julián Perdomo, Carlos Márquez, Guillermo Carrera, Frank Blanco y Jorge Cristo. Con escenografía de Gerardo Bernard.

creadora pronto se fue desarrollando y terminó abarcando un reglón más profesional. Una de las críticas periodísticas que comprueban este punto indica que:

Juana Sujo de un lustro a hoy, ha desarrollado la más inquieta y fecunda actividad con la resurrección de teatro como expresión artística en nuestro medio. Ella ha sido el reactivo que despertó del marasmo artes escénico un tanto decaído aquí, acicateando los esfuerzos aletargados y revalorizando lo que otros meritísimos pioneros de esta actividad habían ya hecho en Caracas” (5) (Márquez, 1988, p. 66).

Según Dembo (2009), entre 1956 y 1957, Sujo asumió la dirección de un programa de teatro en español en el Caracas Theater Club, agrupación que tenía ocho años de fundada y que solo había llevado a escena obras en inglés. En 1956 dirigió *La voz de la tórtola* de John Van Drutten, comedia que contó con las actuaciones de Carlos Márquez, Hilda Vera y la misma Sujo. También dirigió *Mesas separadas* de Rattigan, *La soga* de Hamilton y *Evasión* de Vandenberghe (p. 103). Esta última, recibió una especial atención, ya que el equipo de trabajo estaba conformado por tres mujeres; la escenografía estaba a cargo de Mercedes Pardo, la asistencia de dirección era de Miriam Dembo y la dirección de Juana Sujo.

En febrero de 1957 dirige *Un tal judas* de Claude Andre Puget y Pierre Bost para la Escuela Nacional de Arte Escénico. Esta obra fue presentada en el Museo de Bellas Artes con las actuaciones de Elisa Reymi, Eliseo Perera, Guillermo Montiel, Rafael Cabrera, Orangel Delfín, Luis Turmero, José Antonio Gutiérrez, Daniel Oropeza, Esther Herrera, Jacobo Pardo, Elio Gómez, Jorge Reyes y Julio Herrera. Además, contó con la musicalización de Alejo Carpentier, la utilería de Radio Caracas Televisión, el vestuario de Hugo Montes, el maquillaje de Miguel Ángel y la iluminación de Francisco René Chacón (Salas, 1967, p. 294). En este mismo museo y, para la misma Escuela Nacional de Arte Escénico, dirige en 1958 *El puente* de Carlos Gorostiza y *La zorra y las uvas* de Guillermo Figueredo. *El puente* contó con la escenografía de Guillermo Zabaleta (Salas, 1967, p. 299) y estuvo dirigida a cuatro manos conjuntamente con Carlos Márquez, quien en esa oportunidad se estrenaba como colaborador en la dirección bajo la tutela de Sujo. Según Dembo (2009), en *La zorra y las uvas* Ariel Severino se encargó de la escenografía y el vestuario (p. 120) y Porfirio Rodríguez trabajó como asistente de producción. En el Teatro Los Caobos presentó *Proceso a Jesús* de Diego Fabri, *Venezolanos en París* y *Recuerdo a Monón* de John Van Druteu (septiembre de 1960), en una dirección a cuatro manos con Carlos Gorostiza,

la cual fungió como un examen para los alumnos del primer año de la Escuela de Arte Escénico (Salas, 1967, p. 311).

De acuerdo con Rubén Monasterios (1990), Juana Sujo y Alberto de Paz y Mateos tuvieron una notable influencia en el cambio de rumbo del teatro venezolano, el cual tomó una dirección totalmente opuesta a la que había tenido en períodos precedentes. El autor hace referencia al hecho de que ambos directores poseían una preferencia por dramaturgos foráneos por encima de los locales y, por tanto, dieron a conocer textos que para ese momento eran ignorados en Venezuela. Además, indica que entre 1950 y 1953 el promedio de las obras de autoría local era de un estreno al año, mientras que entre 1946 y 1949 el promedio era el montaje anual de tres obras nacionales. Aunque, en los primeros años de la década de los cincuenta se redujo la dirección de obras de dramaturgia local, se conoce que a partir de 1953 aumenta de nuevo el montaje de textos nacionales – según Monasterios (1990) – debido a la labor de Horacio Peterson (p. 49).

La etapa en la cual se giró la mirada hacia el exterior fue necesaria y provechosa para el teatro, puesto que admitió que se conocieran y analizaran textos de la dramaturgia mundial. Este hecho consiguió que los creadores locales salieran del aislamiento al cual habían sido sometidos durante la dictadura y, teniendo un nuevo punto de referencia, construyeran una visión más integral que complementara sus discursos. Ocurre lo mismo con los estilos de puesta en escena y con el trabajo del actor, el cual fue ampliando sus gamas gracias a los directores extranjeros que se residenciaron en el país durante esa década. La sensibilización de un público que estaba acostumbrado mayormente a los dramas nacionales, fue también una ganancia para el teatro. Sin duda, estos aspectos fueron algunas de las contribuciones de la dirección de Juana Sujo.

Cuantitativamente hablando Sujo dirigió poco y esto se debe de alguna manera a su prematuro deceso en 1961 debido a un cáncer terminal. A través de la enseñanza, decidió concentrar sus esfuerzos en sentar las bases para llevar el teatro nacional a un nivel superior que el que tenía en el momento de su llegada. El hecho que apuntara sus objetivos hacia el área docente, la dirección académica y la gestión cultural de varias instituciones no es fortuito, ya que como lo indica Dembo (2009), cuando esta directora llega al país la problemática política y la dictadura eclipsan los temas de índole cultural, los cuales terminan quedando en un segundo o tercer plano. En ese entonces, Venezuela poseía un gran retraso en materia artística, en comparación con otros países de Latinoamérica como México, Chile, Argentina y Perú (p. 55).

Por tanto, Juana Sujo fue una visionaria que entendió que su labor era sembrar las primeras semillas para un teatro más sólido y profesional, aspecto que realizó de forma incansable a través de su labor y ejemplo de vida. Lamentable, no tuvo la dicha de ver crecer a plenitud ese proyecto que quería dejar andar de forma cada vez más independiente. Su legado fue transmitido a través de sus estudiantes, entre los que se cuentan: Esteban Herrera, Margot Antillano, Ligia Tapias, Maritza Caballero, Porfirio Rodríguez, América Alonso, Carlos Márquez, Manola García Maldonado, José Antonio Gutiérrez, Guillermo Montiel y Dorys Wells (Monasterios, 1990, p. 47).

Las direcciones que Juana Sujo llevó a la escena (bien sea de índole académico o profesional), impactaron en los espectadores, en la crítica y en el teatro de su tiempo. Sus ideas en relación a la puesta en escena, el espacio (convencional y no convencional), al abordaje del personaje, la profundización en el texto, el autor, los móviles de la obra dramática, pudieron haber mostrado un tipo de trabajo actoral de mayor profundidad psicológica al existente, tal y como lo indica Monasterios (1990), cuando afirma que las puestas en escena de Sujo “formalmente más apegadas a la tradición [que las de Alberto de Paz y Mateos], abren perspectivas al trabajo creador del actor” (p.p. 48, 49).

Lily Álvarez Sierra



Nota: Adaptado de *Facebook* [Fotografía], por Museo virtual del teatro venezolano, 2021, (<https://www.facebook.com/groups/1615191412037167/posts/2849959471893682/>)

Lily Álvarez Sierra (22 de octubre de 1915, Santiago de Chile, Chile; 10 de octubre de 2003, Caracas, Venezuela). Fue actriz, directora, docente y promotora cultural chilena; nacionalizada venezolana en 1971. Siendo hija, nieta y bisnieta de actrices, se introdujo en el mundo del teatro desde muy temprana edad y, a pesar de no tener una instrucción formal en el área de la actuación, desde los cinco años aprendió el oficio a través del quehacer. Al igual que Juana Sujo vivió en distintos países, hecho que le dio una perspectiva global del arte y la vida. En el documento *La princesa Lily* (1997) redactado por sus nietos César y Gabriela Martínez, se describe ampliamente su biografía. Razón por la cual se ha recurrido a este estudio para reconstruir su trabajo artístico y, especialmente, analizar su línea de dirección.

César y Gabriela Martínez (1997) indican que, durante su infancia, Álvarez Sierra se presenta en la Compañía de Ramón Caralt y Raimunda Gaspar con las obras *Tiempos de Don Juan Luis* (escenificada en 1920) y en *Los dos pilletes* (estrenada en 1921), en la que interpreta un rol masculino protagónico. Estudia en el colegio de niñas de Concepción y, durante ese tiempo, se mantiene en contacto con las artes escénicas, dirigiendo en 1927 un *Acto de los reyes magos*.

Con la Compañía Rullas-Torres-Villanova se presenta en el Teatro Imperial de Santiago y destaca como actriz juvenil gracias a su interpretación en la obra *Cardo negro* de Antonio Acevedo

Hernández. En 1930 – al lado de su madre Soledad Sierra – forma parte de la Compañía Centera Villanova y realiza una gira por Chile, Bolivia y Argentina. A partir de su llegada a Argentina en 1932, formó parte de las compañías Hortensia Martínez Zamora, Marcial Manent, Compañía de Repertorio Nacional de Teatro Español y Compañía Dramática de Yole Mary Fano. Con esta última, actúa en el Teatro de la Ópera (Buenos Aires) en diciembre de 1932, desempeñando el personaje de ‘sirenetta’ en *La Gioconda* de Gabriel D’Annunzio. Debido al éxito alcanzado, es llamada por la Compañía Nacional de Paulina Singerman para trabajar con ellos por un año, momento en el que realiza una gira por Argentina, Uruguay y Paraguay. A pesar de que la compañía tiene pensada la reanudación de su contrato, en 1934 Lily Álvarez Sierra se regresa a Santiago de Chile motivada fundamentalmente por el deseo de reunirse con su familia. Para ese entonces, la prensa chilena ya la consideraba una actriz consagrada.

En los años subsiguientes prosigue cultivando su carrera y se presenta en el teatro de la Universidad de Concepción de Chile. En 1935 participa en un festival en honor al fallecido Carlos Gardel y actúa con la Compañía de Rafael Frontaura en *Rigoberto* de Armando Moock y *Topaze* de Marcel Pagnol.

En 1936 contrae matrimonio con su compañero de vida Gabriel Martínez⁷⁰ y, a pesar de haber sido invitados por la Compañía de José Ramírez en Buenos Aires, rechazan la invitación y son convencidos por Carlos Barella⁷¹ para permanecer en Chile y emprender un proyecto en el Teatro Municipal de Santiago en el que Barella pretende llevar a escena cuentos clásicos infantiles. Ese mismo año Lily Álvarez Sierra protagoniza *La cenicienta* de Perrault, captando la atención de los espectadores y de la crítica especializada. Posteriormente, estrenan *Aladino y la lámpara maravillosa* y, cuando se encuentran en el proceso de preproducción de *Blancanieves y los siete enanos*, Gabriel Martínez discrepa con el empresario por negarle el papel protagónico a Álvarez Sierra y es cuando la sociedad se separa. La pareja decide emprender su propio proyecto y la directora, con apenas 21 años, funda la Compañía de Sainetes, Dramas y Comedias de Lily Álvarez Sierra.

Con esta compañía realizaron una gira por varias regiones de Chile, Bolivia y Ecuador, manteniendo un repertorio de obras de autores latinoamericanos entre las que se encontraban:

⁷⁰ Actor y dramaturgo.

⁷¹ Poeta y dramaturgo.

Malditas sean las mujeres de Ibo Alfaro, *Matrimonio de ida y vuelta* de Rogelio Cardona, *Mi mujer sale de noche* de Luis Vemeuil, *La calle del pecado y el dolor* de Carlos Barella, *Préstame tu marido* de Luis Enrique Osorio, *Mi hija el cadete* de Hennequin y Coulous, *Al pueblo llegó una chica* y *La pasión de Cristo* (Martínez & Martínez, 1997, p. 3).

El 9 de febrero de 1939 se trasladan a Colombia, recorren el país y, al llegar a Bogotá, obtienen una contratación por tres meses. Inesperadamente residen allí durante doce años. Álvarez Sierra sigue haciendo teatro – tanto infantil como para adultos – e incursiona con éxito en la carrera de actriz de radio⁷² y cine⁷³. Después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y, como consecuencia del clima político-social que acompañó este atentado en Bogotá, Lily Álvarez Sierra empieza a sentir la necesidad de mudarse hacia otro lugar para establecerse, hecho que concreta en 1952 cuando se traslada a Venezuela, luego de realizar una gira por varios países centroamericanos e inaugurar su propio teatro⁷⁴ en Bogotá, a finales de 1948.

Álvarez Sierra debuta en el Teatro Nacional de Caracas en 1952 con una adaptación de *Alicia en el País de las maravillas* de Lewis Carroll, espectáculo actuado y dirigido por ella misma y, cuyo elenco estuvo conformado por Gabriel Martínez, Soledad Sierra, Marina García, Isaura Garretón, Pita Gaivez, Luis Gaivez, Tulio Correa, Eduardo Rojas, Otto Sirgo, Jorge Peña y Lily Griffiths. La temporada teatral duró unos veintiocho días y, durante la misma, llevaron a escena exitosos montajes que habían presentado en una gran cantidad de naciones hispanoparlantes de Suramérica y el Caribe, en su mayoría adaptaciones de cuentos clásicos infantiles. Sin embargo, no alcanzaron el éxito esperado, ya que la convocatoria de público resultó precaria y esto supuso grandes pérdidas económicas para la compañía. Después de visitar varias ciudades de Venezuela deciden residenciarse en Maracaibo, lugar en donde son bien acogidos, especialmente por el público infantil (Martínez & Martínez, 1997, p. 8).

De ese período destacan los remontajes de *Caperucita Roja*, *La Cenicienta*, *El sastrecillo valiente*, *Perico de los palotes*, *Alicia en el país de las maravillas*, *El gato con botas*, así como,

⁷² Trabaja en el programa radial *La hora del teatro en su casa* y en radionovelas que cosechan éxitos internacionales. Entre ellas destaca la serie de literatura *Lo que el viento se llevó* de Margareth Mitchell.

⁷³ En 1941 Gabriel Martínez y Álvarez Sierra fundan Patria Films y llevan a cabo las películas: *Allá en el trapiche* (1942) - protagonizada por Lily Álvarez Sierra y el cantante colombiano Tocayo Ceballos - *Antonia Santos*, *Bambucos y corazones*, *Al pueblo llegó una chica* y *El sereno de Bogotá*. Según Chefi Borzacchini (1982) Álvarez Sierra fue pionera del cine sonoro en Colombia.

⁷⁴ El teatro tenía por nombre “20 de julio”.

Aladino y la lámpara maravillosa, todas dirigidas y protagonizadas por Lily Álvarez Sierra, escritas por Gabriel Martínez y llevadas a cabo en el Teatro Baralt de Maracaibo. Las escenografías estaban a cargo de los hermanos Francisco y José Beltrán (las mismas utilizadas en sus temporadas previas en Bogotá). Paralelamente, en 1952 dirige *Cristóbal Colón*, escrita por Gabriel Martínez y Humberto Onetto, así como, *Mocedades de Bolívar* de Gabriel Martínez, basada en la novela de Rufino Blanco Fombona y representada por un elenco de niños previamente seleccionados (Martínez & Martínez , 1997, p. 9).

El éxito de sus montajes va en ascenso y en 1952 Alberto de Paz⁷⁵ y Mateos y Manuel Rodríguez Cárdenas⁷⁶ les plantean la posibilidad de llevar sus espectáculos infantiles a la televisora TVN5 (canal cinco), ofreciéndoles un contrato de un año. La idea era llevar los cuentos para niños a la televisión y, paralelamente, realizar temporadas teatrales durante el año 1953. La compañía acepta y en diciembre de 1952 regresan a Caracas para materializar el proyecto. El 3 de enero de 1953 inauguran la primera planta televisiva venezolana y el programa Teatro Infantil con Lily Álvarez Sierra. Ese mismo año llevan a cabo una exitosa y prolongada temporada en el Teatro Metropolitano de Caracas.

Después de un período de conquistas en la televisión y en el teatro, la compañía se consolida en la producción de teatro infantil que, para la llegada de Lily Álvarez Sierra a Venezuela, era un área poco desarrollada. En 1954 es invitada por Telemundo de San Juan (Puerto Rico) a inaugurar la planta televisiva con su programa. Álvarez Sierra acepta la oferta y, lo que en principio suponía un breve viaje, se convierte en una gira prolongada en la que transmite su programa en televisoras de Santo Domingo⁷⁷, Estados Unidos⁷⁸ y Cuba⁷⁹ para, finalmente, regresar a Venezuela en abril de 1956.

En 1956 esta creadora decide deslastrarse de sus emblemáticas actuaciones como protagonista de cuentos infantiles, pues consideraba que ya no cumplía con el perfil, debido a su edad y apariencia física. Al no verse representada por el prototipo de las princesas de los cuentos de hadas, desea cederles el paso a las nuevas generaciones. Esto abre una posibilidad distinta en

⁷⁵ En esa época, Alberto de Paz y Mateos era director artístico de TVN5.

⁷⁶ Escritor, poeta y promotor cultural, oriundo de San Felipe (Edo. Yaracuy). Creador del Retablo de las Maravillas. En ese entonces, era asesor de programación de TVN5.

⁷⁷ Realizan programas semanales para la planta televisiva La Voz Dominicana de Ciudad Trujillo.

⁷⁸ Canales locales de habla hispana.

⁷⁹ Realizan el programa para CMQ en la Habana, con gran aprobación del público.

su carrera, que la conduce a abocarse a la docencia y a la dirección, aún y cuando sigue activa como actriz de manera paralela, interpretando otro tipo de personajes. En ese período protagoniza junto a Carlos Márquez el programa *Hogar, dulce hogar* en TVN5, una comedia para adultos que duró seis meses al aire.

En septiembre de 1958 la directora funda la primera escuela de teatro para niños y jóvenes de Venezuela, por una iniciativa de Arturo Ver⁸⁰ y la consolidación de un decreto firmado por Wolfgang Larrazabal⁸¹ y el doctor Rafael Pizani⁸², el cual nombra a Álvarez Sierra directora de la institución. La escuela abrió sus puertas el 20 de septiembre de 1958 en el auditorium del Grupo Escolar Mireya Vanegas ubicado en Parque Carabobo y contó con clases de cinco a siete de la tarde y los profesores: Álvarez Sierra, Humberto Onetto⁸³ - quien impartía conocimientos de realización de decorados y tramoya – y otros docentes contratados que enseñaban diseño y realización de vestuario (Moreno Uribe E., 1978, p. 13).

Como lo indican César y Gabriela Martínez (1997), en 1962 egresa la primera promoción de la escuela y, es en ese mismo período cuando se funda la Compañía Juvenil Venezolana, en la que los graduados y alumnos más avanzados tienen a disposición un espacio para desarrollarse al lado de los integrantes que se encuentran aún en formación. Este grupo juvenil es conocido popularmente como la compañía de Lily Álvarez Sierra y, por esta razón, en 1980 cambia de nombre a Compañía Juvenil Venezolana Lily Álvarez Sierra. Entre los estudiantes que egresaron de la escuela y prosiguieron con su carrera actoral se encuentran: Ibrahim Guerra, Vicente Villavicencio, Orlando Urdaneta, Carlos Omobono, Helianta Cruz, Martha Velasco y Luis Gerardo Tovar (Moreno Uribe E. , 1978, p.13). Cabe mencionar a sus familiares directos (César Sierra, Nathalia Martínez, Marisol Martínez, Shakti Maal, entre otros), quiénes también siguieron sus pasos.

A partir de 1959 Álvarez Sierra dirigió para su compañía juvenil los clásicos cuentos infantiles con los que había cosechado tantos éxitos. Otros de los montajes realizados bajo su dirección fueron, *La Fierrecilla Domada* de William Shakespeare y *El retablo del niño Jesús* (1959 y 1960), escrito por Gabriel Martínez. En la década de los años sesenta dirigió también *Las*

⁸⁰ Director de cultura del Ministerio de Educación.

⁸¹ Presidente encargado de la Junta de Gobierno.

⁸² Ministro de educación.

⁸³ Padrastro de Lily Álvarez Sierra.

preciosas ridículas, El Avaro y Los enredos de Scapin de Molière, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *Los juegos del amor y del azar* de Pierre Marivaux, *Otra vez el diablo* de Alejandro Casona, *Las de Caín* de los hermanos Álvarez Quintero, *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, *María* de Jorge Isaac⁸⁴, *Mocedades de Bolívar* de Rufino Blanco Fombona⁸⁵, *Jesús de Nazareth* (1963), *Las tres princesas desobedientes* (1963) y *El rey cuervo* (1963). En ese sentido y, de acuerdo al artículo “¿Quién es quién en el teatro para niños?” (1975), el trabajo artístico de Álvarez Sierra consistía en la escenificación de obras “de carácter histórico, humorístico y religioso, como las relacionadas con batallas y fechas ilustres nacionales; los momentos más apasionantes de la vida de Cristo montados en Semana Santa”, así como, “adaptaciones de los clásicos del teatro universal” (Revista Escena, 1975, p. 59).

En 1981 se le asigna la dirección del Teatro Las Palmas, lugar que gerencia por alrededor de seis años y en el que continuó la presentación de sus obras infantiles. A partir de 1982 y hasta su muerte, dirige la compañía conjuntamente con su nieto César Sierra.

Llama la atención que el trabajo de Lily Álvarez Sierra no se encuentre debidamente documentado en la cartelera teatral compilada por Galindo (1989) y que en el libro de Salas (1967) solo se haga mención a ella una sola vez, a propósito de la presentación de *Aladino y la lámpara maravillosa* el 26 de septiembre de 1959 en el Teatro Metropolitano, en el marco de un festival de teatro infantil organizado por la compañía de Álvarez Sierra (p. 306). Aunque Salas (1967) hace referencia a la continuidad del trabajo de la directora en la ciudad de Caracas a lo largo de los años, no la vuelve a mencionar en su ejemplar. Esto coloca en evidencia que, al parecer, las crónicas periodísticas de su trabajo fueron insuficientes, en proporción al éxito de taquilla y a la gran popularidad que alcanzó gracias a su labor y a la proyección obtenida por los programas televisados.

Según lo refieren César y Gabriela Martínez (1997), la metodología de Lily Álvarez Sierra tuvo como fundamento el aprender haciendo, hecho que no sorprende puesto que alude a la forma en la que ella misma se formó en el oficio teatral. Los autores agregan que solía comenzar a montar desde el primer día, cuando los libretos estaban recién entregados. Sostenía la idea de que el trabajo tomaba forma mediante la práctica y a través del ensayo y error, es decir, que se iba gestando sobre

⁸⁴ Versión Gabriel Martínez.

⁸⁵ Versión Gabriel Martínez.

las tablas. Esto es reiterado por la directora, quién señala en una entrevista que lo más importante para un actor es el escenario, “porque el actor como el torero, debe practicar en la arena y con el toro” (Borzacchini, 1982, p. C21).

Álvarez Sierra comenta que su dirección daba cabida a la creatividad del intérprete, es decir, solía exigir la letra aprendida y marcaba la puesta en escena, acciones y tonalidades, pero dejaba un margen de libertad para la creación del personaje y los detalles de la interpretación del actor (Fuentes, 1972, p. 61). Además, la directora aclara que su trabajo de formación artística estaba dirigido hacia adolescentes de entre doce y dieciocho años, porque consideraba que tenían la frescura necesaria para la interpretación de los montajes infantiles, pero eran más independientes que el niño pequeño y podía alentarlos hacia la superación personal. Desde el punto de vista de la formación del niño como espectador, la directora agregó que el teatro infantil tenía la misión de crear hábitos en el infante y fomentaba una flexibilidad mental que lo preparara para que, en la adultez, éste pudiera convertirse en un potencial consumidor de teatro, cine, exposiciones de artes plásticas y lectura (Borzacchini, 1982, p. C21).

La labor de Lily Álvarez Sierra se caracterizó por el afán de darle continuidad a sus direcciones, construyendo un repertorio que remontaba en distintos países, teatros y formatos (como el televisivo, por ejemplo). Cabe distinguir que, con actores de la Compañía Juvenil Venezolana de Lily Álvarez Sierra, llegó a tener montajes simultáneos debido a la gran cantidad de intérpretes con los que contaba. Este es el caso del espectáculo *Jesús de Nazareth*, el cual presentó en dos o tres ciudades distintas del país durante las mismas fechas. Lo más loable de su trabajo reside en su capacidad de liderazgo para asumir la dirección de su compañía y espectáculos, durante y antes de los años cincuenta, período en el cual la mujer no tenía la misma libertad de acción que posee actualmente.

César y Gabriela Martínez (1997) distinguen que la directora recibió reconocimientos tanto en el exterior como dentro de Venezuela, entre los que se cuentan el Premio Municipal de Teatro de Santiago de Chile (1935), Premio de la Municipalidad de Guayaquil, Huésped de Honor de la ciudad de Cartagena (circa 1946), Reina de los Artistas de Colombia (1947) y Figura Femenina del Año (1947) por el círculo de periodistas de Colombia. En Venezuela recibió la Orden Diego de Losada en Tercera Clase (1976), la Orden Andrés Bello en su Segunda Clase (1976), Francisco de Miranda en Segunda Clase (1978), la Orden Diego de Losada en Segunda Clase (1980), el

Premio Juana Sujo (1977) y El Premio Nacional de Teatro (2001) (p. 32). Aunado a eso, como lo señala el artículo “¿Quién es quién en el teatro para niños?” formó parte de la Asociación de directores de teatro infantil, conjuntamente con Eduardo Mancera y Daniel Izquierdo (Revista Escena, 1975, p. 50).

Más relevante resulta que, además de ser pionera en el área de la dirección femenina en Venezuela, también lo fue en la escenificación de un teatro infantil-juvenil realizado por y para los niños, actividad que era prácticamente inexistente para la fecha de su llegada al país. Este aspecto es reconocido pública y notoriamente y queda sustentado en 1993 cuando el jurado que le otorga el Premio de Teatro Nacional Infantil (TIN) reconoce que:

Lily Álvarez Sierra ha sido pionera del teatro infantil en Venezuela, en momentos en los que el ejercicio de este oficio no contaba, como hoy, con el apoyo del Estado y de la empresa privada, sino que se trataba de una labor dura y solitaria, que debía ejercerse en medio de grandes dificultades y sacrificios, con el sólo estímulo de la mística y la vocación (Martínez & Martínez , 1997, p. 34).

Su compañía tuvo la peculiaridad de estar conformada por los miembros de su propia familia (además de otros integrantes), hecho que también la convierte en una referencia del teatro de grupo. En él, sus miembros no solo laboraban juntos, sino que convivían de una manera mucho más íntima y personal. Tal y como lo describe Ibrahim Guerra (2003), Lily Álvarez Sierra no solo fue una actriz talentosa o una docente dotada de paciencia, sino que fue una artesana capaz de hacer teatro con sus propias manos, hecho que dejaba entrever su gran vocación para el oficio teatral; “era tan feliz actuando como clavando con sus propias manos los paisajes pintados en los telones de papel que enmarcarían la representación teatral” (p. 43).

Natalia Silva



Nota: Adaptado de *Historia del teatro en Caracas* (p. 312), C. Salas, 1967, Imprenta Municipal Caracas.

Natalia Silva (6 de diciembre de 1921, Ciudad Bolívar, Venezuela; 21 de agosto del 2010, Caracas, Venezuela). Fue actriz, directora, gestora teatral y fundadora del Teatro La Comedia de Caracas en 1957. Conjuntamente con su segundo esposo Andrés Magdaleno funda el teatro Muñoz Seca en la plaza del Carmen de Madrid en 1971 y, a lo largo de su carrera, logra hacer giras por toda España con sus trabajos artísticos. Según las fuentes revisadas, resultó ser la primera mujer venezolana que dirige teatro durante la primera mitad del siglo XX, llevando a escena *El águila de dos cabezas* en 1956 en la ciudad de Caracas.

Proveniente de una familia notable de Cumaná y Ciudad Bolívar, es oriunda de la última, pero vive sus primeros años en Cumaná, Estado Sucre. De acuerdo a un documento autobiográfico (s.f.)⁸⁶ escrito por Natalia Silva y conservado por su hija Natalia Brandler, su primer acercamiento a las artes escénicas ocurre cuando tiene 12 años y actúa en una obra teatral cuyos ensayos se realizaban en la casa de Andrés Eloy Blanco (Cumaná). Cuando apenas tiene catorce años, dirige un ballet para una velada artística. Una vez en Caracas, a los quince años empieza una instrucción artística más formal, tomando clases de piano con Emma Stopello⁸⁷, canto con Alfred Hollander, solfeo con Evencio Castellano, guitarra con el profesor Borges y ballet con Steffy Stahl. En la Escuela de Bellas Artes estudia retrato con Ramón Martín Durban, paisaje con Rafael Ramón

⁸⁶ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

⁸⁷ Conocida pianista venezolana, también profesora de música y piano.

González, dibujo técnico con los hermanos Monsanto y realiza una exposición colectiva en el Museo de Bellas Artes. En la Sociedad Venezolana-Americana participó en tres óperas (dos de Mozart y otra de Strauss).

Debuta como actriz profesional en el Teatro Municipal, realizando el mismo papel que Ida Gramcko⁸⁸ en la obra *Orquídeas Azules*, dirigida por Anna Julia Rojas en 1941. Más tarde, interpreta a ‘una damita joven’ en *La casa* de Ramón Díaz Sánchez. Estudia en el Ateneo de Caracas con el profesor Rivas Lázaro y trabaja como secretaria de actas de esa institución. Hacia el año de 1945 protagoniza una obra de teatro, a través de la cual es seleccionada para una beca en los Estados Unidos. Una vez en la ciudad de Nueva York, estudia actuación, lectura dramática, danzas folklóricas, dramaturgia, iluminación, así como, diseño y realización de decorados y vestuarios en la Universidad de Columbia (*Columbia University*). Estudia canto y ballet en *The School of American Ballet* con Obukof y Balanchine, prosiguiendo su formación hasta alcanzar un nivel profesional, sin embargo, se da cuenta que tiene muy pocas posibilidades de llegar a ser primera bailarina y, por esta razón, decide abandonar su meta. La misma Silva (s.f.) confiesa en su autobiografía que tuvo que renunciar a lo que ella consideraba su ‘gran ilusión’⁸⁹. En el *Brandel Mathuis Hall* de la Universidad de Columbia participa en *El enfermo imaginario* de Molière y protagoniza *Medea* de Robinson Jeffers⁹⁰.

Prosigue sus estudios de teatro en Londres en la *Royal Academy of Dramatic Arts*, en donde cursa actuación y pantomima. Actúa en la obra *The King of nowhere* y es invitada a formar parte del *Young Vic*, aun cuando rechaza la invitación: “entre mi cobardía y el smog no me atreví” (Silva, Autobiografía, s.f.)⁹¹. Estando en París estudia arte dramático en el Conservatorio de París, francés en la *Sorbonne Université* y dicción con el mismo profesor de María Casares. Además, toma clases en las academias de Charles Dullin, Madame Marie Ventura y René Simón. La eligen para protagonizar la obra *Nege* de Marcelle Morette, pero se regresa a Venezuela.

En Caracas dirige la obra *El Águila de Dos Cabezas* de Jean Cocteau. Montaje que, según Salas (1967), estrena en la casa sindical de El Paraíso en marzo de 1956, en un trabajo de

⁸⁸ El personaje de ‘paloma mensajera’.

⁸⁹ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

⁹⁰ En su autobiografía menciona a *Fedra* de Robinson Jeffers, aunque no se ha hallado una obra con ese nombre atribuida al poeta norteamericano. En ese sentido, Silva pudiera referirse a la *Medea* que efectivamente escribió el autor.

⁹¹ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

colaboración con el grupo Teatro del Pueblo (p. 293). Además de la dirección, asume la realización del decorado y el vestuario e interpreta al personaje de la reina. En ese período, fue profesora del Teatro del Pueblo y los dirigió en obras cortas para televisión, pero renuncia a la agrupación por ‘dificultades burocráticas’, hecho que la impulsó a buscar un lugar en el cual fundar su propio espacio: el Teatro La Comedia. La primera sede de su sala se estableció en un galpón del Centro Simón Bolívar que había sido expropiado a unos sacerdotes. La construcción del teatro fue auto gestionada por Natalia Silva, con ayuda de algunos familiares y amigos, entre los cuales destacan como benefactores Enrique Sánchez, el antiguo Gallo de Oro, Radio Caracas Televisión y su cuñado Vicente Giliberti, quien encargó a Estados Unidos unos reflectores Kegel para la sala (Silva, Autobiografía, s.f.)⁹².



El águila de dos cabezas de Jean Cocteau.
Natalia Silva (la reina) y Enrique Álvarez (Stanislav). Cortesía de Natalia Brandler

En septiembre de 1957 funda el Teatro La Comedia, ubicado al sur de la Plaza Morelos en la esquina de El Conde. Esta inauguración estuvo acompañada del estreno de la obra *Antígona* de Jean Anouilh, la cual contó con su propia actuación y la de Carmen Antillano, Carmen Arencibia, Enrique Álvarez, Paul Antillano, Enrique Vera Fortique, Daniel Oropeza y Omar Gonzalo (Salas,

⁹² Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

1967, p. 297). *Antígona* estuvo dirigida por Silva, quien además se encargó de la traducción, escenografía y vestuario (Silva, Autobiografía, s.f.).



El águila de dos cabezas de Jean Cocteau.

Natalia Silva interpretando a la reina, acompañada de su elenco. Cortesía de Natalia Brandler.

De acuerdo al artículo de *El Nacional* “Reponen un drama de Jean Cocteau esta noche en el Teatro La Comedia” (1958), ese año remonta *El Águila de dos cabezas* con un elenco conformado por Natalia Silva, Enrique Álvarez, María Escalona, Juan Ramón Soler, Andrés Peinado y José León (p.12). Como lo indica Salas (1967), el 16 de junio de 1959 estrena *A media luz los tres* de Miguel Mihura, montaje en el que realiza la dirección, escenografía y vestuario. Según el artículo “Cuatro personajes encarnará hoy Natalia Silva” (1959) de *El Nacional*, en *A media luz los tres* la actriz encarna cuatro personajes diferentes y, además, aborda por primera vez una interpretación humorística distinta a la que había llevado a cabo en *El águila de dos cabezas* y *Antígona*, las cuales habían sido “de tinte más cerrado e intelectual” (p. 32).

En esta obra actúa al lado de Pedro Espinoza y Alfredo Brandler, este último, cónyuge de su primer matrimonio y padre de sus dos únicos hijos. Cabe distinguir que Alfredo Brandler debuta como actor hispanoparlante en esa oportunidad, puesto que sus anteriores actuaciones las había hecho hablando en francés, bajo la dirección de Jacques Lemoine. Con relación a Pedro Espinoza

se conoce que era un actor español con vasta experiencia teatral en su país, el cual residía en Caracas desde hacía algún tiempo y que hasta esa fecha solo había actuado para la televisión.

Según lo relata Natalia Silva (s.f.)⁹³, otra de las obras que montó en esta primera temporada del Teatro La Comedia se encuentra *Al amor hay que mandarlo al colegio* de Jacinto Benavente, montaje en el que asumió la dirección y el decorado y del cual no se hallaron mayores detalles. También se distingue que en ese período el Ministerio de Educación la ayudaba con 2.400 bolívares mensuales, mientras que ella en contraprestación, daba clases de teatro y había contratado otros dos docentes para impartir esgrima e historia del teatro (Autobiografía). En tal sentido, la labor de esta creadora no solo se limitó al área de la actuación y la dirección, sino que incluyó la docencia, hecho que se evidencia cuando en junio de 1958 abre en su teatro cursos de arte dramático, en los que imparte algunas clases y convoca a docentes como Alberto de Paz y Mateos, Santiago Margariños, Anna Sendre, Carmen Antillano y Lucía Guitlitz de Curiel⁹⁴ (Salas, 1967, p. 298).

Más adelante, Silva viaja a un festival de teatro en México y deja su sala teatral encargada a Román Chalbaud y Gilberto Pinto para la representación de obras de teatro y, en la Galería Excelsior de México, presenta *Pasiphae* de Henry de Montherlant. Posteriormente, el periódico *El Nacional* solicita que viaje a Atenas para hacer reportajes sobre un festival en dicha ciudad y, por tanto, vuelve a dejar su teatro en manos de otras agrupaciones. En ese sentido, cabe destacar que Silva fue colaboradora del diario *El Nacional* en calidad de crítica y columnista, así como, del suplemento literario de *La Esfera*, razón por la cual a menudo tenía que atender sus obligaciones como reportera de estos medios de comunicación. También fue coordinadora de asuntos teatrales del Ministerio de Educación, aunque las fechas de estos cargos resultan inciertas.

En el Primer Festival de Teatro de Caracas realizado en septiembre de 1959 actúa como protagonista en la obra *Abigail* de Andrés Eloy Blanco, bajo la dirección de Alberto de Paz y Mateos y la producción de Horacio Peterson y Freddy Salazar. La obra es ensayada en el Teatro La Comedia y es presentada tanto en el Teatro Municipal de Caracas, como en Cumaná. Ese mismo año contrae nupcias con Andrés Magdaleno, quien se convierte en su segundo esposo y acompaña

⁹³ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

⁹⁴ Cantante mezzosoprano chilena. Esposa de Nicolás Curiel y madre de sus dos hijos.

a Natalia en buena parte de su vida artística. De acuerdo a Brandler (2023)⁹⁵, antes de conocerla, este actor trabajaba en el Teatro María Guerrero (España) y resuelve viajar de gira a Venezuela a hacer ‘las Américas’⁹⁶. Allí conoce a la actriz, se casan y emprenden un proyecto de vida juntos, tanto en el ámbito personal como profesional.

Natalia Silva y Andrés Magdaleno presentan en Caracas las obras: *Del brazo y por la calle* de Armando Moock, con decorados de Guillermo Heiter y *La cama o Lecho Nupcial* de Jan Hartog, ambas dirigidas en 1960 y actuadas por la pareja. En el artículo “‘La cama’, dos personajes y seis cuadros” (1960) de *El Nacional*, Natalia Silva explica que *La cama* incluía una secuencia cronológica de la vida de un matrimonio que se desarrolla desde que están recién casados hasta su separación y que, la sucesión ocurre en seis cuadros, tomando como elemento icónico o referencial una cama que funge como parte del decorado y, además, constituye una especie de personaje que es testigo de la historia (p. 28).

Silva (s.f.) narra en su autobiografía que durante esta etapa también presentó *Adorable embustero* de Jean Cocteau y Bernard Shaw (traducida por Santiago Magariños). Con las obras *Del brazo y por la calle*, *La cama* y *Adorable embustero*, hizo una gira a Maracaibo, Maracay, Valencia, Boconó, Trujillo, Valera, Ciudad Bolívar y Cumaná. Luego de ello viajó a Matanzas y se presentó en un teatro al aire libre que había sido construido para su actuación y, en ese momento, algunos amigos convencen a la pareja de actores de probar suerte en España. La directora encargó el Teatro La Comedia al Ministerio de Educación mediante un contrato de dos años por unos 2200 bs – mismo precio por el que ella estaba subvencionada – con el objetivo de que la sala fuera facilitada a los grupos emergentes que necesitaran un espacio para laborar⁹⁷.

En concordancia con el documento en línea del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (s.f), los actores debutan en el Teatro Recoletos de Madrid con la obra *Dos en un balancín* de William Gibson en 1961⁹⁸, bajo la dirección de Natalia Silva. Cuando solicitan este mismo teatro para montar su próxima obra, son notificados desde el Ministerio de Educación de Venezuela acerca del vencimiento del contrato del Teatro La Comedia. En España cumplen con el estreno de *Juego de Matrimonio* de Marc Camoletti (1962) y, ese mismo año, se

⁹⁵ Véase entrevista a Natalia Brandler. CAPÍTULO V.

⁹⁶ “Hacer las Américas”: Expresión verbal utilizada en España para hacer alusión al hecho de viajar hacia América, probar suerte y enriquecerse en dicho continente.

⁹⁷ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

⁹⁸ *Dos en un balancín* fue actuada por Natalia Silva y Andrés Magdaleno.

devuelven a Caracas. Como lo explica la directora, cuando la contactan a propósito del vencimiento de su contrato, existía la posibilidad de que le quitaran la sede en Caracas y, por tanto, realizó una petición formal al entonces presidente de Venezuela Rómulo Betancourt para conservar su sede. Silva logró su objetivo y le regresaron la sala, sin embargo, se encontraba bastante deteriorada y muchas de sus pertenencias habían sido robadas (Silva, Autobiografía, s.f.)⁹⁹.

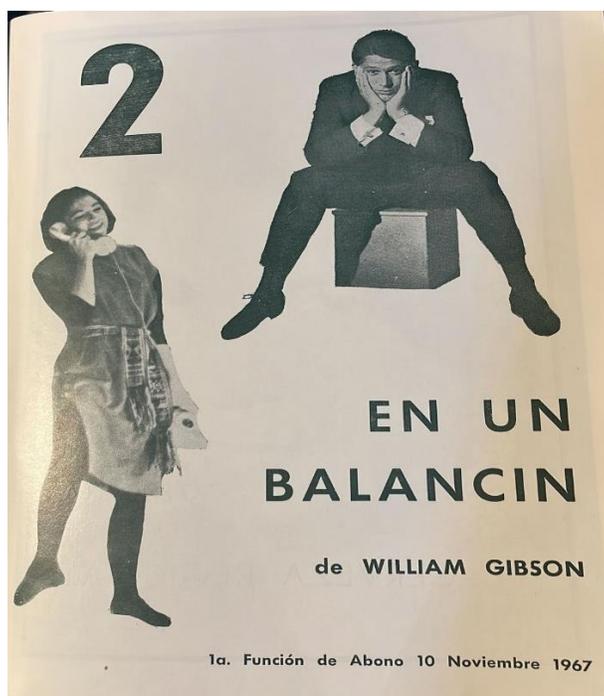
Según la versión de Monasterios (1990), en 1961 se organiza el Segundo Festival de Teatro auspiciado por Pro-Venezuela, el cual se llevó a cabo en la sala del Teatro La Comedia, que era subsidiada por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. El Teatro La Comedia fue un importante referente de la movida teatral de ese momento, en el que las agrupaciones tenían a disposición espacios de ensayo a costos accesibles (p. 69). En el Segundo Festival de Teatro se estrenaron las obras *Sagrado y obsceno* de Roman Chalbaud y *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo, ambas piezas contestatarias para la época que hacían alusión a la represión del gobierno de Rómulo Betancourt hacia los distintos sectores de la disidencia. En el caso de *Sagrado y obsceno*, la Inspectoría de Espectáculos del Distrito Federal emitió una orden de suspensión debido a presuntas “faltas a la moral pública” (p. 70). Por esta razón, desde la perspectiva de Monasterios (1990):

Fue fácil desalojar a la Federación Venezolana de Teatro de la sala ‘La Comedia’; una medida judicial, basada en el hecho de que esta organización no era la propietaria del local, determinó que sus ocupantes salieran – y no es ninguna metáfora – con las tablas en la cabeza, y vigorosamente estimulados por la policía; inmediatamente ‘La Comedia’ fue ocupada por la actriz Natalia Silva, quien intentó estabilizar aquí una compañía de teatro ligero (comedietas por el estilo de *La Cama* y cosas por el estilo; puro teatro de evasión, de ese que no molesta en lo más mínimo a nadie); no tuvo éxito, y, al cabo de poco tiempo, ‘La Comedia’, sala que desempeñó papel clave en el desarrollo del teatro a principios de los años sesenta, cerró sus puertas; luego fue demolida (p. 70).

En el artículo “Con ‘Dos en el balancín’, de Gibson, Silva y Magdaleno reabren ‘La Comedia’” (1962), se refiere que el Teatro La Comedia reanudó sus actividades el 10 enero de 1962 con la presentación de *Dos en un balancín* de William Gibson, después de haber realizado cien representaciones en Madrid con una recepción favorable por parte de Radio Madrid, Diario ABC, crítica de Televisión Española y revista *Triunfo* (El Nacional, 1962, p. 20.). Un aviso

⁹⁹ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

publicitario de *El Nacional* (1962), señala que en abril estrenan la comedia *Juego de matrimonio* de Marc Camoletti con un elenco conformado por Natalia Silva, Andrés Magdaleno, María Luisa Rico, Leonardo Oliva y la colaboración de Antonia Calderón. La publicidad incluía el lema “Olvídese de la política, pero aprenda la política del matrimonio” (p. 31). Según la columna Hora y Fecha de *El Nacional*, el 14 de junio de ese mismo año, presentaron *Adorable embustero* de Jean Cocteau en el Teatro la Comedia (p. 18).



Nota: Cortesía de Natalia Brandler [Programa de mano].
Obra *Dos en un balancín*, dirigida por Natalia Silva (1967).

De acuerdo al artículo “Cinco gansters disfrazados de venezolanos atrapados por una monjita” (1962), *Cinco Gansters y una monja* de Miguel Mihura constituyó un montaje de características humorísticas y fue la última obra en presentarse en esta sede del Teatro La Comedia, puesto que a finales de 1962 la sala fue demolida para iniciar las obras de readaptación vial del Parque Los Caobos. Esta comedia se estrenó el primero de agosto de 1962 y estuvo interpretada por su directora Natalia Silva, Mercedes Sierra, Andrés Magdaleno, Pepe Vásquez, Juan Antonio Duque, Manolo Sánchez y Doris Well, quien hacía su debut. La obra se había estrenado en España dos años antes con el título *Melocotón en almibar*, pero en esa oportunidad la directora decidió modernizar su nombre (El Nacional, 1962, p. 22).

Posteriormente, el Centro Simón Bolívar solicita definitivamente la sede del Teatro La Comedia y es cuando Natalia Silva se encuentra con el inconveniente de no tener lugar donde resguardar sus butacas, telones, cortinas y demás enseres teatrales, por tanto, se ve obligada a vender reflectores y regalar el resto de sus pertenencias. Es en ese momento cuando decide marcharse del país, llevándose el sinsabor de la pérdida de sus pertenencias y de su teatro asignado. Silva regresa a Madrid y debuta en el Teatro Valle Inclán con *Un paraguas bajo la lluvia* de Víctor Ruiz Iriarte, bajo su dirección y con la escenografía de Vitin Cortezo (Silva, Autobiografía, s.f.)¹⁰⁰. De acuerdo al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (s.f), en ese período también actúa en *La casa de siete balcones* (1964) en el Teatro Lara, bajo la dirección de Alejandro Casona; *La prueba de tres* (1964) en el Teatro Reina Victoria, dirigida por José Osuna; así como, *La tercera palabra* (1966) y *Prohibido suicidarse en primavera* (1966), ambas presentadas en el Teatro Calderón.

En 1967 con motivo de la celebración del cuatricentenario de la ciudad y por invitación del gobernador de Caracas, Natalia Silva y Andrés Magdaleno regresan a Venezuela y hacen una temporada en el Teatro Nacional, presentando *Un paraguas bajo la lluvia*, *La tercera palabra*, *Los árboles mueren de pie*¹⁰¹, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Dos en un balancín*. La obra *La tercera palabra* estuvo dirigida y actuada por Natalia Silva, además de la participación de Andrés Magdaleno, Alicia Álamo Bartolomé, Hilda Breer, Eduardo Frank, Miguel García, Paco de la Riera, Hermelinda Alvarado, Consuelo Pardo y Aquiles Guerrero. Las funciones, realizadas bajo el auspicio del Comité del Cuatricentenario de Caracas, el Concejo Municipal y el Ateneo de Caracas, fueron suspendidas por el terremoto de Caracas y reiniciadas posteriormente (El Nacional, 1967, p. A10).

Como lo refiere la actriz Alicia Álamo Bartolomé (2023), cuando ocurrió el terremoto de Caracas apenas estaban iniciando el tercer acto de *La tercera palabra* y Álamo Bartolomé estaba compartiendo escena con el reconocido actor Paco de la Riera. Debido a la influencia española que tenía la agrupación ese día ofrecieron dos funciones (vespertina y nocturna), modalidad doble que era poco frecuente en la ciudad de Caracas¹⁰². Álamo Bartolomé recuerda que fue una fortuna

¹⁰⁰ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

¹⁰¹ Elenco: Lucila Herrera, Aquiles Guerrero, Alonso de los Ríos, Eduardo Frank, Hermelinda Alvarado, María Teresa Larrazabal, Silvestre Chávez, Octavio Díaz, Salomón Benschimol, Katharina Tarasenko, Mary Ramia, Natalia Silva y Andrés Magdaleno.

¹⁰² En Caracas se estilaba realizar una sola función.

que estuvieran ofreciendo la función vespertina, puesto que ésta tenía una menor convocatoria de público, lo cual suponía un desalajo menos atropellado. Además rememora que no volvió a ver a su compañero de escena en quince días, porque todos los presentes corrieron menos ella, quien usando sus conocimientos de arquitecto, dedujo que ese teatro no se desmoronaría porque la construcción no era ni tan vieja, ni tan nueva:

Porque si es viejo: está mala la construcción y, si es nuevo, está hecho bajo los cálculos de una construcción que se economiza. Este había sido hecho por Cipriano Castro, después del terremoto de Caracas de 1900. Ese teatro tenía que tener mucha cabilla, sin cálculo. ‘Ni tan nuevo, ni tan viejo: no cae’ y no cayó. El teatro no cayó (Álamo Bartolomé, 2023)¹⁰³.

Después del terremoto y la suspensión de la temporada, decidieron realizar una gira a Colombia y actuaron en el Teatro Colón de Bogotá, en Medellín, Cali y Barranquilla. Luego, regresaron a España (Silva, Autobiografía, s.f.)¹⁰⁴.

Andrés Magdaleno aceptó diversos roles en compañías españolas del Teatro María Guerrero, del Español y del Teatro Nacional de Barcelona, a la vez que Silva buscaba sede para su teatro en el viejo continente. En ese período se abocaron a transformar el antiguo cine Muñoz Seca en teatro y, finalmente, la sala se inauguró con *Hedda Gabler* de Ibsen en 1971, bajo la dirección de Miguel Narros. Natalia Silva (s.f.) describe que inició una etapa muy demandante tanto para Andrés Magdaleno como para ella “una labor muy dura que se prolongó por diecisiete años; montando obras de teatro dos veces al día: tarde y noche, siete días a la semana, durante todo el año salvo el mes de agosto en que salíamos de gira” (Autobiografía)¹⁰⁵. De acuerdo al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (s.f), en el Muñoz Seca de Madrid presentaron *Doble juego* (1972) bajo la dirección de José Osuna, así como, *El labrador de más aire* (1972) y *Mi chica* (1972), ambas dirigidas por Natalia Silva.

En su autobiografía Silva menciona otras obras realizadas bajo su dirección en ese período, tales como *La calentura* de Avery Hopwood, *Nata batida* de Juan Antonio Castro y *Piaf* de Pam Gems, así como, recuerda haber actuado en *Casa manchada* de Emilio Romero, bajo la dirección José María Loperena y en *Las divinas* de Antonio de Olano y Juan Pardo, este último, un musical presentado exitosamente en el teatro Reina Victoria. Agrega que realizó visitas anuales a

¹⁰³ Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

¹⁰⁴ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

¹⁰⁵ Véase Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva. Anexos.

Venezuela, razón por la cuál se presume que pudo representar *Nata batida* en el Teatro Municipal y en Cumaná; *Señora de los jueves* de Loleh Bellon en el Teatro C.A.N.T.V. y *Hay que deshacer la casa* de Sebastian Junyent en el Teatro Rafael Guinand, con la actuación de Alicia Álamo Bartolomé. No obstante, al ser tan impreciso el documento escrito por la directora, es complicado determinar a ciencia cierta los lapsos de tiempo a los que Silva hace referencia.

Debido a circunstancias económicas y, tras haber padecido dos infartos, le aconsejan a la actriz regresar a su país. En Caracas, Silva consigue una nueva sede para su teatro en el sótano 1 de Parque Central y reabre sus puertas, conservando el nombre de su primera sala. Allí reabre su espacio con la obra *Piaf* y, posteriormente, presenta *Hay que deshacer la casa* de Sebastián Junyent, *El día de Gloria* de Francisco Ors y *La profesión de la señora Warren* o *La profesión más antigua del mundo* de George Bernard Shaw. Esta última, es representada por Jorge Almada, Mauro Aristeguieta, Carolina Groppuso, Antoni Henríquez, Víctor Cordero, así como, por Natalia Silva y Alicia Álamo, alternando el rol de la señora Warren (Silva, Programa de mano *La profesión más antigua del mundo*, s.f.).

Silva recibe un modesto subsidio del CONAC y se dedica al montaje y enseñanza de obras de teatro griego y del Siglo de Oro español: *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, *El lindo Don Diego* de Agustín Moreto, *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, *Agamenón* de Esquilo y *Electra* de Sófocles; obras dirigidas por Andrés Magdaleno y cuyos diseños de vestuario y escenografía fueron realizados por Natalia Silva.

En 1983, presenta la obra *La señora de los jueves* de Loleh Bellon, actuada por ella y Alicia Álamo Bartolomé. En 1997, con motivo de la celebración de los 100 años del natalicio de Andrés Eloy Blanco, remontan la pieza *Abigail* bajo su dirección y con las actuaciones de Gisvel Ascanio, Berta Moncayo, María Ruiz, Yeimy Boscán, Carol Hernández, Carolina la Rosa, Andrés Magdaleno, Marcos Sánchez, Emilio Blanco, Pablo Alexander, Pedro Núñez, Neptaly Martínez, Saul Figueroa, Oscar Ruiz Pisani, Leonardo Romero, Rafael Gil y Guillermo Nasper (Silva, Programa de mano *Abigail*, 1997).

En 1998 Natalia Silva fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro de Venezuela, recibiendo una recompensa por sus años de trayectoria. Sin embargo, un sector del medio teatral

expresó su descontento hacia este reconocimiento. Alicia Álamo Bartolomé (2023) recuerda que el jurado – conformado por su persona, Ugo Ulive y Rodolfo Santana – fue convocado por Zambrano Urdaneta quien en ese momento laboraba en el CONAC. Rodolfo Santana fue quien propuso a Natalia Silva como posible candidata del Premio Nacional de Teatro y el resto aprobó la candidatura, tomando en cuenta su labor como fundadora del Teatro La Comedia y su trayectoria artística. Según Álamo Bartolomé se generó gran controversia en torno a la premiación.



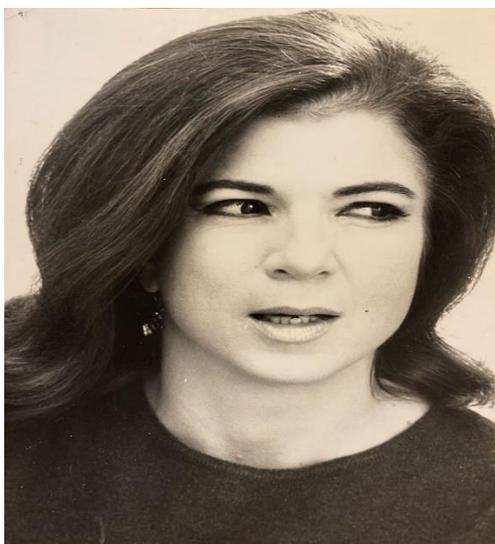
Artículo de prensa (1998) y fotografía de Natalia Silva. Cortesía Natalia Brandler.

Aún cuando la creadora posee una vasta trayectoria y recibió el Premio Nacional de Teatro (1998), el registro bibliográfico que le concierne resulta precario, así como la crónica y análisis de sus producciones, la cual es casi inexistente por parte de la crítica especializada. Las razones pudieran obedecer a distintos factores como el pensamiento político de la actriz, su escogencia del repertorio teatral y otros aspectos más personales. Aunque, es humanamente comprensible la inclinación en materia de preferencias artísticas, no se justifica que éstas hagan mella en el registro y construcción de una memoria histórica. En el presente trabajo se ha apelado a entrevistas y fuentes hemerográficas para poder reconstruir buena parte de su vida y obra. En relación al tema, Núñez (2023) distingue que esta directora le dedicó su vida al teatro y que “trabajó mucho por la

creación de un buen teatro venezolano”¹⁰⁶. Mientras que Alicia Álamo Bartolomé (2023) añade que existían unas razones específicas para que surgiera cierta controversia en torno a la labor artística de Silva:

Ese silencio sobre Natalia, además de lo que hablamos sobre la cuestión ideológica y social – teniendo mucho que ver con esto – se debió a que ella hacía un teatro que podríamos llamar clásico – Casona, Benavente – que la gente de izquierda llama burgués (revisa su repertorio). Aquí se estaba como mono con huevo con el teatro de vanguardia, comprometido políticamente, revolucionario, tal como Bertold Brecht, que te lo ponían hasta en la sopa; amén del teatro tremendista, audaz de fondo y de forma¹⁰⁷.

La metodología y arte de Natalia Silva



Nota: Cortesía de Natalia Brandler [Fotografía]. Natalia Silva.

Alicia Álamo Bartolomé (2023) refiere que en el Teatro La Comedia Natalia Silva llevaba plenamente la dirección, mientras que su esposo Andrés Magdaleno se encargaba de la parte administrativa. El método de Silva consistía en llevar al actor mediante una propuesta clara de puesta en escena. Realizaba lecturas de mesa previas, pero inmediatamente abordaba la parte práctica del montaje, aprendiéndose el papel, durante y a lo largo de los ensayos. Aconsejaba al intérprete en relación al ritmo y velocidad de la acción, así como, en cuanto a matices, intenciones y entonaciones de las frases. Según Álamo Bartolomé (2023), durante el proceso era importante la dicción y la pronunciación de letras y palabras y, esto se le atribuye a la influencia que recibió en

¹⁰⁶ Véase Entrevista a José Gabriel Núñez. CAPÍTULO V.

¹⁰⁷ Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

sus viajes a España, hecho que confirma Iraida Tapias (2023), al comentar que Silva y Magdaleno ofrecían montajes muy bien pronunciados – a la usanza del teatro español – y propuestas bastante “armadas” en las que la técnica prevalecía por encima de la organicidad.

Por su parte, José Gabriel Núñez (2023) refiere que esta directora era muy solidaria y disciplinada, así como, que tuvo una excelente formación y se mantenía en contacto con importantes referentes del teatro de la época como Alberto de Paz y Mateos y Horacio Peterson. Además, agregó que las obras seleccionadas por Natalia Silva eran mayormente de autores españoles y que, aunque a veces abordaban temas sociales, tenía cierta preferencia por los clásicos contemporáneos y las comedias de altura¹⁰⁸.

En el artículo “Natalia Silva y Andrés Magdaleno en ‘Un paraguas bajo la lluvia’” (1967), se distingue que la dirección de *Un paraguas bajo la lluvia* fue realizada por Natalia Silva bajo las directrices del autor Víctor Manuel Iriarte, quien acompañó el proceso de montaje cuando la obra se estrenó en España. Esta comedia de ocho cuadros, divididos en dos partes, poseía pasajes musicales compuestos por el maestro Parada. Además, transitaba diversas épocas (1870, 1905, 1936 y la actualidad) y abordaba el tema de las costumbres y el amor en cada período retratado (El Nacional, 1967, p. C10). Alicia Álamo Bartolomé (2023) agregó que, en este montaje ella representó a la madre de Natalia Silva, a pesar de que esta última era cuatro años mayor que la primera. En cierta parte de la obra Silva hacía las veces de una niña de doce años y, según Álamo Bartolomé, la actriz resolvía bien el rol por su calidad interpretativa y porque su fisionomía física la favorecía¹⁰⁹.

La señora de los jueves es una comedia francesa de Loleh Bellon que Alicia Álamo Bartolomé tradujo y que se basa en la relación de tres señoras que se reúnen los jueves a merendar y dialogar acerca de su pasado y presente. La obra fue representada con éxito en la sala Cadafe. Al hablar con Álamo Bartolomé sobre el proceso de *La profesión de la señora Warren* o *La profesión más antigua del mundo* de George Bernard Shaw, comenta no haber estado satisfecha con el resultado, ni desde el área de la dirección, ni de la producción.

Según las declaraciones de Álamo Bartolomé (2023), *Hay que deshacer la casa* de Sebastián Junyent, escenificada en 1986, fue una de las mejores obras que interpretó durante su

¹⁰⁸ Véase Entrevistas a Alicia Álamo Bartolomé, Iraida Tapias y José Gabriel Núñez. CAPÍTULO V.

¹⁰⁹ Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

carrera. La actriz confiesa que, aunque fue un montaje provechoso y divertido, también fue difícil hacerlo porque tenía mucho texto y duraba hora y media. Ambas actrices llevaban toda la acción y las dos tenían más de sesenta años¹¹⁰. José Antonio Rial (1986) hace referencia a la obra a través de una crítica ambigua en la que elogió las actuaciones de Álamo Bartolomé y Silva, pero desmereció la dirección por presentar falta de ritmo y lentitud (p.p. 59, 60).

Álamo Bartolomé (2023) refiere que Natalia Silva fue una artista muy completa y polifacética, puesto que actuaba, dirigía, diseñaba y realizaba vestuarios, sombreros y decorados. Agrega que como directora le dejó muchos aprendizajes y que, llegó a sorprender a importantes personalidades como Carlos Giménez por su versatilidad¹¹¹. No obstante, una de las debilidades que quizás no permitieron que trascendiera más en el área de la interpretación, fue su tendencia a dirigirse a sí misma¹¹².



Aviso publicitario de la obra *La tercera palabra*. (El Nacional, 1967, p. A10).

Del éxito que tuvo en España, Álamo Bartolomé (2023) comenta que fue un tanto relativo, puesto que su dicción no estaba completamente acorde con el acento español castizo. En contraste, se conoce que la obra *Dos en un balancín* obtuvo críticas favorables en ese país, como la Alfredo Marquerie (s.f.) del diario *ABC* que indica que “Natalia Silva y Andrés Magdaleno, supieron dar

¹¹⁰ Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

¹¹¹ Alicia Álamo Bartolomé recuerda que Carlos Giménez quedó impresionado con la actuación de Natalia Silva en *Piaf*, puesto que la actriz cantaba, bailaba e interpretaba a Edith Piaf en este montaje.

¹¹² Véase Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. CAPÍTULO V.

a la acción un justo ritmo, tanto en el movimiento escénico como en el cuidado del matiz y del detalle y en la medida dramática y humana de las réplicas”, así como, que “Natalia Silva es efectivamente una gran actriz; su acento le añade encanto” (Silva, Programa de mano *Dos en un Balancín*, s.f.). José Gabriel Núñez (2023) agrega que esta directora figuró en todas las instituciones creadas en Caracas y, residió un tiempo en España, logrando cultivar grandes éxitos, a pesar de lo difícil que resulta para un latinoamericano ascender en este país del viejo continente: “Natalia fue considerada como una de las grandes actrices y decían que era española”¹¹³.

¹¹³ Véase Entrevista a José Gabriel Núñez. CAPÍTULO V.

Inés Laredo



Nota: Adaptado del artículo “Inés Laredo, ‘La teatrera del Zulia’” (Arteaga, 2013-2024, s.p.).
Fotografía: Audio Cepeda

Inés Matilde Antonieta Laredo Schanze (27 de febrero de 1922, Valparaíso, Chile; 23 de septiembre de 2019, Maracaibo, Venezuela), mejor conocida como Inés Laredo. Fue actriz, directora, docente y gestora cultural. Maestra normalista de la Escuela Normal Alejandro Fuenmayor, Licenciada en Educación (1963) y Doctora Honoris Causa de la Universidad del Zulia. Fundadora del grupo Sábado (1950-1968) y Tablón (1979) y directora de la Escuela de Arte Escénico (1952).

Como lo indica Chesney (2007), inicia su carrera artística en Chile e imparte clases de títeres y teatro en un pueblo llamado Villa Alemana. Precedentemente, en 1939 se había ganado una beca para estudiar arte dramático con la actriz Margarita Xirgú, ayuda que Laredo rechazó. De acuerdo a Jesse Hernández (2013), Laredo impartió clases en el Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, lugar en el cual su labor se vinculó a la reivindicación social de niños y jóvenes, ofreciendo actividades artísticas y culturales con el objetivo de mantenerlos alejados de las calles. Inés Laredo se formó como actriz en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), instituto en el que recibió clases de dirección con Pedro de la Barra. En esta primera etapa de su carrera sus intereses estuvieron vinculados al trabajo artístico, pero también al hecho social, ya que formó parte de un grupo sindical e hizo un teatro de inclinación popular.

Estando en Chile esta pionera conoció a grandes personalidades del arte, como el dramaturgo chileno Acevedo Hernández. Entre los venezolanos que se vincularon con ella en su país de origen, se encuentran dos particularmente recurrentes en su vida personal y profesional. El primero de ellos, fue el pintor procedente de Maracaibo Carlos Añez, el cual para ese momento era estudiante y la ayudaba con las escenografías de los montajes y quien, más adelante, se convertiría en su esposo y le propondría venirse a Venezuela para hacer cultura en el país. La otra venezolana que conoció en Chile, fue la profesora Josefina Urdaneta, compañera de Laredo en la Universidad de Chile (TEUCH) en 1946 y, a quién reencuentra en la emisora radial Ecos del Zulia y en la Universidad del Zulia (Venezuela), dos años después.

Tal y como lo señala Jesse Hernández (2013), Laredo llega a Venezuela en 1948 impulsada fundamentalmente por una proposición de su esposo: “Nos enamoramos, me casé con él y me vine para acá. No pensaba que se iba a venir a Maracaibo tan pronto” (párr. 3). Mientras que, según Chesney (2007), otras de las razones que la empujaron al éxodo, estuvieron asociadas con el cambio de la realidad política en Chile. En tal sentido, Gabriel González Videla había asumido la presidencia y esto tuvo como consecuencia la persecución de artistas alineados con la ideología de izquierda, así como, recortes de los subsidios para la cultura. Laredo, quién había trabajado con algunos de estos artistas – en ese entonces, hostigados – tomó la decisión de dejar su país de origen y migrar a Venezuela.

Recién llegada a Venezuela, Inés Laredo consiguió el rol de Virgen María en la radionovela *El Nazareno* e impartió clases en un liceo de Maracaibo. La directora conversó con el entonces ministro de educación Prieto Figueroa para solicitar trabajo y éste se mostró receptivo ante su solicitud, continuando la obra que llevó a cabo un año antes, al contratar a Jesús Gómez Obregón para crear la Escuela de Capacitación Teatral (Chesney, 2007).

El 5 de julio de 1950 escenificó *El padre* de Strindberg, primera producción del grupo Sábado. Gracias a Agustín Pérez Piñango y Rosa Virginia Martínez, habían empezado a ensayar los sábados – día que todos los integrantes tenían libre – y de allí surgió el nombre de esta agrupación, cuyo lema era “experimentar es encontrar”. Las reuniones tenían lugar en una casa antigua ubicada en la calle Vargas, frente a la Plaza Urdaneta, en un horario de 2 a 7 de la tarde. En una primera etapa, Sábado estuvo integrado por Celia Jaramillo, Herberto Rosillón, Ramón Pirela, Aulo Portillo, Héctor Nava, C.R. Zamora Monte de Oca, Alfonso, Martín y Josefina

Urdaneta¹¹⁴, quien propuso montar *El padre*. En tal sentido, “se necesitaba un director, al cual no podían pagarle un sueldo. Afortunadamente la actriz chilena Inés Laredo se ofreció a colaborar” (Hernández & Parra, 1999, p. 1.956).

Según Chesney (2007), la pieza resultó un éxito y fue representada en Barquisimeto, Valencia y Caracas, realizando allí un par de presentaciones en el Teatro Nacional, las cuales fueron celebradas ampliamente por la prensa, aun y cuando se vivía un tiempo de represión política. Hernández y Parra (1999) agregan que, en *El padre*, Carlos Añez Urrutia – esposo de Inés Laredo – realizó la escenografía, el sonido y el maquillaje. Mientras que Josefina Urdaneta solicitó un patrocinio de la Dirección de Cultural de la Universidad del Zulia, logrando que José Ortín Rodríguez les ofreciera el auditorio universitario de La Ciega para realizar la presentación, dando origen al Teatro Universitario LUZ.

Josefina Urdaneta, motivada a seguir de forma independiente, se separa de la agrupación para crear el Grupo Retablo. Mientras que Inés Laredo y otros integrantes se muestran a favor de mantenerse adscritos a la universidad. En ese momento, Sábado pasa a ser oficialmente el grupo de Teatro Universitario de la Universidad del Zulia.

En 1952 se creó la Escuela de Arte Escénico bajo la dirección de Inés Laredo. Entre las obras que llevaron a escena durante este primer período en el que Sábado se vinculó a la Universidad del Zulia (1950-1953) se encuentran: *El padre* de Strindberg, *La zapatera prodigiosa* de García Lorca (1950), *Los árboles mueren de pie* de Casona, *La casa de Quirós* de Arniches (1951), *La guarda cuidadosa*, *Los habladores* y *Retablo de las maravillas* de Cervantes, *Ligazón* de Valle Inclán, *Espectros* de Ibsen (1952), *Así es... si os parece* de Pirandello, *Viaje feliz* de Wilder, *El dragoncillo* de Calderón de la Barca, *La inocente* de Lenormand, así como, *Petición de mano*, *El oso* y *Sobre el daño que hace el tabaco* de Chejov (1953) (Hernández & Parra, 1999, p. 1.957). En relación a la línea de trabajo y aportes del grupo, Hernández y Parra (1999) refieren que:

por primera vez se pusieron en práctica técnicas y estéticas teatrales ya renovadas en Europa. Sería discusión aparte si estas fueron asimiladas o no con propiedad, si fueron adaptadas o si tuvieron alguna significación especial para la realidad socio-cultural zuliana y venezolana, pero si se puede asegurar el estímulo en la búsqueda de nuevas proposiciones

¹¹⁴ Secretaria de la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia y coordinadora del Grupo Sábado.

y la emergencia de actores y grupos de teatro, que vinieron después, como herederos de Sábado, a través de sus integrantes y discípulos (p. 1.957).

En 1953 el rector José Domingo Leonardi¹¹⁵ expulsó a Inés Laredo y a Sábado de la Universidad del Zulia, alegando que no necesitaban “payasos” en la universidad (Chesney, 2007, p. 164). Por tanto, se trasladan momentáneamente al espacio de la Escuela de Artes Plásticas dirigida por Carlos Añez y se cierra la Escuela de Arte Escénico. Posteriormente, se las arreglan para alquilar un espacio en el Teatro Baralt, que es costeado con el ingreso que generan las entradas de los espectáculos, a modo de autogestión. Durante esta segunda etapa (1953-1957) el grupo trabaja de forma independiente y llevan a escena *La barca sin pescador* de Casona, *Arsénico y encaje antiguo* de Kesselring, *La inocente* de Lenormand, *Sobre el daño que hace el tabaco* de Chejov (1954), *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams (1955), *Una noche de primavera sin sueño* de Poncela (1956), *La dama del alba* de Casona y remontan *Los entremeses* de Cervantes (1957). Además, en este período realizan obras cortas para el canal 13 de Maracaibo, Ondas del Lago Televisión (Hernández & Parra, 1999, p. 1.957).

Con el regreso de la democracia en 1958, la agrupación es recibida nuevamente en la Universidad del Zulia y se gesta una tercera etapa (1958-1968). En 1960 se reanuda la Escuela de Arte Escénico, con un carácter más formal y la implementación de clases especializadas. En septiembre de 1959, cuando se inaugura en Caracas el Primer Festival Internacional de Teatro Venezolano, el grupo Sábado figura como el único participante del interior del país y lleva a escena la obra *Almas descarnadas* de Leopoldo Ayala Michelena dirigida por Inés Laredo. Se distingue que esta creadora fue la única mujer en ejercer la dirección, de entre los quince directores que Salas (1967) menciona como participantes del festival y, aunado a eso, se presenta al lado de importantes personalidades del momento como Gilberto Pinto, Alberto de Paz y Mateos, Eduardo Calcaño, Román Chalbaud, Horacio Peterson, Humberto Orsini, Romeo Costea, Luis Peraza y Nicolás Curiel (p.p. 305, 306).

Durante 1965, 1966 y 1967, la agrupación gana consecutivamente el premio Mara de Oro en las categorías de mejor grupo, mejor directora y mejores actores. La labor continuó prolijamente hasta el año 1968, cuando Laredo renuncia como consecuencia de la presión ejercida por los lineamientos que se exigían dentro de la universidad: “eran tiempos diferentes y un distinto

¹¹⁵ Médico absorbido por el ejército. Partidario del régimen de Pérez Jiménez.

concepto de modernización con componentes ideológicos se imponían en la Universidad del Zulia” (Hernández & Parra, 1999, p. 1.958).

En esta tercera etapa de Sábado, la agrupación escenificó al menos unas treinta obras, entre las que se cuentan los montajes y remontajes de *El enfermo imaginario* de Moliere¹¹⁶, *Todos eran mis hijos* de Miller, *El mancebo que casó con una mujer brava* de Casona, *El salto atrás* de Leoncio Martínez, *Entremeses* de Cervantes, *Piezas cortas* de Chejov, *Arsénico y encaje antiguo* de Kesselring y *Almas descarnadas* de Leopoldo Ayala Michelena (todas escenificadas en 1958); *Deja que los perros ladren* de Vodanovic, *Camino oscuro* de Palmer, *El dragoncillo* de Calderón de la Barca (escenificadas en 1959); *Montserrat* de Robles, *La tinaja* de Pirandello, *Las aceitunas* de Lope de Rueda, *Farsa del calderero* (Anónima) (escenificadas en 1960); *Cuando el diablo mete la cola* de Soya, *La zorra y las uvas* de Figueiredo (escenificadas en 1961); *La cantante calva* de Ionesco (1962), *La dama boba* de Lope de Vega (1963), *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, *El médico simple* de Lope de Rueda, *Nadie puede saberlo* de Bunster, *El ajedrez del diablo* de Calvo-Sotelo, *Se arrienda esta casa* de D’ Harvillez (escenificadas en 1964); *La casa de los siete balcones* de Casona (1965), *Pantero* de L. Páez (1966), *Milagro en el mercado viejo* de Dragún (1967); *A la diestra de Dios padre* de Buenaventura, *La importancia de llamarse Ernesto* de Wilde, *La princesa Panchita* de Silva (escenificadas en 1968) (Hernández & Parra, 1999, p. 1.958).

En 1972 el grupo Sábado retomó su labor, bajo la tutela de sus antiguos integrantes y discípulos de Laredo. A finales de la década de los setenta se crea la Escuela de Teatro Inés Laredo en Maracaibo, en homenaje a la vasta labor de esta pionera. En los años noventa Inés Laredo fue nombrada directora de la dirección de cultura de LUZ (1992). En 1997 Sábado se reagrupa, ahora al lado de su maestra fundadora y, hacen una retrospectiva con sus obras más emblemáticas, evento que tuvo un importante impacto en los espectadores. A partir de ese año y hasta el 2000 seguirían presentando buena parte de su repertorio en distintas oportunidades (Chesney, 2007).

En 1979 se crea Tablón, grupo en el que dirige la mayoría de los montajes. Tablón fue fundado por los egresados de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo y

¹¹⁶ Según el artículo “El enfermo imaginario de Moliere” de *El Nacional*, la obra ya había sido presentada en 1959 en el Teatro Santa Rita, con motivo de las “fiestas patronales de la Capital del Distrito Bolívar en homenaje a la Virgen del Rosario” (El Nacional, 1959, p. 42).

efectuaron como montaje de egreso la obra *El pastel y la tarta* dirigida por Laredo. A partir de esa fecha la maestra dirigió para ellos los siguientes montajes: *Mundo de sorpresa*, popurrí de autores venezolanos (1980), *Los peces del acuario* de José Gabriel Núñez (1981), *El secreto bien guardado* de Alejandro Casona (1985), *El salto atrás* de Leoncio Martínez (1986), *El rompimiento* de Rafael Guinand (1987), *La zaga* de Theotiste de Gallegos (1988), *Fablillas* de Casona (1989), *Arsénico y encaje antiguo* de Kesselring (1990), *Chuo Gil y las tejedoras* de Arturo Usler Pietri (1991), *La zapatera prodigiosa de Lorca* (1992) y *Sainetes venezolanos* (reposición) (1995), entre otras (Hernández & Parra, 1999, p.p. 2.098, 2.099).

La dirección de Inés Laredo

Corresponde distinguir el hecho de que Inés Laredo fue discípula de Pedro de la Barra, actor, director, dramaturgo y fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH). Según Bravo Rozas (2018), las dos primeras obras estrenadas por el TEUCH fueron *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, bajo la dirección de Pedro de la Barra y *Ligazón* de Ramón de Valle Inclán dirigida por José Ricardo Morales. El TEUCH descendía del Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), que había sido fundado por Pedro de la Barra en 1934 y tuvo gran influencia del teatro español debido a la presencia de migrantes como José Ricardo Morales¹¹⁷ y Héctor del Campo¹¹⁸.

Como se ha señalado, Inés Laredo dirige para el grupo Sábado *La guarda cuidadosa* y *Ligazón* en 1952, remontando las obras que años atrás pudiera haber realizado en Chile. Se presume que en estos primeros años dirigió con base en su experiencia como actriz obtenida en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y a la influencia de esta agrupación. Se conoce que el repertorio total de la directora es amplio y, Azparren Giménez (2021) asegura que el grupo Sábado “fue un caso único en la provincia venezolana, con un repertorio moderno, diríase inédito en el país, con obras de García Lorca, Valle-Inclán, Alejandro Casona, Carlos Arniches, Ibsen, Chejov, Thornton Wilder, Pirandello y Cervantes” (párr. 51).

El trabajo de Inés Laredo estaba basado en una puesta en escena naturalista, convencional y tradicional, en la cual era relevante el recorrido del actor en el escenario, las acciones físicas y

¹¹⁷ Fue director del departamento de cultura de la Federación Universitaria Escolar en Valencia (España). Integrante del grupo teatral español El Búho dirigido por Max Aub. Migró hacia Chile, donde siguió desarrollando su labor artística.

¹¹⁸ Escenógrafo español. Desarrolló parte de su trabajo artístico en Chile.

la exploración de la psicología del personaje. Para ello, recurría a lecturas de mesa y discusiones acerca de los textos, a fin de lograr un análisis de la obra y personajes que fuera una base para el montaje. “En esa lectura, se especificaba cómo era cada personaje, cómo lo veía ella, cómo se lo mostraba ella al actor para que el actor hiciera su propia búsqueda” (Pirela, 2023)¹¹⁹. El profesor Pirela (2023) agrega que la dirección de Laredo era cónsona con el estilo de teatro que realizaban los artistas de su generación y respondía a la línea actoral de los años cuarenta y cincuenta, que se puede percibir actualmente como técnica y retórica. En ese entonces, el intérprete estaba muy supeditado a las pautas de dirección e, inclusive, los mobiliarios y las escenografías tendía a ser más corpóreas¹²⁰.

Respecto a esto, Lolimar Suárez Ayala (2023) – actual coordinadora de la Escuela de Teatro Inés Laredo – reitera que:

Era una directora tradicional, tenía un método de trabajo muy rígido, como muy específico, propio del momento en el que ella hizo esa labor. Muy estructurada: “dos pasos para acá, dos pasos para acá y hablas”. Trabajaba como muy esquemática, sin embargo, la belleza de su trabajo es admirable. Fue una mujer muy recia, muy disciplinada, le gustaba el actor comprometido¹²¹.

A pesar de que el teatro dirigido por Laredo conservaba una búsqueda tradicional, la creadora no desconocía o negaba las nuevas tendencias que fueron llegando a Venezuela con el paso de los años. María Antúnez (2023) hace referencia a la incorporación de cátedras como dicción y expresión corporal en los talleres impartidos por Inés Laredo para el grupo Tablón, que venían a complementar el trabajo del actor: “Tuvimos talleres sobre desplazamiento y manejo de la expresión corporal dependiendo de los personajes. Aparte de la dicción, aparte del vestuario, de cómo teníamos que integrarnos con el personaje”¹²².

Cabe destacar que la directora lograba involucrarse en los aspectos plásticos y estéticos del montaje. Más allá de la dirección de actores, Laredo hacía bocetos preliminares en relación a la escenografía y el vestuario, construyendo una idea global que permitiera conjugar el trabajo interpretativo con el planteamiento estético: “ella dibujaba, hacía sus dibujos sobre la puesta, sobre

¹¹⁹ Véase Entrevista a Arnaldo Pirela. CAPÍTULO V.

¹²⁰ Véase Entrevista a Arnaldo Pirela. CAPÍTULO V.

¹²¹ Véase Entrevista a Lolimar Suárez. CAPÍTULO V.

¹²² Véase Entrevista a María Antúnez. CAPÍTULO V.

lo que ella visionaba para la parte escenográfica, para los vestuarios. Ella siempre tenía una visión de conjunto del trabajo artístico, del trabajo de puesta en escena como tal” (Pirela, 2023)¹²³.

Acerca de las acciones físicas, Laredo solicitaba a sus intérpretes abordar el trabajo con los elementos escénicos y utilería que pudieran favorecer a la creación del personaje. Por ejemplo, si un personaje demandaba el uso de falda y tacones, la maestra trataba de que el actor o la actriz pudieran ensayar con estos recursos previamente, puesto que consideraba que los mismos contribuían a la construcción efectiva del rol. Se encuentra aquí un paralelismo con las sugerencias que Stanislavski realiza en el *Manual del Actor*, en el que indica que “un actor debe saber cómo ponerse y portar un traje [debe conocer] las costumbres y modales de las épocas, las formas de saludar a la gente, el uso de un abanico, de una espada, bastón, sombrero, de un pañuelo” (Stanislavski, 1998, p. 149). A su vez, Laredo se apegaba fielmente al texto y procuraba respetar a los autores, buscando una interpretación correcta de la dramaturgia:

tendía a hacer el trabajo muy plegada a lo que era el texto – como se hacía obviamente en esos tiempos – que el director era muy respetuoso del texto del autor, salvo algunas cosas muy elementales para localizar el trabajo de la puesta. Por ejemplo, si decían que estaban en Sevilla, ella podía decir que no estaban necesariamente allí, sino en un lugar muy suigéneris (Pirela, 2023)¹²⁴.

La directora mantenía altos estándares en relación a la disciplina y al rigor que el actor o la actriz debían tener para lograr un trabajo profesional. Insistía en que valores como la puntualidad, el aprendizaje de los libretos y el respeto por el dramaturgo, los compañeros de escena y el público, eran requisitos fundamentales que debían ser cumplidos por un actor profesional. “También decía que el actor debía descansar, tenía que estar descansado el día del estreno o los días de las funciones” (Antúnez, 2023)¹²⁵. Los rasgos anteriormente señalados, permiten establecer una comparación entre la metodología del trabajo de Inés Laredo y las enseñanzas de Stanislavski en su libro *Creación de un personaje* (2001), quien dedica todo el capítulo decimocuarto “Hacia una ética del teatro”, a una serie de consideraciones relacionadas con la puntualidad, el rigor, el trabajo del actor fuera de los ensayos, la relación armoniosa con el entorno, el control de la propia vanidad y el fomento de un trabajo en equipo. Blanca Basabe (2023), María Antúnez (2023) y Arnaldo Pirela (2023) recuerdan su hincapié en el cumplimiento de estas normas, así como, su

¹²³ Véase Entrevista a Arnaldo Pirela. CAPÍTULO V.

¹²⁴ Véase Entrevista a Arnaldo Pirela. CAPÍTULO V.

¹²⁵ Véase Entrevista a María Antúnez. CAPÍTULO V.

lucha porque el trabajo del actor fuera retribuido, respetado y considerado en todos los sentidos. Pirela (2023) indica que tuvo como objetivo subyacente la profesionalización del trabajo del actor y “desde el punto de vista económico [abogó por] que se retribuyera el trabajo (...) lo que implica la profesionalización o el trabajo creador recompensado como debía ser”¹²⁶.

María Antúnez (2023) refiere la gran convocatoria de público que tenían los montajes dirigidos por Inés Laredo para el grupo Tablón que, aunque no pertenecieran a la llamada vanguardia, llenaban las salas de teatro de forma inédita, debido al respeto que sentía Laredo por los espectadores: “el director de teatro [de los años ochenta y noventa] montaba la obra para sí, que era lo que gustaba, pero no le importaba el público, cosa que a la profesora Inés sí”¹²⁷. En esos años la mayoría de las presentaciones de Tablón estaban subsidiadas por la Fundación Banco Mara (Fundación Banco de Maracaibo), aspecto que habla de la confianza que esta institución tenía en el trabajo artístico y en la popularidad de Tablón y de la maestra Laredo: “eso era porque la profesora Inés tenía su nombre y sabían la calidad de sus montajes”¹²⁸.

Como lo señala Antúnez (2023), el trabajo de la profesora Laredo se fue transformando a través de los años y tuvo una primera etapa – cuando ella dirigía el grupo Sábado – en la que liderizaba totalmente sus proyectos, haciéndose cargo de la selección de las obras, la preproducción, el montaje y la dirección artística. Con el pasar del tiempo y, a medida que empezaba a emerger una generación de discípulos, la directora empezó a ceder ciertas labores. Este es el caso de la agrupación Tablón, en la que Juana Inciarte y María Antúnez asumieron la gerencia del grupo y las tareas de producción. No obstante, Laredo se mantuvo a la cabeza del proyecto, aprobando las propuestas realizadas por su equipo, dando acotaciones de dirección y recomendaciones en el área de la producción hasta su fallecimiento¹²⁹.

La labor de Laredo es notable y destaca en ella la continuidad que le dio a su trabajo académico, docente y artístico a través de los años. Transitó tiempos de represión política que influyeron directamente en la estabilidad de su proyecto, no obstante, logró sortear las adversidades y, como lo indica Suárez (2023)¹³⁰, imponerse de una manera creativa y artística. Esta directora dejó un importante legado teatral en el Estado Zulia, mediante sus enseñanzas, obras,

¹²⁶ Véase Entrevista a Arnaldo Pirela. CAPÍTULO V.

¹²⁷ Véase Entrevista a María Antúnez. CAPÍTULO V.

¹²⁸ Véase Entrevista a María Antúnez. CAPÍTULO V.

¹²⁹ Véase Entrevista a María Antúnez. CAPÍTULO V.

¹³⁰ Véase Entrevista a Lolimar Suárez. CAPÍTULO V.

aportes y discípulos, así como, con la introducción de novedosos textos dramáticos universales en el país.

Esther Valdés



Nota: Fotografía de Ester Valdés.

Adaptado del artículo “De Pëgi a Venezuela para fundar ‘Bambilandia’”. (Berruti, s.f.)

Esther Valdés fue originaria de Pëgi (Italia). Edgard González (2012), refiere que Esther B. Valdés fue una cantante, pianista y compositora ítalo-argentina que estaba casada con el periodista, músico, cuentista, libretista y profesor de música Pedro M. Layatorres, oriundo de Aragua (Venezuela). Ambos fueron directores del programa infantil Bambilandia entre 1953 y 1966, el cual era transmitido por la planta televisiva (TVN5) y por Televisa¹³¹ y, que inicialmente, fue concebido como un programa radial. En este espacio televisado llegaron a trabajar importantes figuras como Orlando Urdaneta, Américo Navarro, Herminio Martínez y Dilia Waikarán. De acuerdo a César y Gabriela Martínez (1997), Bambilandia constituían una “honrosa excepción” porque lograba generar un espacio dirigido al público infantil, en un momento en el que tan solo Álvarez Sierra y estos dos creadores se ocupaban de esta labor en el país (p.14).

De acuerdo a Nino Berruti (s.f.), la madre de Valdés era oriunda de San Remo (Italia) y su padre era español. Ambos residían en Venezuela y, cuando su madre empezó a presentar problemas para concebir hijos, viajó a su país natal en busca de asesoramiento médico. En Liguria logró dar a luz y se devolvió a Suramérica. Al cabo de un tiempo su madre se asentó nuevamente en Nápoles

¹³¹ Televisora que posteriormente pasó a llamarse Venevisión. El programa *Bambilandia* se estrenó en Televisa el 20 de junio de 1953.

(Italia) y Valdés se mantuvo visitándola regularmente. Estudió canto y dirección en Roma y Milán, así como, que dirigió el grupo de teatro infantil “Piccolo Carro de Tespi” en Nápoles.



Fotografías de Esther Valdés y Pedro Layatorres.

Adaptado del artículo “Bambilandia, un homenaje”. (González E. , 2012)

Esther Valdés y su esposo Pedro Layatorres conformaron el Conjunto Infantil Liliput en Caracas durante los años cincuenta, al cual hace alusión Salas (1967) cuando reseña que la directora estrenó en enero de 1954 el espectáculo “de niños y para niños” *Liliput* en el Teatro Florida (p. 288). González (2012) comenta que los ensayos de la agrupación se llevaban a cabo en la casa de la pareja, ubicada en el piso seis del Edificio Plaza en la esquina de La Pelota (Av. Urdaneta) y que los mismos tenían lugar de martes a sábado de 5 a 9 de la noche. También agrega que tanto Valdés como Layatorres, se encargaban plenamente de la realización de los libretos, composición de las canciones, coreografías y dirección. Aunque la compañía se dedicó especialmente al ensayo del programa televisado, Gonzalez (2012) escribe en su blog, que llegaron a presentarse en el Círculo Militar (Caracas) el 6 de enero de 1958.

La misma Valdés (citada en Berruti, s.f.) explica que, en una primera etapa, no fue fácil reunir a cuarenta participantes de entre siete a quince años que, en su mayoría, eran hijos de inmigrantes italianos. Reflexionó acerca de su preferencia por dirigir a niños, debido a que los consideraba más “atentos, dispuestos y disciplinados” (párr. 5). Añade que su programa televisado fue reseñado semanalmente por el diario *La esfera* y que su grupo llegó a presentarse en el Teatro

Municipal con una obra escrita por ella y su esposo y protagonizada por la pareja de artistas italianos Italo y Milvia Césari¹³².



Fotografía de la agrupación Bambilandia.

Adaptado del artículo “Bambilandia, un homenaje”. (González E. , 2012)



Fotografía de la agrupación Bambilandia.

Adaptado del artículo “Bambilandia, un homenaje”. (González E. , 2012)

¹³² Experimentados actores de televisión.

Mara Poeta

Se conoce que fue una creadora italiana que dirigió *Antes del desayuno* de Eugenio O' Neill en junio de 1952 en el Teatro Municipal en una función a beneficio de la Cruz Roja Venezolana y, en julio de ese mismo año, en el Liceo Andrés Bello. En el programa de mano hallado en *Una huella en el teatro venezolano* (2009), se observa que la obra estuvo conformada por un doble programa que incluyó también *Poesía de América* con textos de Francisco Luis Bernárdez, Miguel Otero Silva, Nicolas Guillen, Pablo Neruda, Juan Liscano y Walt Whitman. Todo esto, en una representación llevada a cabo por Juana Sujo y Mara Poeta (p. 24). Esta artista también dirigió *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre, llevada a cabo en julio de 1952 en el Teatro Municipal (Salas, 1967, p. 285).

La dirección de *Detective history* a cargo de Mara Poeta es mencionada en el artículo “Carlos Márquez cuenta toda su historia” de Moreno Uribe (2015-2022). En ese sentido, esta obra nunca llegó a estrenarse y, Márquez hace referencia a ella, recordando la manera en la que conoció a Juana Sujo:

La conocí porque un amigo, Elisaúl Peraza, me encontró en la plaza de San Jacinto y me dijo que fuese a los estudios de Bolívar Films, donde para ese entonces funcionaba la escuela de Juana, porque la italiana Mara Poeta ensayaba la pieza *Detective history*. Y así ocurrió y ahí encontré a Fernando Gómez, Paul Antillano, Esteban Herrera y Alberto Castillo Arráez, quienes también participaban, pero nunca se estrenó ese espectáculo; me quedé ahí y dos años más tarde debuté, como profesional, en el Teatro Municipal con *Los muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre. Lo he dicho siempre y lo repito ahora, que Juana me formó en lo humano, en lo intelectual y en lo artístico (párr. 4).

Apenas se ha podido conseguir información sobre la formación previa y metodología de dirección de esta creadora. Se elucubra que quizás, por el insuficiente trabajo registrado, Mara Poeta pudiera haber estado de forma temporal en la ciudad de Caracas, al menos desde 1950 hasta 1952, tal y como lo refiere tácitamente el comentario de Márquez, en el que asegura que entre los ensayos de *Detective history* y *Muertos sin sepultura* existió una brecha de dos años.

Georgina de Uriarte

No se puede dejar de mencionar en este apartado la labor de Georgina de Uriarte en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela entre 1955 y 1956. Esta actriz y profesora fue la gran colaboradora del maestro y director argentino Guillermo Korn y tuvo como labor la coordinación de escena de los espectáculos. Aún cuando la mayoría de los montajes estaban firmados bajo la dirección de Guillermo Korn, en algunas fuentes aparece reseñado como una experiencia a cuatro manos. En tal sentido, en el programa de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla incluido en *Una huella en el teatro venezolano* (2009), tanto Georgina de Uriarte como Guillermo Korn aparecen mencionados como ‘directores’ de la obra (p. 27). *Don Juan Tenorio* fue presentado en noviembre de 1955 en el Aula Magna de la UCV y contó con las actuaciones de Juana Sujo, Carlos Márquez, Gioventina Campuzano, Conchita Credecio, Román Chalbaud, Sergio Vintrin, Gilberto Pinto, J. R. Zapata Luigi, Carlos Franchi Vicente García y Grishka Holguin.

De forma precedente, en 1955 se presentó *Mirandolina* de Carlo Goldoni en la recién inaugurada Aula Magna de la UCV. La dirección estuvo a cargo Guillermo Korn y contó con la actuación de Georgina de Uriarte. Ese mismo año presentan *Los Rivales* de Richard Brinsley Sheridan, con una adaptación de Andrés Bello y un elenco conformado por estudiantes, así como, *El hospital de los locos* (1955) de José Valdivieso. En 1956 estrenan *Palabras en la arena* de Antonio Buero Vallejo, *El pelo de la zanahoria* de Jules Renard y *El viejo celoso* de Miguel de Cervantes.

Luis Chesney (2014) narra que la gestión de ambos profesores inicia en 1955. La Universidad Central de Venezuela había cesado sus actividades desde 1951, después de una intervención de parte de la Junta Militar y, es justamente en 1955, cuando se reanudan las actividades académicas. En ese lapso se aspira una renovación en el Teatro Universitario y Pedro González Rincones¹³³ es nombrado como nuevo rector. De este modo, conociendo la trayectoria de Guillermo Korn y Georgina de Uriarte, González Rincones los invita a hacerse cargo del TU.

¹³³ Hermano del dramaturgo venezolano Salustio González Rincones.

En el trabajo de grado de Zamora (1997), el autor expone que Georgina de Uriarte “fue [la] gran colaboradora del Teatro Universitario de Korn; fue la coordinadora de escena y según muchos comentarios, la que realmente era la voz de mando en la dirección del T.U. de esa época” (p. 56).

Georgina de Uriarte fue una actriz profesional argentina que, en algunas de las obras del teatro universitario, actuaba acompañando a sus alumnos o al lado de intérpretes profesionales que eran invitados a participar en los montajes. Guillermo Korn mantenía la idea de que esto facilitaba a los estudiantes la asimilación de la técnica y permitía perfeccionar los papeles, hecho que se estilaba en universidades de Europa, Estados Unidos y Argentina, es decir, que se consideraba una estrategia útil en el período de formación de los actores.

De igual modo, Georgina de Uriarte fue docente de la agrupación a través de los cursos libres de formación de actores que estaban dirigidos a los integrantes del Teatro Universitario y al resto de los estudiantes de la UCV interesados en incursionar en las artes escénicas. Las clases se impartían en una sala de ensayo dispuesta para la actividad, los lunes y jueves de 6 a 8 de la noche e, incluían, expresión corporal e interpretación escénica, así como, dicción, recitación e impostación de la voz. Los cursos libres de formación de actores cesaron su actividad a finales de 1955 y la retomaron en 1956, luego de que Georgina de Uriarte partió por un breve lapso de tiempo a Francia y España con el fin de renovar sus conocimientos. En ese período la creadora visitó teatros, escuelas de arte dramático y apeló a diversas fuentes de investigación para modernizar su técnica docente y artística (Zamora A., 1997, p. 71).

En Zamora (1997) se registró la transcripción de una conversación entre Guillermo Korn y Georgina de Uriarte. En ella se deja ver el amplio bagaje cultural de ambos y parte de los fundamentos técnicos medulares del teatro según Georgina de Uriarte. La creadora comenta que existen “dos aspectos instrumentales: los visibles y los invisibles. Visibles: la voz y el cuerpo. Invisibles: Imaginación y sensibilidad” (p. 57) y que, en todos los casos, deben proyectarse hacia el exterior para “hacer impacto por la capacidad de magnetismo” (p. 57). Afirmó también que la técnica no se circunscribe únicamente al dominio del cuerpo y la voz, sino que está ligada al estudio de la psicología y el temperamento del personaje. Expuso la importancia del ritmo y añadió que, gracias a éste “la representación cobra vida, color, volumen” (p. 60). En ese fragmento señala su discrepancia con los entreactos y la idea de que, en el teatro contemporáneo, estos pueden ser sustituidos por otros recursos como el uso de la tramoya y los escenarios simultáneos.

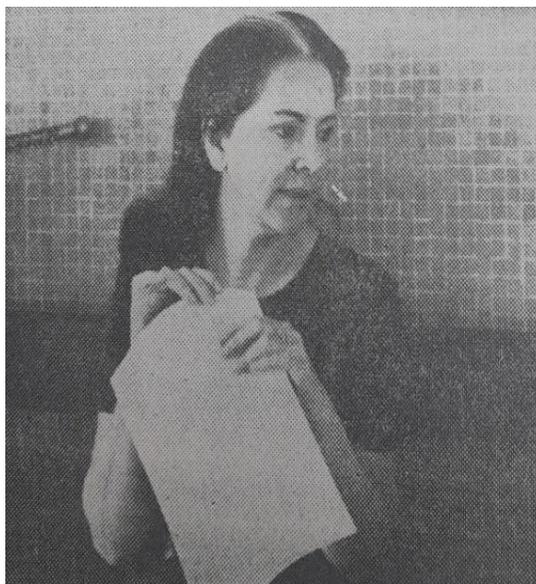
CAPÍTULO IV

LA DÉCADA POSTERIOR: REPERCUSIONES. PRESENCIA DE DIRECTORAS DE TEATRO EN VENEZUELA ENTRE 1950 Y 1969

En este capítulo se presentan las biografías de las pioneras de la dirección de teatro de los años sesenta en orden cronológico de acuerdo a sus fechas de nacimiento. En tal sentido, se profundiza en la labor de Clara Rosa Otero, Miriam Dembo, Ligia Tapias, Sylvia Mendoza, Manuelita Zelwer y, se ha dejado de último a Lola Ferrer, Minerva Leindenz y María Berroterán, por desconocer sus natalicios.

Cabe distinguir que el orden en el que debutan como directoras es distinto y obedece a otra organización. La primera mujer de este conjunto que dirige en los años sesenta es Minerva Leindenz con la obra *La ostra y la perla* de William Saroyan, la cual lleva a cabo para el Grupo Experimental de la Escuela Experimental Venezuela en 1961, le sigue Manuelita Zelwer con la escenificación de *El viaje feliz* de Thornton Wilder para el Teatro Experimental de Arquitectura en 1963, así como, María Berroterán con *El salto atrás* de Leoncio Martínez (1964), para el grupo El Barrio. En 1966 Ligia Tapias escenifica *¿Quién asume la responsabilidad?* de Andrés Martínez y, en 1967, Sylvia Mendoza lleva a cabo *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragun con el grupo Nuevo Teatro Sylvia Mendoza. En 1968 debutan como directoras Miriam Dembo - con *Diálogos de Carmelitas* de Georges Bernanos - y, Lola Ferrer, con *Experimento Cervantes*. Finalmente, Clara Rosa Otero dirige *Pedrito y el lobo* en 1971. Aunque esta última obra no corresponde a la dirección de teatro de los años sesenta, se ha incluido a Otero en este grupo de pioneras, debido a su importante labor como fundadora y directora de Tilingo a partir de 1968.

Clara Rosa Otero



Nota: Adaptado de *El Nacional* [Fotografía]. (El Nacional, 1971, pág. B16)

Clara Rosa Otero (7 de enero de 1916, Barcelona, Estado Anzoátegui, Venezuela; 20 de julio de 1997, Caracas, Venezuela) fue una directora, dramaturga, gestora, agregada cultural de Venezuela en Chile y fundadora del grupo Tilingo (1968). Hija de Mercedes Silva Pérez y Henrique Otero Vizcarrondo, empresario y fundador del diario *El Nacional*. Hermana de Alejandro Otero Silva, Vicente Emilio Otero Silva, Carlos Enrique Otero Silva y, el afamado escritor venezolano Miguel Otero Silva, también casado con una importante y reconocida gestora cultural: María Teresa Castillo. Según Carmen Ramia (2024)¹³⁴, la influencia de estas dos últimas figuras en su vida fue de gran relevancia, puesto que la inspiraron a generar espacios en el área cultural.

En relación a su vida personal, Otero contrajo nupcias tres veces: la primera vez con José Manuel Guzmán Guevara con quien concibe a Mercedes Guzmán Otero, la segunda con el chileno José Calvo con quien tiene dos hijos más: José Calvo Otero y Miguel Calvo Otero y, la tercera, con Mario Altamirano Orrego, de quién adopta su nombre de casada.

El artículo “Esta tarde inauguran el teatro estable de marionetas” (1968) de *El Nacional*, refiere que Clara Rosa Otero inaugura el grupo Tilingo el 16 de enero de 1968. La iniciativa de la directora de crear un teatro estable de marionetas dirigido para niños, fue materializada con la

¹³⁴ Véase Entrevista a Carmen Ramia. CAPÍTULO V.

edificación de un espacio que contaba con un área de construcción de 405 metros cuadrados y una sala aforada para 160 espectadores, la cual estaba dotada con dispositivos para presentar títeres, cine, teatro y conciertos para orquestas de cámara o instrumentos solistas. Para la realización de la obra brindaron su aporte la Gobernación del Distrito Federal, la Comisión del Cuatricentenario y varias entidades de la empresa privada, incluyendo la Fundación Otero Vizcarrondo. En el momento de su apertura, la junta directiva de Tilingo estuvo conformada por Clara Rosa Otero de Altamirano (presidenta), Sra. Margot Boulton de Bottome, Lya Imber de Coronil, Dr. Pablo Herrera Campins¹³⁵ y Juan Evangelista Torres¹³⁶. Al acto de inauguración asistió el presidente de la República Raúl Leoni y su esposa, así como otras relevantes personalidades del momento. El teatro Tilingo fue reconocido como la primera agrupación estable de títeres de Caracas y contó con una sede propia ubicada en el Parque Arístides Rojas de la avenida Andrés Bello (El Nacional, 1968, p. C10).

Según “Tilingo reinaugura su sala con ‘La flauta mágica’ de Mozart” (1986) de *El Nacional*, el teatro cerró sus puertas entre 1980 y 1986 con el fin de hacer remodelaciones para mejorar las condiciones, comodidad y seguridad de la sala. Clara Rosa Otero indicó que durante ese tiempo y, a pesar de los trabajos de remodelación, se mantuvo estrenando obras y ofreciendo los espectáculos de títeres en varias ciudades y pueblos del país (E.A., 1986, p. B12).

De acuerdo con Simme (1986), el nombre de la agrupación fue adoptado en honor a la canción-juego infantil cuya rima inicial reza “Tilingo, tilingo, mañana es domingo” (p. 3). En el artículo “Historia del grupo” se agrega que la creación del teatro tuvo como objetivo aportar a los niños un espacio en el que encontrarán diversión y cultura todos los fines de semana y que, a su vez, los sensibilizara y les brindara educación (El Nacional, 1986, p. 3). La labor de Tilingo incluyó su presencia en zonas y escuelas populares, en el interior del país y en encuentros internacionales que le dieron cierta proyección.

Se han hallado ocho direcciones de teatro adjudicadas a Clara Rosa Otero, entre las que se cuentan *Pedrito y el lobo* (1971)¹³⁷, *Amapola y patico* y *La cenicienta* (estrenadas en Maracay en

¹³⁵ Hermano de Luis Herrera Campins. En ese entonces, presidente del Consejo Venezolano del Niño.

¹³⁶ Presidente de la Dirección Técnica del Ministerio de Educación (Sección Audiovisual).

¹³⁷ Elenco: Mildred Ferrer, Nacarid Saint Germain, Mariluz Hernández, Elías Martinello, Larry Herrera y Oscar Ibarra Moreno.

1972)¹³⁸, *La bella durmiente* (1973)¹³⁹, *Don Quijote* (1975)¹⁴⁰, *El Popol Vuh* (1976)¹⁴¹ y *Los cómicos improvisados* (1978)¹⁴² (El Nacional, 1986, p.p. 12, 13). Además de *La flauta mágica* (1986), montaje que escenificó con las actuaciones de Gladys Pacheco, Jenny Marcano, Denisse Latorraca, Mirtha Borges, Gustavo Lainette, Frank Decarip, Jesús Maza Fuentes, Gonzalo Cubero, Oscar Figueroa y Juan Arias (E.A., 1986, p. B12). Aún cuando se infiere que el número de direcciones de Otero es cuantitativamente superior, se desconocen otros datos comprobables y, por tanto, no se han mencionado en este estudio.

Clara Rosa Otero comienza a dirigir artísticamente en la década de los setenta con la obra *Pedrito y el lobo* (1971), no obstante, aunque no pertenezca propiamente al grupo de pioneras de dirección de teatro de los años sesenta, se ha incluido en el texto por considerar que la génesis, construcción e inauguración de Tilingo constituye un fenómeno cultural durante la década de los sesenta. El Tilingo fue el primer teatro de marionetas de Caracas que contó con una sede propia, construida a partir de unas necesidades específicas.

Clara Rosa Otero realizó adaptaciones de los textos *La cenicienta*, *El velorio de Tío Tigre*, *Tío Tigre y Tío Conejo astronautas*, *Pedrito y el lobo*, *Amapola y patico*, *La bella durmiente*, *Don Quijote*, *El Popol Vuh*, *Los cómicos improvisados*, así como, escribió *Juan Bimbita y su perro quiltro* y *Pedro Rinales curandero*. En 1993 publicó el libro de su autoría *La cena de Tío Tigre y otras obras de teatro para niños*. En la introducción del ejemplar refiere que los cuentos incluidos en el libro integran historias tradicionales, popularmente difundidas en Venezuela y el Caribe y, están basados en versiones que contaba su tía Margot, cuando la autora era apenas una niña que residía en el Oriente del país. Los cuentos *La cena de Tío Tigre*, *La mata de guayabas*, *El velorio de Tío Tigre* y *Tío Tigre y el arriero* fueron representados por Tilingo.

La agrupación funcionó gracias a la colaboración de Nancy Calvo y la Nena Villanueva, quienes conformaban el equipo ejecutivo conjuntamente con Clara Rosa Otero y que, según lo

¹³⁸ Elenco: Oscar Ibarra, Aura Andasol, Virginia Vera, Aurora Páez y Luis Rengifo.

¹³⁹ Elenco: Carlos Contreras, Carla Darma, Mariluz Hernández, Blanca Vera, Mirtha Borges, Reynaldo Lancaster, Luis Alberto Rodríguez y Jesús Maza Fuentes.

¹⁴⁰ Protagonizada por Oscar Figueroa.

¹⁴¹ Elenco: Carmen Palma, Elías Martinello, Oscar Figueroa Núñez y Mirtha Borges.

¹⁴² Elenco: Rocío Rovira, Mirtha Borges, Coca Melnick, Jesús Maza Fuentes, Frank Fernández, Edgar Sosa, Sergio Madrid, Oscar Figueroa, Armando García y Eduardo Valera.

indica Elizabeth Schon (1986), ayudaron “intensamente a que cada función supere a la anterior lográndose una mayor calidad teatral” (p. 7).

Dentro de la agrupación también dirigió Elysbeth Hernández, quién llevó a escena al menos ocho obras. En 1968 escenificó *El gárgaro* y *Los loritos aplicados* de Oscar Guaramato, así como, *El pueblo embrujado* (1968), *Juan y las habas mágicas* (1968), *Melchor, el gigante* (1969), *El baile de los peces* (1969), *Cucarachita Martínez* y *Ratón Pérez* (1969) y *Los siete cabritos y el lobo* (1970), estos últimos cuatro textos adaptados por la misma directora (El Nacional, 1986, p.p. 12, 13). En Galindo (1989) y en *Una huella en el teatro venezolano* (2009) no se halló información del trabajo de dirección de Hernández y, por tanto, solo se le menciona tangencialmente para que quede constancia de su actividad de dirección en el Tilingo.

En el artículo “Lo que ha dicho Clara Rosa” (1986), Otero confesó que el teatro siempre le había llamado la atención y que, en el fondo, se consideraba una “actriz frustrada”. Sin embargo, gracias a esa frustración buscó distintas formas de expresión y finalmente se decidió por el teatro infantil. Aunque estaba consciente de que el teatro infantil era percibido por algunos especialistas del medio como un arte menor, llegó a comprender la complejidad de esta labor mediante su experiencia: “pensé, en forma muy ingenua, que era más fácil el teatro para niños, un poco por miedo a dirigir actores profesionales para adultos y resulta que esto es más difícil: hay que realizar el mismo trabajo del teatro para mayores y de paso hay que armonizar el trabajo del muñeco y el actor” (El Nacional, 1986, p. 15).

Clara Rosa Otero no estudió teatro de manera formal, sino que aprendió el oficio a través de la praxis. Según comenta, en las obras que adaptaba y escribía no se interesaba en transmitir mensajes preconcebidos, que terminaran siendo una bandera política o de pancarta. En contraste, Otero era gran admiradora de los clásicos, historias universales y cuentos de hadas que poseían una enseñanza moral para ofrecer a los niños, porque creía que los principios morales básicos trascendían cualquier ideología política y eran aceptados mundialmente: “El robo es siempre inmoral, sea en un país capitalista o en un país socialista” (El Nacional, 1986, p. 15). El objetivo de su trabajo era sensibilizar al niño y sembrar en él un gusto por teatro, formando hombres conscientes y futuros espectadores. A nivel de producción, Clara Rosa Otero procuraba generar obras de alta factura y calidad, que captaran la atención de los espectadores que acudían a la sala.

En Tilingo brillaron mentes creativas como la de Julio Riera, quien adaptó y dirigió buena parte de los montajes de la agrupación - especialmente en la etapa inicial -, Elías Martinelo, diseñador y realizador de escenografía, utilería, vestuario y muñecos, Rocío Rovira y Oscar Figueroa, actores que laboraron en la agrupación por varios años y que, en el caso de Figueroa, llegaron a dirigir para Tilingo. Todos ellos y, otras personalidades como Jesús Maza Fuentes, Mirtha Borges, Jenny Marcano, Gustavo Lainette-Sucre, Juan Arias, Gonzalo Cubero, Frank Decarip, Denisse Latorraca y Gladys Pacheco, dieron vida a la actividad de este grupo bajo la tutela de su fundadora.

De acuerdo con Lorenzo Batallan (s.f.), Tilingo no solo ofreció espectáculos infantiles al público, sino que permitió crear una escuela de formación para titiriteros. El autor describe el impacto de la agrupación en la actividad cultural caraqueña, señalando su afluencia de espectadores entre los años 1969 y 1974:

La programación planificada del Tilingo comenzó en enero de 1969, programando 17 obras para un total anual de 16.000 espectadores. Estas cifras fluctuaron progresivamente en esta proporción: 1970, programación de 16 obras para 17.600 espectadores. En 1971, para un estreno de 12 obras, 21.102 espectadores. En 1972, para 7 obras un total de 22.000 espectadores. En 1973, para 6 obras estrenadas, 25.000 espectadores, en 1974 para dos obras, la suma de 30.000 espectadores. La conclusión es un aumento considerable en el número de espectadores y una significativa disminución en el número de las obras estrenadas lo que indica una mayor permanencia en cartelera fruto y consecuencia de la asistencia masiva ya que los espectáculos del Tilingo se presentan siempre a sala llena y una obra, como por ejemplo la adaptación para títeres del “Popol -Vuh”, ha permanecido en cartelera un año, con reposiciones ocasionales (Batallan, s/f, p. 12).

En 1978 el grupo recibió el Premio Municipal a la Mejor Producción, con la obra *Los cómicos improvisados*, adaptación de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare (El Nacional, 1978, p. C13) y, en 1985 fueron merecedores del Concurso internacional - creado por Tilingo en 1979 - por la pieza *El imperio del humo*, dirigida por Oscar Figueroa (El Nacional, 1986, pág. 13). Aunado a esto, la agrupación fue galardonada con la Orden de Andrés Bello en Primera Clase en 1991.

Miriam Dembo



Nota: Adaptado del Registro de Samuel Dembo [Fotografía].

Miriam Dembo (19 de mayo de 1927, Polonia; 14 de junio de 2017, Caracas, Venezuela). Fue una psicóloga, productora, traductora y directora de teatro; co-fundadora de El Nuevo Grupo en 1967, conjuntamente con Isaac Chocrón, Román Chalbaud y otros creadores. Hija de la pareja de polacos, Henrike Najman e Ida Najman. Nace en Polonia y emigra a Venezuela con sus padres en 1932 a la edad de cinco años. Estudia la primaria en el Colegio Alemán y el bachillerato en el Santa María. Según Nancy Dembo (2024)¹⁴³, esta directora provenía del seno de una familia judía que valoraba la educación y, por tanto, tuvo la aspiración de desarrollar una carrera universitaria, hecho que no era frecuente entre sus contemporáneas. Sus padres la enviaron a estudiar a los Estados Unidos y, en 1945, llega a Nueva York y vive una época “convulsa pero entusiasta”, puesto que la II Guerra Mundial recién había terminado.

Miriam Dembo desarrolla una carrera de 25 años en el área de la psicología, obteniendo primero el B.A. en el *Bard College en Annandale on Hudson* (Nueva York). Después de conseguir su título de psicóloga, regresa a Caracas y participa en la fundación de la Escuela de Psicología de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, aunque es a finales de los sesenta cuando se incorpora en la planta de profesores de esta universidad. Consigue la Licenciatura en Psicología y un Doctorado en Ciencias en esta Alma Mater. Fue fundadora de la Maestría en Análisis Experimental de la Conducta y del Doctorado en Psicología, así como, directora del Postgrado de

¹⁴³ Véase “Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo” de Nancy Dembo. Anexos.

la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV y del Doctorado en Psicología (Dembo N. , 2024)¹⁴⁴. En el área de la investigación preparó innumerables ponencias en congresos dentro y fuera del país, examinando campos como la psicometría, el análisis conductual y el desarrollo infantil (Dembo, 2009, contraportada).

En el libro *Juana Sujo* (2009), Miriam Dembo asegura que su interés por el teatro surge desde que era apenas una niña. Durante su estadía en Nueva York, incursiona formalmente en esta área y, en el Bard College, estudia *Liberal Arts* y toma “como su opción de *mayor* la psicología y como *minor*, teatro” (Dembo N. , 2024)¹⁴⁵. En ese período conoce a Samuel Dembo¹⁴⁶, quién posteriormente se convierte en su esposo y padre de sus dos hijos: Nancy y Alejandro. Samuel Dembo - unos cuantos años mayor que Miriam - era originario de Lituania y había emigrado a Venezuela conjuntamente con su familia. Al igual que la directora se trasladó a Nueva York, pero en su caso a estudiar cine y televisión. Las coincidencias en cuanto a la raíz judía, la experiencia migratoria en Venezuela y la afición por el arte, hicieron que ambos congeniaran y que juntos se integraran satisfactoriamente al mundo cultural que Nueva York les ofrecía. Por esta razón, cuando Miriam Dembo culmina sus estudios en psicología, regresa a Venezuela y contrae nupcias con él.

Como lo indica su biografía en *Una huella en el teatro venezolano* (2009), esta creadora mantuvo una estrecha relación con los estudios de cine Bolívar Films, en parte por su esposo Samuel Dembo y, además, por su amistad y cercanía con Guillermo Villegas¹⁴⁷. Su esposo ya había creado un nexo con varios artistas, escenógrafos y técnicos de esta institución y, a su regreso a Venezuela, Miriam Dembo se integra satisfactoriamente a este círculo. Una vez que Juana Sujo llega al país y empieza a laborar para Bolívar Films, ambas desarrollan gran empatía y amistad. Tal es así que Dembo se convierte en asistente de dirección, traductora y colaboradora de la actriz argentina e, incluso, publica una biografía sobre ella en el 2009. En la primera sección de este libro, Miriam Dembo asegura que gran parte de su aprendizaje teatral se lo debe a Sujo.

También es a través de Juana Sujo que Miriam Dembo conoce a Isaac Chocrón. Gracias a este encuentro, en 1966 produce *Asia y el lejano Oriente* bajo la dirección de Román Chalbaud. A

¹⁴⁴ Véase Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo. Anexos.

¹⁴⁵ Véase Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo. Anexos.

¹⁴⁶ Posteriormente, Samuel Dembo laboró como fotógrafo de El Nuevo Grupo, dejando quizás el registro visual más importante de las producciones de esta agrupación.

¹⁴⁷ Director de los estudios cinematográficos Bolívar Films.

partir de allí y, a raíz de la afinidad que logran los tres directores, fundan El Nuevo Grupo en 1967. Posteriormente, se integran José Ignacio Cabrujas, John Lange, Francois Moanack, Elías Pérez Borjas y, luego, Rafael Briceño y Enrique Porte. Miriam Dembo logra combinar sus labores como psicóloga y profesora con el oficio teatral, el cual ejerce de noche. Su contribución al teatro mediante la fundación de El Nuevo Grupo es quizás uno de los logros más destacados dentro de su trayectoria. En esta agrupación fungió como traductora de algunas obras, productora eficaz y directora de la asociación entre 1983 y 1987, año en el que el grupo cesa su actividad.

En “Obras de Montherlant, Bernanos y Claudel” (1968) de *El Nacional*, se refiere que esta pionera dirigió *Diálogos de carmelitas* de Georges Bernanos en 1968 y que la pieza fue presentada en el teatro Alberto de Paz y Mateos, bajo la producción de El Nuevo Grupo. El elenco estaba conformado por “Manola García Maldonado, Maira Chardiet, Isabelita Padilla, Hercilia López, Gioconda González, Mariela Ibarra, María del Carmen Lira y muchas otras, encargadas de representar a las religiosas condenadas a la guillotina” (p. C9). *Diálogos de carmelitas* se presentó como una lectura dramatizada en el marco del Ciclo de Teatro Católico Contemporáneo, conjuntamente con *La ciudad cuyo príncipe es un niño* de Henry De Montherlant, bajo la dirección de Isaac Chocrón y *Petición de mediodía* de Paul Claudel, dirigida por Román Chalbaud. Este trío de piezas tuvo “muy limitadas exhibiciones (...) en cuatro únicas funciones” (p. C9).



Diálogos de Carmelitas de Georges Bernanos. Dirección Miriam Dembo (1968).
Fotografía Samuel Dembo. Cortesía: Nancy Dembo



Diálogos de Carmelitas de Georges Bernanos. Dirección Miriam Dembo (1968).
Fotografía Samuel Dembo. Cortesía: Nancy Dembo

En 1991 Miriam Dembo dirige a María Cristina Lozada y Fausto Verdial en *Cartas de amor* de A.R. Gurney. María Cristina Lozada (2024) recuerda que fue un logro que realizaran una temporada completa, ya que se presentaron en una sala que acostumbraba ofrecer solamente una o dos funciones. Para sorpresa de todos, la obra fue muy exitosa e, incluso, los espectadores se sentaban en el piso para lograr ver la función. El éxito que tuvieron fue inesperado y, según Lozada, era “difícil de entender”, ya que la puesta en escena era sumamente sencilla y tenía una movilización en el espacio casi nula. La obra contaba solo con la presencia de dos actores sentados en un escritorio, los cuales no se miraban en toda la función y, apelaban al movimiento de las piernas, para ilustrar el paso del tiempo en la vida de cada uno de los personajes. Por la naturaleza sencilla del trabajo, fue sorprendente para ellos “que el público se enamorara de aquello y se peleara por entrar” (Lozada, 2024)¹⁴⁸.

De acuerdo con Javier Vidal (2024)¹⁴⁹, en 1998 Dembo remontó *Cartas de amor* para el Grupo Teatral Caracas y la reestrenó en la Sala de Conciertos del Ateneo. En este remontaje actuaron tres parejas distintas: Carlota Sosa y Mariano Álvarez, Javier Vidal y Julie Restifo, Elba Escobar y Orlando Urdaneta. El proceso de ensayos se realizó en la casa de Miriam Dembo y la

¹⁴⁸ Véase Entrevista a María Cristina Lozada. CAPÍTULO V.

¹⁴⁹ Véase Entrevista a Javier Vidal. CAPÍTULO V.

directora evitó que estas duplas de creadores se vieran entre sí durante el montaje de la obra o en las presentaciones. Quería que cada actor interpretara el personaje con libertad y que las propuestas fueran personales y diferentes entre sí.

Vidal (2024) refiere que la dirección de Dembo fue primordialmente una inducción y estaba muy enfocada al análisis psicológico de los personajes y al subtexto de la obra. A partir de allí, cada actor podía hacer propuestas acordes al análisis previo. Agrega que “era una directora que dejaba que el actor creativo flotara, aflorara, tuviera la oportunidad de crear en libertad, en base a unas inducciones” (Vidal, 2024)¹⁵⁰. La puesta en escena estuvo apegada a la propuesta de la versión original, la escenografía constaba de dos escritorios con sus respectivas sillas y lámparas y, el vestuario diseñado por Eva Ivanyi, era muy elegante - los hombres vestían esmoquin y las mujeres trajes largos.



Cartas de Amor de A.R. Gurney. Dirección Miriam Dembo (1991).
Fotografía Samuel Dembo. Cortesía: Nancy Dembo

¹⁵⁰ Véase Entrevista a Javier Vidal. CAPÍTULO V.



Cartas de Amor de A.R. Gurney. Dirección Miriam Dembo (1991).
Fotografía Samuel Dembo. Cortesía: Nancy Dembo

La sensibilidad por el conocimiento de la psique humana admitía que su enfoque en la dirección se concentrara en aspectos medulares de la psicología del personaje. Según Vidal (2024), otra de las fortalezas de esta creadora era su inteligencia emocional, la cual le ayudaba a gestionar bien sus emociones y tener relaciones óptimas con el entorno. Este rasgo la hacían una gestora cultural, productora y directora bastante flexible, que sabía mediar cuando surgían situaciones de desavenencia en los equipos de trabajo. Vidal recuerda a Miriam Dembo como una persona cordial y amable, que estaba siempre dispuesta al trabajo, una artista que no dirigió más, debido a su dedicación al campo de la psicología, la docencia y a su ascenso en la carrera académica que emprendió dentro de la Universidad Central de Venezuela.

De acuerdo al Espacio Anna Frank (2009), en el 2001 Dembo dirigió *Clipper* de Isaac Chocrón, presentándola en el Centro Cultural Corp Group con un elenco conformado por Gladys Prince, Nidia Moros, Carolina Leandro, Rafael Romero, Omar Gonzalo, Alejo Felipe, Mario Sudano y Héctor Moreno (p. 119). Carolina Leandro, Gladys Prince y Rafael Romero (2024)¹⁵¹ comentan que la pieza fue un remontaje y que, el proceso original se realizó en 1987, bajo la

¹⁵¹ Véase Entrevistas a Carolina Leandro, Rafael Romero y Gladys Prince. CAPÍTULO V.

dirección de Juan Carlos Gené y la producción de Miriam Dembo. Según Chocrón (1991) el primer elenco de *Clipper* estuvo integrado por Verónica Oddó, María Victoria Robert, Gladys Prince, Fausto Verdial, Omar Gonzalo, Juan Carlos Gené, Saúl Arocha y Héctor Manrique (p. 69).



Obra *Clipper* de Isaac Chocrón. Dirección Miriam Dembo (2001).
En la imagen Rafael Romero interpretando al personaje de Jacobo. Cortesía: Rafael Romero

Rafael Romero (2024)¹⁵² - quién interpretó el personaje de Jacobo en el remontaje del 2001 - indica que Dembo era una directora que transmitía tranquilidad, debido a la seguridad con la que expresaba lo que quería. Al igual que Leandro (2024) y Prince (2024), recuerda el proceso como una experiencia agradable, puesto que todos los actores tenían mucha cercanía entre sí y esta característica hacía que los ensayos y funciones fueran encuentros lúdicos, en los cuales había espacio para el disfrute. Los tres entrevistados mencionaron la gran cultura, el sentido del humor, la pasión por el teatro y la agradable personalidad de Miriam Dembo, hecho que corrobora Vidal (2024)¹⁵³ cuando indica que la directora “trasmitía paz” y eso sumaba un punto a favor para cualquier clase de montaje.

Los primeros ensayos de *Clipper* se llevaron a cabo en los salones pequeños del Teatro Teresa Carreño y, posteriormente, en la casa de Miriam Dembo. Adán Martínez - en ese entonces

¹⁵² Véase Entrevista a Rafael Romero. CAPÍTULO V.

¹⁵³ Véase Entrevista a Javier Vidal. CAPÍTULO V.

jefe de vestuario y peluquería del Teresa Carreño - realizó el diseño de vestuario de la obra (Leandro, 2024)¹⁵⁴.



Obra *Clipper* de Isaac Chocrón. Dirección Miriam Dembo (2001).

De izquierda a derecha (arriba): Carolina Leandro, Alejo Felipe, Miriam Dembo, Omar Gonzalo y Gladys Prince.

De izquierda a derecha (abajo): Mario Sudano, Nidia Moros, Héctor Moreno y Rafael Romero.

Cortesía: Carolina Leandro

Uno de los aspectos que más favoreció el proceso creativo de *Clipper*, fue que Dembo había conocido personalmente a los personajes que conformaban este relato, basado en aspectos autobiográficos de su autor Isaac Chocrón. Carolina Leandro (2024)¹⁵⁵ coincide con Vidal al señalar que esta artista incorporaba sus conocimientos de psicología al campo de la dirección teatral y asegura que Dembo parecía haber tenido importantes reflexiones sobre los rasgos psicológicos de cada uno de los personajes de *Clipper*. Entre varias temáticas, esta pieza aborda el aspecto del abandono materno: “todo se justificaba porque éramos niños, porque ellos eran niños, porque nos habían abandonado nuestras respectivas madres - las famosas dos hermanas -, porque papá y tío Elías se consolaron juntos, trataron de olvidar juntos” (Titonga en Chocrón, 1991, p. 113).

¹⁵⁴ Véase Entrevista a Carolina Leandro. CAPÍTULO V.

¹⁵⁵ Véase Entrevista a Carolina Leandro. CAPÍTULO V.

Aunado a esto, en *Clipper* se trata el tema de la idiosincrasia y la tradición judía, aspecto ampliamente conocido por Dembo y que constituía un punto coincidente entre ella y el dramaturgo. Como lo indica Nancy Dembo (2024)¹⁵⁶, entre ambos “se creó un vínculo que trascendía lo teatral. Quizás influyeron sus orígenes judíos, pero más allá de ello se consolidó una amistad que, como Isaac decía, incorporó a Miriam y Samuel a su familia elegida”.



Obra *Clipper* de Isaac Chocrón. Dirección Miriam Dembo (2001).
De izquierda a derecha: Nidia Moros, Rafael Romero y Carolina Leandro. Cortesía: Rafael Romero

Cabe distinguir que, a lo largo de su carrera, Miriam Dembo se formó como directora en el Taller Permanente de Dirección Teatral impartido por Juan Carlos Gené en el CELCIT y participó en un taller dictado por Lisa Formosa del Actors Studio para profesionales de la actuación que llevaba por nombre Trabajo de Escena Intensivo.

En los últimos años esta pionera promovió y dirigió para el Centro Trasncho Cultural un ciclo de lecturas dramatizadas llamado *Haciendo publico lo privado* que incluía obras como *Panorama desde el puente* y *Ana en el trópico* (Dembo N. , 2024)¹⁵⁷.

Miriam Dembo no se consideraba una directora de oficio en el sentido más formal: “ella lo dijo desde un principio, yo no soy directora, pero yo quiero dirigir esta obra” (Prince, 2024)¹⁵⁸. Aunque su labor como directora de teatro es reducida - desde un punto de vista cuantitativo - sus aportes son notables y residen en que ejerció este oficio en los sesenta, cuando muy pocas mujeres

¹⁵⁶ Véase Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo. Anexos.

¹⁵⁷ Véase Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo. Anexos.

¹⁵⁸ Véase Entrevista a Gladys Prince. CAPÍTULO V.

lo hacían. El hecho de haberse desenvuelto previamente en el espacio de la producción, le hizo vincular esta área con la dirección y lograr ciertas competencias como fomentar la presentación de obras durante temporadas más largas, utilizando estrategias gerenciales y generando un impacto positivo en la afluencia de público - como es el caso de *Cartas de amor* (1991). También introdujo en 1991 en la ciudad de Caracas este texto de A. R. Gurney nominado al premio Pulitzer y que, desde entonces, ha sido representado por reconocidos actores venezolanos de teatro y televisión. Su labor como psicóloga le permitió profundizar en la dirección, sumando un análisis profundo de los personajes, desde una perspectiva más especializada. En un plano más obvio, se menciona su sustancial contribución con El Nuevo Grupo, aspecto que quizás es el más reconocido de su carrera teatral, ya que fungió como traductora, mecenas, colaboradora, productora e integrante de este colectivo que forjó grandes contribuciones en el teatro nacional.

Ligia Tapias



Nota: Adaptado de *El Nacional* [Fotografía]. (El Nacional, 1971, p. C12)

Ligia Teresa Tapias Dueñas (17 de agosto de 1930, San Cristóbal, Venezuela; 26 de junio de 2024, Caracas, Venezuela) fue fundamentalmente una actriz venezolana, además de docente, productora, directora de teatro y gestora cultural. Hija de Luis Augusto Tapias Torres y Ana Francisca Dueñas Santafé, realizó sus estudios en el Liceo Andrés Bello en Caracas. Moreno-Uribe (1998), asegura que egresa en 1950 del Estudio Dramático fundado por Juana Sujo, formando parte de la primera promoción de esta escuela. En el artículo en línea “Ligia Tapias apasionada” (s.f.), Moreno-Uribe narra que Tapias se interesa en el teatro a través de un aviso de prensa en el que Juana Sujo convoca a sus talleres. A escondidas se escapa de sus clases del Liceo Andrés Bello y acude a los estudios Bolívar Films para solicitar información y pronto inicia su preparación como actriz. Al poco tiempo su padre se da cuenta de sus llegadas con retraso - ya que ella estudiaba en el curso vespertino que se impartía desde las seis y media de la tarde - no obstante, es apoyada en su incipiente inquietud.

De su montaje de egreso en el Estudio Dramático, Ligia Tapias recuerda que interpretó escenas de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen y *La doncella de Orleans* de Friedrich Schiller, en una presentación que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes. Rememora vívidamente el accidente que tuvo, ese mismo día, con unos tacones que estaba estrenando: “llegué a la ceremonia cargada, en una especie de silla de mano, por unos gentiles ingenieros agrónomos, muy teatral aquello, ya que

no podía caminar porque mi pie estaba fracturado. De todos modos, hice mi presentación” (Moreno-Uribe E., s.f., párr 2).

Aunado a los estudios con Juana Sujo, Tapias se formó con Horacio Peterson en la Escuela de Teatro del Ateneo, lugar en el que recibió conocimientos de actuación y dirección con Grishka Holguin y Alberto de Paz y Mateos. Según ella lo refiere, egresó de allí con el montaje final de *El largo viaje del día hacia la noche* de Eugene O’Neill (Moreno-Uribe E. , s.f., párr. 4).

En 1984 ingresó en la planta de profesores de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, impartiendo materias como Interpretación e Historia del Teatro. En 1992 asume la dirección de esta escuela y es jubilada cuando es una octogenaria. Fue profesora del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas cuando la escuela residía en el Edificio Perú (Chacao) y, cesa su actividad en esta institución, justamente cuando se trasladan a la sede actual de Bellas Artes. De igual modo, trabajó como secretaria en el Ministerio de Fomento por 29 años (Tapias, 2023)¹⁵⁹.

De acuerdo con Salas (1967), participó como actriz en *Manuelita Sáenz* de Luis Peraza en septiembre de 1960 y *Amoroso o una mínima incandescencia* de Isaac Chocrón en 1961, ambas dirigidas por Horacio Peterson. En el artículo “El teatro del Ateneo hoy en el II Festival” y en un aviso publicitario de *Una mínima incandescencia*, se indica que esta obra se representó el 21 de julio de 1961 en el Teatro La Comedia¹⁶⁰, a cargo del Teatro del Ateneo y en el marco del II Festival de Teatro Venezolano, con auspicio de la Federación Venezolana de Teatro y Pro-Venezuela (El Nacional, 1961, p. 15). En el elenco, Ligia Tapias estuvo acompañada de Bertha Moncayo, Rebeca Medina, Carmen Messuti, Esteban Herrera y Omar Gonzalo. La asistencia de dirección fue de Rafael Puig, los figurines de Magali Ruz, la escenografía estuvo a cargo de Guillermo Zabaleta y la musicalización fue realizada por Santiago Magariños y Jacobo Pardo (El Nacional, 1961, p. 18).

De acuerdo a Galindo (1989), Tapias actuó en *Reciedumbre* escrita y dirigida por Luis Peraza (1961); *La virgen no tiene cara* de Ramón Díaz Sánchez, dirigida por Gilberto Pinto (1959)¹⁶¹; *Abigail* de Andrés Eloy Blanco, bajo la dirección de Alberto de Paz y Mateos (1959) y *Corazón ardiente* de Jhon Patrick, dirigida por Alfonso López (1963), obra con la que se inauguró

¹⁵⁹ Véase Entrevista a Iraida Tapias. CAPÍTULO V.

¹⁶⁰ Cuando se encontraba en la esquina de El Conde.

¹⁶¹ Inaugura el Primer Festival de Teatro Venezolano. La obra contó con la coreografía de Yolanda Moreno.

el Grupo Teatral de la Casa Italia y cuyo elenco estaba integrado tanto por venezolanos como por italianos que residían en el país (El Nacional, 1963, p. B14). También actuó en diversos montajes de Horacio Peterson como *El estupendo cornudo* de Ferdinand Crommelynck (1959), *Una mínima incandescencia* de Isaac Chocrón (1961), *Los años del bachillerato* de José Andrés Lacour (1962), presentada en el Teatro Nacional, *Callejón sin salida* de Sidney Kingsley (1964), *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (1966), *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat* de Peter Weiss (1968) y *La mujer que tenía el corazón pequeño* de Ferdinand Crommelynck (1964), presentada en el Pequeño Teatro de Ensayo del Ateneo de Caracas. En este último montaje Tapias representaba a uno de los criados - la pareja cómica de la obra - y Peterson trabajó sin utilería, ni música, proponiendo “un teatro de sensaciones, porque los personajes de esta farsa [carecían] de psicología” (El Nacional, 1964, p. C11). En 1977 actúa en *Tres obras breves* de Horacio Peterson para el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas y, más recientemente, en el 2010, en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca bajo la dirección de Iraida Tapias.

En 1966 dirige *¿Quién asume la responsabilidad?* de Andrés Martínez, con un elenco conformado por Antonio Callejas, Henry Salvat, Edgar Franco, Guillermo Márquez, Elías Martinello, Ernesto Assor, Mireya Hernández, Osmel Sousa, Hermán Vallenilla, Auristela López Bosh, Ricardo Giraes, Pedro Concepción, Tania Sarabia, Miranda Savio, José Nuñez, Eduardo Castro, Desiree Mukarssel, Oscar Ibarra, Marain Manrique, Víctor Hugo Rojas, Sebastiano Sotirno, Henry San Miguel, María Rey, Mariana Otero, Hugo Castro Rey y Ofelia Suárez (Galindo V., 1989, p. 346). La obra contó con la escenografía de Elías Martinello y la iluminación de Irma Valencia y fue estrenada en el Ateneo de Caracas. Iraida Tapias (2023) señala que éste fue el primer trabajo de dirección profesional de su madre y que “convocó a un elenco precioso en aquel momento - porque eran jóvenes prometedores todos (...) Recuerdo que había música en vivo, había danza, baile, había coreografías que se habían montado”¹⁶².

¹⁶² Véase Entrevista a Iraida Tapias. CAPÍTULO V.



Aviso publicitario de la obra *Ejercicio para cinco dedos*. Dirección Ligia Tapias.

En 1971 dirige *Ejercicio para cinco dedos* de Peter Shaffer en el marco de la Gran Temporada de Comedias, con la participación de Bertha Moncayo y Fernando Gómez, interpretando a la madre y el padre respectivamente, acompañados de las actuaciones de Gian Piero Micucci, Mariela Romero y Ernesto Assor. Este montaje patrocinado por Anna Julia Rojas, se estrenó en el Teatro Chacaíto. En el artículo “Mañana en el Teatro Chacaíto ‘Ejercicio para cinco dedos’” (1971), se indica que “no solamente es infrecuente en Venezuela que la dirección de un espectáculo teatral esté encomendada a una mujer (...) además con ‘Ejercicio para cinco dedos’, Ligia Tapia afronta su primer trabajo público con todos los riesgos y responsabilidades del profesionalismo” (El Nacional, p. C12). En esa fuente hemerográfica la directora declara que:

aparentemente es una pieza muy inofensiva, que no permite desde la dirección la menor posibilidad de tratar de defenderla con espectáculo, con acción, con efectos, sino solamente en base a un trabajo de crear atmósferas y ambientes que se producen encadenadamente y de la manera más encontrada e ir conduciendo el elenco por un intrincado y difícil camino, que es la creación de los personajes que se agitan en una atmósfera cotidiana y en donde verdaderamente hay conflictos y enfrentamientos sumamente graves, válidos y actuales. Problema generacional: incomunicación, incomprensión, posición de dos elementos en nuestra sociedad (...) Esta experiencia profesional de teatro regular, me descubre un mundo nuevo, intuido por mí hace tiempo (El Nacional, 1971, p. C 12).

Asimismo, en abril de 1977 dirige *La aldea* de Elizabeth Schön en El Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, con una producción de Horacio Peterson y el auspicio del CONAC.

De las características de dirección de esta creadora, su hija Iraida Tapias (2023) señala que tanto Juana Sujo, Horacio Peterson como la misma Ligia Tapias, propusieron un teatro que rompía con lo que se acostumbraba a hacer en la escena, es decir, con esa actuación formal y retórica que se enfocaba en una excesiva dicción y pronunciación de los parlamentos y resultaba un tanto “acartonada”. Señala la relevante influencia que Peterson tuvo en el desarrollo de la línea de dirección de Tapias, ya que tomó de él aspectos como la realización de una escenografía y vestuario muy bien producidos, que reforzaran el trabajo actoral. Iraida Tapias (2023) indica que la metodología de dirección de su progenitora provenía coherentemente de su forma de actuación orgánica, emocional, visceral y que apelaba a la verosimilitud como recurso para conmover al espectador y traspasar la cuarta pared. Todo esto era sustentado por la escenografía, el vestuario, la coreografía y la música en vivo, elemento que aunque no fue utilizado en todos los montajes de la directora, estuvo presente en una o dos obras de su producción. Estéticamente la creadora no buscaba escenarios realistas o naturalista sino “metáforas espaciales”, aspecto que resultaba muy interesante para el público y que marcó una pauta en la época, ya que el espacio escénico “podía ser muchas cosas al mismo tiempo [y en él] se movían unos personajes muy reales [y] muy humanos” (Tapias, 2023)¹⁶³.

José Gabriel Núñez (2023) coincide con Iraida Tapias al indicar que “ella si rompía, era contraria - como directora - a la línea que trazó Natalia [Silva]. Ligia fue más experimental en su trabajo (...) Ella se metía con un teatro de vanguardia ya más avanzado”¹⁶⁴. Agrega que este estilo de dirección se debió a la influencia de Horacio Peterson, con quien trabajó en muchas oportunidades tanto como actriz como en calidad de docente en los talleres organizados por este director. Arnaldo Mendoza (2023) refiere que Tapias se autodenominaba seguidora del método Stanislavski y que, según él, más bien aplicaba ‘el método Peterson’¹⁶⁵, el cual es en realidad una reinterpretación de los fundamentos stanislavskianos y pretende que el actor trabaje a partir de sí mismo y elabore “su propio material de creación desde su necesidad, desde su angustia, desde su inquietud”¹⁶⁶.

¹⁶³ Véase Entrevista a Iraida Tapias. CAPÍTULO V.

¹⁶⁴ Véase Entrevista a José Gabriel Núñez. CAPÍTULO V.

¹⁶⁵ Metodología que es adjudicada al maestro Horacio Peterson. Término coloquial acuñado por los integrantes del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas para referirse a los fundamentos técnicos y artísticos del maestro.

¹⁶⁶ Véase Entrevista a Arnaldo Mendoza. CAPÍTULO V.

En relación a cómo convivieron en Ligia Tapias sus diferentes facetas como actriz, docente y directora, esta artista indicó en una entrevista para el artículo “Mañana en el Teatro Chacaíto ‘Ejercicio para cinco dedos’” (1971), que ella no se planteaba en ese momento dedicarse exclusivamente a la dirección:

si bien me apasiona. Reconozco además que es mucho más difícil y un campo más vasto e interesante, pero a mi personalmente me apasiona actuar. Creo que todo lo que yo puedo hacer dentro del teatro como actriz no las (sic) he hecho todavía. Ello no me impide reconocer que las dos actividades son perfectamente compatibles (El Nacional, 1971, p. C12).

Aparte de dirigir profesionalmente, Ligia Tapias fue profesora de la Escuela del Ateneo de Caracas y realizó trabajos con finalidades académicas en distintas instituciones, como es el caso de *El retablo de las maravillas*, el cual llevó a cabo en los años sesenta, antes del terremoto de Caracas. Este montaje fue estrenado en la Escuela Nacional de Teatro¹⁶⁷ y resultó tan exitoso que fue llevado al Ateneo de Caracas. Después de esto, dirigió *¿Quién asume la responsabilidad?* (Tapias, 2023)¹⁶⁸. En una entrevista a Fermin Mena (2023), este profesor y egresado de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo señaló que su montaje de egreso de la escuela fue *El hombre de la bestia y la virtud* de Luigi Pirandello y estuvo dirigido por Tapias

Como se ha señalado, sus montajes profesionales fueron *¿Quién asume la responsabilidad?*, *Ejercicio para cinco dedos* y *La aldea*. Aunque Tapias no posee una obra extensa desde el punto cuantitativo, se podría decir que realizó algunas innovaciones mediante una búsqueda creativa experimental que rompía con las creaciones precedentes a ella. Esto pudiera deberse a la influencia de dos importantes directores como Sujo y Peterson. Este último, mentor que la dirigió en al menos ocho montajes y del cual absorbió, mediante la praxis, varios elementos de su metodología. Cabe distinguir que, aunado a su aporte como directora de teatro durante los años sesenta, su labor es notable debido a su vasta carrera como actriz, gestora cultural, docente y productora.

¹⁶⁷ Centro de formación creado por el antiguo CONAC que, en un principio, se llamó Escuela Nacional de Teatro. Posteriormente, se traslada a una sede en la Florida (funcionaba en la Casa de la Cultura “Mariano Picón Salas”, en la avenida Andrés Bello, cruce con La Salle). Aun cuando depende del mismo CONAC, cambia de nombre y pasa a ser el Instituto de Formación para el Arte Dramático (IFAD). Por último, esta institución se muda nuevamente y adquiere el nombre de lo que hoy se conoce como Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo (Núñez, Entrevista a José Gabriel Núñez, 2024).

¹⁶⁸ Véase Entrevista a Iraidia Tapias. CAPÍTULO V.

Sylvia Mendoza



Nota: Adaptado del Registro personal de Sylvia Mendoza.
Fotografía: Nicolás Herrada (Cortesía de Sylvia Mendoza)

Sylvia Mendoza (29 de octubre de 1939, Maracaibo, Venezuela) es una actriz, docente, productora y directora venezolana. Hija de un médico que se formó durante diez años en Alemania, fundador de la Escuela de Medicina Tropical de la Universidad Central de Venezuela que, posteriormente, ejerció medicina en el hospital de la empresa petrolera Caribbean Petroleum Company. Sylvia Mendoza nació en Maracaibo en este hospital y, a los nueve meses, la llevaron a vivir a Barquisimeto, ciudad de origen de su madre y de la que ella se siente oriunda.

Mendoza (2023) indicó que desde muy temprana edad tenía tendencia a organizar actividades culturales y que solía participar en actos en los cuales actuaba, cantaba y dirigía. Cuando cumplió quince años fundó el Conjunto Típico Femenino de Lara, grupo musical integrado por seis mujeres que, según cuenta, fueron las anfitrionas que recibieron y agasajaron a Susana Duijm en Barquisimeto. Esta creadora se acerca al teatro profesional cuando empieza a vincularse con el Grupo Teatral Lara¹⁶⁹. Su hermana Mercedes Mendoza, mejor conocida como ‘Chelena’, había formado parte del grupo teatral de la Escuela Normal a la que pertenecía, el cual era dirigido por Jaime Niño. A partir de ese primer contacto con el director, ambas hermanas empiezan a

¹⁶⁹ Grupo fundado en 1958 por Carlos Denis y Jaime Niño, quienes venían referidos por César Rengifo.

frecuentar el Grupo Teatral Lara. En la agrupación conoce a su segundo esposo, el reconocido actor de teatro, cine y televisión Humberto García. También realiza una gira a Colombia en calidad de colaboradora del montaje *Los insurgentes* de José Ignacio Cabrujas.

En los años sesenta Mendoza y su esposo Humberto García se trasladan a Caracas para formarse en el Curso de Capacitación Teatral de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela¹⁷⁰, mediante un plan de estudio que duraba tres años. Sylvia Mendoza recuerda que estudió en la UCV en la época de la guerrilla y que sus profesores tenían una tendencia ideológica comunista. Refiere que Enrique Izaguirre fue su profesor de Técnica Literaria del Drama, Rafael Briceño de Dicción, Daniel Izquierdo de Expresión Corporal y César Rengifo de Historia del Arte e Historia del Teatro. En el momento en el que entra a estudiar en esta escuela el director era Humberto Orsini. Más adelante, éste es apresado por razones políticas y César Rengifo asume el cargo.

Paralelamente, Mendoza trabaja en el Consejo Venezolano del Niño (CVN) en calidad de profesora de teatro e imparte clases en tres Parques de Recreación Dirigida¹⁷¹, asumiendo el rol de directora de teatro. La creadora destaca que uno de sus mayores intereses era dirigir obras para niños que tuvieran contenido y que no trataran temáticas superfluas para evadir la realidad. Agrega que trabajar en comunidades de bajos recursos, como El 23 de Enero y La Vega, le permitieron desplegar cierta empatía y sensibilidad por las causas sociales, ya que “eso te va dando una experiencia tanto teatral como humana, porque tú estás cerca de la vida, cerca del mundo de ellos, de las tristezas, del hambre. Todo eso lo viví yo con todos esos niños de diferentes barrios” (Mendoza S., 2023)¹⁷².

Cuando Humberto García y Sylvia Mendoza llegan a Caracas, toman un curso de locución, egresan como locutores del Ministerio de Comunicaciones y se inscriben en el Sindicato de Radio, Teatro, Cine, Televisión y afines. Desde ese momento Mendoza empieza a ejercer como locutora

¹⁷⁰ Creado en 1959 bajo la dirección de Humberto Orsini. Se mantiene hasta 1968. En él trabajan Humberto Orsini, César Rengifo y Alberto de Paz y Mateos (Núñez, Entrevista a José Gabriel Núñez, 2024, s.p.).

¹⁷¹ Los Parques de Recreación Dirigida eran espacios o edificaciones acondicionadas para ofrecer a los menores de edad, actividades como natación, deporte, teatro y artes plásticas.

¹⁷² Véase Entrevista a Sylvia Mendoza. CAPÍTULO V.

y, como tenía el anhelo de participar en asambleas de tendencia socialista, llega a ser la primera mujer presidenta de un tribunal disciplinario (Mendoza S. , 2023)¹⁷³.

Al terminar los estudios en el Curso de Capacitación Teatral de la Dirección de Cultura de la UCV, el Doctor Félix Adam¹⁷⁴ e Inocente Vásquez¹⁷⁵ les ofrecen la dirección del Grupo Teatral de la División de Educación de Adultos del Ministerio de Educación y, trabajan en calidad de empleados públicos, recibiendo un sueldo por esa labor. Mendoza refiere que muchas de las obras eran dirigidas a cuatro manos entre Humberto García y ella, debido a que su esposo tenía compromisos en radio y televisión y que, en diversas ocasiones, ella terminó liderizando los ensayos. Una de las obras que Sylvia Mendoza recuerda haber dirigido en conjunto fue *Esperando al zurdo* de Clifford Odets. De acuerdo con “Teatro en la Casa Sindical” (1966) de *El Nacional*, este montaje fue llevado a cabo por el grupo dirigido por Humberto García y presentado a los trabajadores en la Casa Sindical. En el pie de la fotografía que acompaña el artículo, aparecen retratados Humberto García e Ibrahim Guerra y ambos son reseñados respectivamente como director y asistente de dirección de la obra. En el artículo se distingue que *Esperando al zurdo* es un drama norteamericano de los años treinta del siglo XX, que ocurre “cuando el movimiento sindical en Estados Unidos tenía gran pujanza y lucha por las reivindicaciones obreras” (p. C16).

De acuerdo con Galindo (1989), en 1963 Mendoza actuó en *Joe Hill el hombre que nunca morirá* de Berrie Stavis, bajo la dirección de Humberto Orsini (p. 274). Mientras que, según el artículo “‘Vimazoluleka’ en el Ateneo de Caracas. Estreno del grupo ‘Bohemio’” (1966) de *El Nacional*, ese año Sylvia Mendoza actuó en el emblemático espectáculo *Vimazoluleca* dirigido por Levy Rosell y producido por el Grupo *Bohemio* (p. C8). La pieza se estrenó primero en un túnel que está al lado del Museo de Bellas Artes - espacio abandonado y lleno de basura - que fue recuperado por Levy Rosell para esta presentación (Mendoza S., 2023)¹⁷⁶. En la obra Sylvia Mendoza se presentó acompañada de Julio Mota, Arlette Danglades, Luis Pardi, Boris Chacon, Perla Vonaseck, Isabel de Rodríguez, Marianelly Hernández, Diego Rísquez, Igor Colina y Ana Zabala. En 1967, participó en *Amoroso o Una mínima incandescencia* de Isaac Chocrón, dirigida

¹⁷³ Véase Entrevista a Sylvia Mendoza. CAPÍTULO V.

¹⁷⁴ Director de Educación de Adultos del Ministerio de Educación.

¹⁷⁵ Educador y director de la Dirección de Educación.

¹⁷⁶ Véase Entrevista a Sylvia Mendoza. CAPÍTULO V.

por Levy Rosell y presentada en el Aula Magna de la UCV (Galindo V., 1989). Con este montaje realizó una gira a Colombia.

Galindo (1989) registra que Mendoza dirige en 1967 *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragun con el grupo Nuevo Teatro Sylvia Mendoza, en el marco del Primer Festival de Arte de Caracas. El montaje fue interpretado por Pepe Rodríguez, Mirtha Borges, Francisco Gil, Octavio Verenzuela y Frank Maneiro, con una escenografía de Ibrahim Guerra y la iluminación de Nicolas Herrada y Juan Manuel de la Guardia. Este texto llegó a las manos de la directora gracias a Humberto Orsini, quien le facilitó un libro para que seleccionara dos historias de su interés. Con éstas, hace un montaje que se presenta en diferentes zonas de Caracas por cinco años.

La directora refiere que *Historias para ser contadas* fue un montaje muy brechtiano, puesto que no había tiempo de hacer transiciones emocionales o de transformarse en un personaje; “era plantear una situación” (Mendoza S., 2023)¹⁷⁷. El vestuario era simple y - si su memoria no le falla - contaba con un pantalón negro y camisas blancas para todos los integrantes del elenco. Incluyó el uso de varias tarimas que se movilizaban y la proyección de video - filmación en 16mm que hizo en Plaza Venezuela - y que se proyectaba en la sala, simultáneamente a la acción escénica. El performance lo realizaba un primer actor y fundador del grupo Máscaras, quien interpretaba al hombre que se convierte en perro y servía de lienzo para la proyección del video. A propósito de esto, Sylvia Mendoza recuerda que la obra era muy innovadora, crítica, directa y ácida y, por esta razón, logró estremecer e impactar hondamente a los espectadores (Mendoza S., 2023)¹⁷⁸.

La creadora contrajo nupcias tres veces, la primera con Gustavo Cardona con quien tuvo tres hijos, la segunda con Humberto García con quién concibió otro hijo y, la tercera, con el cineasta Nicolás Herrada, matrimonio que duró treinta y cinco años y en el que fecundó dos hijos más. Con este último esposo, viajó a Inglaterra para acompañarlo durante sus estudios de cine en la *London School of Film Technique*, entre 1968 y 1971. Mendoza (2024) rememora que durante esta etapa obtuvo conocimientos de maquillaje y en el área técnica, así como, logró ver diversos espectáculos que la nutrieron como artista.

¹⁷⁷ Véase Entrevista a Sylvia Mendoza. CAPÍTULO V.

¹⁷⁸ Véase Entrevista a Sylvia Mendoza. CAPÍTULO V.

En 1972 dirige *El Mago de Oz*, musical que contó con una escenografía de Rosa Boschetti y Zacarías García¹⁷⁹, la música original de Guillermo Carrasco y las actuaciones de María Teresa Romero, Anna Lee Mallen, Arístides Aguiar, Félix Aponte, Alexander Litvinov, Lucero Rincón, Margarita Ronfogalis, así como, Oscar Febres y Diego Rísquez en el papel del León, entre otros. El montaje fue realizado en la sede de Arte de Venezuela, en una quinta en La Florida. En “La maga de Oz” del diario *Últimas Noticias* se indica que la duración del espectáculo fue de una hora y media y contó con la participación de un elenco de jóvenes artistas. La obra se apoyó en la música, el movimiento y la escenografía para recrear la clásica historia de *El Mago de Oz*, a la que le dio una lectura reflexiva que pudiera ser asimilada tanto por niños como por adultos, invitando a la revisión de temas como “la búsqueda del amor, el valor y la inteligencia” (Tovar, 1972, p. 55).



Aviso publicitario de la obra *Las alegres cantáridas*. Dirigida por Sylvia Mendoza

De acuerdo a Mendoza (2023), en la década de los años setenta el Doctor Echeverría¹⁸⁰ dirigió un proyecto sin fines de lucro que pretendía llevar a escena obras de teatro en el que participaran los trabajadores u obreros de Seguros Caracas. La directora fue convocada para hacerse cargo de la iniciativa y, por tanto, fue co-fundadora del grupo de teatro de Seguros Caracas: Edusegucar y estuvo adjunta a la nómina de trabajadores de esta institución durante tres años. Entre los montajes que dirigió en Edusegucar se cuentan *Las alegres cantáridas* de César Rengifo,

¹⁷⁹ Actual director general del Museo de Bellas Artes.

¹⁸⁰ Subdirector de Seguros Caracas.

pieza que llevó a cabo en 1978 y que se presentó en el Teatro de la CANTV, con una convocatoria de entrada libre. Asimismo, en 1979 Mendoza dirige *La zorra y las uvas*, obra basada en la fábula de Esopo que se presentó en la casa de la Cultura de Petare y en el Grupo Escolar Gran Colombia, la cual incluía “cortos diálogos y variados intervalos de danzas” (Romo G, 1979, p. 33). En “‘La zorra y las uvas’: trabajadores realizan teatro infantil” de *El Universal*, se señala que este tipo de actividades permitían que los trabajadores se integraran a las áreas del arte y la creación, complementando sus campos de desarrollo habitual (Romo G, 1979, p. 33).

Con el grupo Triángulo dirige *Vamos de cuentos* en 1979. Este espectáculo para niños, basado en cuentos clásicos y modernos adaptados por Pedro Riera, fue dirigido por Mendoza y presentado en el Teatro de la CANTV, contando con las actuaciones de Bet Lader, Pedro Cabello y Pedro Riera.

Con esta misma agrupación, estrena en 1982 *El sueño de las tortugas* de Pedro Riera en el Teatro Cristo Rey de El 23 de Enero (El Nacional, 1982, p. C13). De acuerdo a Galindo (1989), la obra contó con la escenografía y vestuario de José Salas, la iluminación de Nicolás Herrada, asistencia de Pedro Vargas, música de Diego Silva¹⁸¹ y un elenco conformado por Carmencita Matute¹⁸², Humberto García¹⁸³, José María Baussells¹⁸⁴, Belinda Vivas, José Nuñez, Pedro Vargas, Mercedes Mendoza y Alejo Felipe. Mendoza adaptó la obra original a un estilo musical, pensando en su amiga Belinda Vivas, una cantante a quién conoció gracias a su trabajo sindical (Mendoza S., 2023). Según “El animador de Santana en la CANTV” de *El Universal*, en 1982 también dirige y estrena *El animador* de Rodolfo Santana en el Teatro de la CANTV, con las actuaciones de Nelson Ortega y Oscar Abad. La obra fue llevada a cabo por el Taller de Teatro Luz Columba (El Universal, 1982, p. 3).

En el artículo “Fotos: a 59 años del Grupo Teatral Lara. Memoria Fotográfica” (2017) de *El Impulso*, se refiere que durante los años ochenta el Grupo Teatral Lara se dispersa debido a falta de apoyo y al fallecimiento de Carlos Denis en 1983. En 1990 Mendoza y Jaime Niño fundan el Nuevo Grupo Teatral Lara y estrenan *A dos cincuenta la cuba libre* de Ibrahim Guerra,

¹⁸¹ Premio Nacional de Música (2019-2020).

¹⁸² Actriz del grupo Máscaras. Interpreta a la vieja pordiosera en la obra *El sueño de las tortugas*.

¹⁸³ Interpreta al poeta en *El sueño de las tortugas*.

¹⁸⁴ Interpreta a Crock, personaje mitológico que representa “la felicidad”. Este rol primero ese personaje es interpretado por Agustín Torrealba y, después de su muerte, lo interpreta José María Baussells (también fallecido).

representándola en el Centro Cultural Lea. La temporada fue suspendida debido a desavenencias con el autor de la pieza y, más adelante, Jaime Niño reescribe el argumento para estrenar *Juana la cubana*, obra con la que realizaron “más de sesenta funciones” y viajaron al IX Festival de Teatro de Bogotá. Al regresar a Barquisimeto prosiguieron la temporada, sin embargo, poco después los integrantes del grupo se vuelven a dispersar y, por tanto, se anuncia la disolución definitiva de la agrupación (El Impulso, 2017, párr 8 y 9).

Entre otras direcciones de su autoría se cuentan *Seamos como el Che* (2009), con las actuaciones de Víctor Febres y Mercedes Mendoza, *La cantante admirable*, realizada en conmemoración de la Campaña Admirable y dirigida a cuatro manos con Frank López, *New York, New York* (teatro café concert) de Luis Chesney, *Los pájaros de plata* obra escrita por su hermana Mary Cruz Mendoza, *Elegía a Tomasa y Micaela*, adaptación de dos poemas en torno a los sucesos ocurridos en el Caracazo del 27 de febrero de 1989, así como, *El alba nace en el Esequibo* de Mary Cruz Mendoza.

La directora fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro 2021-2022 y su trabajo se caracteriza por poseer una marcada ideología de izquierda que tiene su génesis en el teatro gestado en la UCV durante los convulsionados años sesenta, en los que se producen movimientos como la guerrilla. Esta primera concepción del teatro que imprimen en ella maestros como César Rengifo, Humberto Orsini y otros artistas del grupo Máscaras, continúa como una constante a lo largo de su trayectoria y se ve claramente evidenciada en la labor que realiza en comunidades de bajos recursos, así como, con trabajadores, obreros, niños y una población que no necesariamente pertenece al sector hegemónico del medio teatral, sino más bien a realidades periféricas más relativas al teatro comunitario o popular. Esta característica de su producción, además de relacionarse con la población suigéneris con la que interactúa, se manifiesta en la elección de los textos que dirige y en su necesidad de aportar un discurso de crítica y denuncia social que incentive la reflexión.

Luego del surgimiento de la Quinta República, Mendoza trabaja alineada con esta tendencia política y, por esta razón, produce obras de corte histórico que exaltan la tradición y la historia nacional bajo la óptica del Socialismo del Siglo XXI que propone el chavismo y el madurismo. El teatro que desarrolla en los años sesenta tiene la característica de ser contestatario

e irreverente y, probablemente, sirvió como vehículo para la crítica y la reflexión. En relación a este tema, José Gabriel Núñez (2023) agrega que:

Sylvia era, como eran casi todos del Grupo Máscaras, militante del Partido Comunista, su teatro iba dirigido hacia eso. Era un teatro que ella trabajó como un contexto casi siempre de teatro político y estaba siempre enfocándose hacia un teatro de tipo social. Ella hizo de todo. Mi tercer montaje como director, autor y director que fue *Los semidioses* ella me hizo las luces, en la parte técnica. Ella se metía en todo porque venía de Barquisimeto y estaba buscando como entrar en el teatro. (...) la parte creativa de ella allá en Barquisimeto la desconozco. No creo que haya abandonado su línea de trabajo, porque inclusive se oían comentarios de que el grupo era más sociología del teatro que dirección y dramaturgia¹⁸⁵.

Desde el punto de vista creativo, Mendoza prefiere no auto identificarse con ninguna línea de investigación o técnica específica y usa las herramientas que necesita dependiendo del texto, los actores y el montaje que esté realizando. Actualmente, considera que la dirección debe contemplar aspectos básicos de producción, como la elección de un elenco que pueda cumplir con las necesidades mínimas para poder asistir a un ensayo. Esto se debe a la precaria situación en la que se encuentran las artes escénicas en su región, hecho que la ha obligado a reinventarse constantemente para poder llevar a cabo sus proyectos.

¹⁸⁵ Véase Entrevista a José Gabriel Núñez. CAPÍTULO V.

Manuelita Zelwer



Nota: Adaptado del Registro personal de Manuelita Zelwer [Fotografía].
El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas

Manuelita Zelwer Stockhammer (17 de junio de 1944, Bogotá, Colombia) es una actriz y docente venezolana, igualmente pionera de la dirección femenina de los años sesenta en Venezuela. De ascendencia judía, es hija de un ingeniero eléctrico polaco que se estableció en Suiza después de la Primera Guerra Mundial, lugar en el que conoció a la madre de Manuelita Zelwer, también de raíces polacas. La familia se muda a Bogotá, razón por la cual Zelwer nace en esa ciudad. Posteriormente, se traslada a Venezuela cuando apenas tiene cuatro años, acompañada de sus padres y hermano, cuatro años mayor que ella. Manuelita Zelwer es Licenciada en Biología, egresada de la Universidad Central de Venezuela en 1970. Además, realizó estudios de postgrado en Bedford College, Universidad de Londres. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, con amplia experiencia laboral en el ámbito de la biología.

Se desempeña en las artes escénicas desde muy temprana edad y narra que, cuando era niña, organizaba actos culturales que presentaba a los padres de los niños del edificio en el que vivía. Cobraba una entrada de un medio¹⁸⁶ y, al terminar la función, los pequeños actores iban a un abasto y compraban un chocolate Savoy¹⁸⁷ que valía una locha¹⁸⁸ y una botella de refresco para hacer “una gran merienda” (Zelwer, 2024)¹⁸⁹. Agrega que en su colegio Moral y Luces Herzl-

¹⁸⁶ Antigua moneda venezolana.

¹⁸⁷ Reconocida marca venezolana de chocolate.

¹⁸⁸ Antigua moneda venezolana.

¹⁸⁹ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

Bialik se organizaban actos de fin de curso y alquilaban el Teatro Nacional o el Municipal para presentarlos, de manera que conoció ambas salas cuando apenas era una niña (Zelwer, 2024)¹⁹⁰. Mientras cursaba el bachillerato trabajó con Eduardo Calcaño en calidad de colaboradora en una obra patriótica que contaba con un elenco totalmente masculino. En ese mismo período, realizó otro montaje para celebrar la festividad judía Janucá. Zelwer (2024) explica que “era con los muchachos - porque los Macabeos eran siete hermanos - y yo ahí hasta preparé en la casa un mejunje - que todavía me avergüenzo de eso - con harina y talco, y que para hacerles las canas para que se vieran viejos. Una cosa horrenda”¹⁹¹. Más adelante actúa en *Fiebre de primavera* de Noel Coward, dirigida por George Stone¹⁹² obra que, según la columna Hora y Fecha de *El Nacional*, fue realizada por el grupo Jóvenes Hebreos de Caracas (1962, p. C20).

Mientras cursa la carrera de biología en la UCV forma parte del Teatro Experimental de Arquitectura (TEA), creado por Humberto Orsini y asumido en 1963 por Horacio Peterson. Zelwer recuerda que se graduó de bachiller cuando apenas tenía 17 años y que, inicialmente, estaba evaluando si estudiar Letras o Biología. Se decide por la carrera de Biología y, mientras está haciendo una práctica, su compañero Jorge Saia - quien conoce su interés artístico - le informa que van a abrir un grupo teatral: el Teatro Experimental de Arquitectura. Ella resuelve inscribirse y en 1964 actúa en *La cantante calva* de Eugene Ionesco, dirigida por Humberto Orsini para el TEA, obra en la que representa a la señora Smith y que le permite captar la atención de José Ignacio Cabrujas, prometedor artista e intelectual de ese momento. A raíz de este trabajo, Cabrujas la invita a actuar en *La lección* de Eugene Ionesco, llevada a cabo por El Nuevo Grupo y dirigida por Eduardo Mancera en 1968.

De su etapa en el TEA, Zelwer recuerda que el grupo funcionaba en el sótano y que, entre todos, edificaron un escenario con las tablas de dibujo de la Facultad de Arquitectura y cosieron los telones con varios metros de tela de *blue jeans* que habían donado los padres de Jorge Saia, quienes tenían una tienda de telas. Los espectadores se sentaban en pupitres y la agrupación cobraba dos bolívares la entrada. Horacio Peterson trabajó con ellos varios meses con un método

¹⁹⁰ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

¹⁹¹ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

¹⁹² Director norteamericano. Fue director de diversas obras teatrales para el *Caracas Theater Club*. Realizó importantes aportes en la televisión venezolana, siendo director técnico o de cámaras de *El show de Renny*, *Renny Presenta*, así como, del afamado programa infantil *Sopotocientos*.

de actuación a partir de improvisaciones y, Clara Brevis¹⁹³ impartió talleres de maquillaje. Algunos de los integrantes del grupo - a quienes Zelwer recuerda como su familia elegida - fueron Pilarica Iribarren, Maritza Pulido, Elías Martinello¹⁹⁴, Zobeida Jaua, Pablo Antillano y Soledad Bravo.

Según el artículo “Primer Festival de Teatro Experimental en Arquitectura de la UCV” (1963), el TEA monta para este festival: *La marquesa del insecticida* de Tennessee Williams - obra en un acto que les había dejado Peterson - bajo la dirección del estudiante de arquitectura Francisco (Paco) Bermúdez. También llevan a escena *El viaje Feliz* de Thornton Wilder, dirigida por Manuelita Zelwer y *Sábado por la noche* de Phillip Johnson, dirigido por Jorge Saia. En el cuerpo del texto se indica que “este grupo se inicia con entusiasmo y dan una buena lección de honestidad artística” (El Nacional, 1963, p. B10).

En esta etapa el Teatro Experimental de Arquitectura monta diversas obras, entre ellas *Ciugrena* de Fernando Arrabal, basada en el bombardeo de Guernica, bajo la dirección de Pablo Antillano. El TEA era “un grupo de gente que tenía ganas de hacer teatro, se ponía a la orden de cualquier director que quisiera dirigirnos. Nosotros queremos hacer teatro ¿Usted quiere dirigirnos? ¿Usted va a escoger la obra? Véngase para acá” (Zelwer, 2024)¹⁹⁵. El TEA funcionó en plenos años sesenta, época de vanguardia e innovación y, Zelwer (2024) refiere que en una oportunidad el artista plástico Diego Barboza se puso a quemar elementos durante un *happening* y casi incendia la sala¹⁹⁶.

Recién graduada de Biología comienza a trabajar en el Teatro Universitario de la UCV, grupo en el que permanecería entre 1970 y mediados de 1971. Posteriormente se va a vivir a Inglaterra y cursa sus estudios de postgrado en Ecología Vegetal. Por razones personales, regresa a Venezuela y en 1976 José Ignacio Cabrujas le ofrece actuar en *Acto Cultural*, invitación que no puede aceptar en ese momento. En 1979 participa en *El día que me quieras*, obra escrita y dirigida por José Ignacio Cabrujas, e interpreta el personaje de María Luisa Ancízar conjuntamente con Gloria Mirós. A partir de allí y, después de nueve años de receso, se dedica de lleno al teatro y abandona definitivamente el ejercicio de su profesión de bióloga. En 1996 obtiene el título de

¹⁹³ Actriz que representó al personaje de Gertrudis en el primer montaje de *Hamlet* dirigido por Horacio Peterson.

¹⁹⁴ Reconocido diseñador de vestuario.

¹⁹⁵ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

¹⁹⁶ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

Licenciada en Teatro, graduándose en la primera promoción del Instituto Universitario de Teatro (IUDET).

De acuerdo a *Una huella en el teatro venezolano* (2009), esta creadora actuó en al menos veinte obras entre las que se cuentan, *La ópera de los tres centavos*¹⁹⁷ (1970), *Trampa Mortal*¹⁹⁸ (1979), *Mesopotamia*¹⁹⁹ (1980), *El llamado de la sangre*²⁰⁰ (1981), *El dybbuk*²⁰¹ (1981), *La gata sobre un techo caliente*²⁰² (1984), *Te juro que tengo ganas*²⁰³ (1988), *A bailar con Billo*²⁰⁴ (1988), *El burgués gentil hombre*²⁰⁵ (1989), *Don Juan Tenorio*²⁰⁶, (1989), *La pulga en la oreja*²⁰⁷ (1990), *Las bicicletas son para el verano*²⁰⁸ (1990), *El cántaro roto*²⁰⁹ (1991), *Caraqueñas*²¹⁰ (1992), *La magnolia inválida*²¹¹ (1993), *Fango negro teatro del autobús*²¹² (1996) y *El día que ganó Susana Duijm*²¹³ (1999). Formó parte del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro, ha participado en cortos y largometrajes producidos por La Villa del Cine, así como, en esporádicos trabajos para la televisión. Trabajó en *Nosferatu, ladrón de cuerpos* (1997) y en *La divina comedia* (2000), para la agrupación Dramaturgia del Movimiento (DRAMO). En los últimos años ha participado en ediciones del Festival de Jóvenes Directores, llevado a cabo por el Centro Trasnocho Cultural, actuando en obras como *La edad de las ciruelas*²¹⁴ (2018) y *Escindida*²¹⁵ (2020). Además, en el 2017 actuó en la obra *Mi hijo camina un poco más lento* de Ivor Martinic, bajo la dirección de Rossana Hernández.

¹⁹⁷ Original de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Herman Lejter.

¹⁹⁸ Original de Ira Levin, bajo la dirección de Román Chalbaud.

¹⁹⁹ Original de Isaac Chocrón, bajo la dirección de Ugo Ulive.

²⁰⁰ Original de José Gabriel Núñez, bajo la dirección de Antonio Constante.

²⁰¹ Original de S. Anski, bajo la dirección de Anna Sokolow.

²⁰² Original de Tennessee Williams, bajo la dirección de Horacio Peterson.

²⁰³ Original de Emilio Carballido, bajo la dirección de José Simón Escalona.

²⁰⁴ Espectáculo de Joaquín Riviera.

²⁰⁵ Original de Moliere, bajo la dirección de José Ignacio Cabrujas.

²⁰⁶ Original de Zorrilla, bajo la dirección de Miguel Narros.

²⁰⁷ Original de George Feydau, bajo la dirección de Ugo Ulive.

²⁰⁸ Original de Fernando Fernán Gómez, bajo la dirección Ricardo Lombardi.

²⁰⁹ Original de Heinrich Von Kleist, bajo la dirección Daniel Karasek.

²¹⁰ Original de Daniel Bendahán, bajo la dirección Daniel Uribe.

²¹¹ De Román Chalbaud.

²¹² Original de José Gabriel Núñez, bajo la dirección de Daniel Uribe.

²¹³ De Johnny Gavloski.

²¹⁴ Original de Arístides Vargas y dirigida por Jean Helmuth.

²¹⁵ Original de Elio Palencia, dirigida por Francisco Aguana. Con esta obra Manuelita Zelwer fue merecedora del premio Mejor Actriz Experimentada en el Festival de Jóvenes Directores.

Como docente laboró en el Programa de Formación Actoral de la Compañía Nacional de Teatro. En el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas se desempeñó como coordinadora docente entre 1997 hasta el 2005 y creó el Programa de Extensión a la Comunidad. Formó parte de la planta docente del Instituto Universitario de Teatro desde el 2000 y, continuó posteriormente, cuando esta institución es absorbida por la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Integró la junta directiva de Fundarte, cuando se encontraba bajo la tutela de Eduardo Gil. En diciembre del 2010 se le otorga el título de Maestra Honoraria de UNEARTE y en mayo del 2013 es jubilada, aunque continúa laborando como jurado de Trabajos de Grado, en mesas de trabajo y en diversas actividades del Alma Mater. En el 2015 recibe un reconocimiento de la Casa del Artista y, durante la pandemia, se le otorga el Premio Fernando Gómez. Al presente, forma parte de la Junta Directiva del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas.

Como se ha indicado, su incursión en la dirección de manera formal ocurre en 1963 cuando dirige *El viaje feliz* de Thornton Wilder para el Teatro Experimental de Arquitectura (TEA). El montaje es interpretado por Reinaldo Chacin, Gisela Domínguez, Carlos Gueron, Jorge Saia, Maritza Pulido y la misma Manuelita Zelwer y, cuenta con el vestuario de Hugo Montes y la iluminación de Luis Nurse. Posteriormente, la obra es remontada a través de la organización B'nai B'rith²¹⁶, con un elenco conformado por Carlos Gueron, Anita Laufer, Doris Halle, Jorge Saia, Elena Arnstein y Manuelita Zelwer y un diseño de iluminación de Reinaldo Chacin. De este primer montaje Zelwer recuerda que duraba unos veinte minutos y que en su dirección siguió varios de los lineamientos y recomendaciones de Horacio Peterson. La planta de movimiento era bastante sencilla: “eran dos sillitas adelante, dos sillitas un poquito más atrás y estábamos todo el tiempo así [hace el movimiento de como si estuviera en un carro en marcha]. Eso era lo que tenían que hacer los actores” (Zelwer, 2024)²¹⁷.

Su desarrollo posterior como directora ocurre dentro del ámbito académico y es atravesado por su otra pasión, la docencia. Algunos de los montajes que realiza para el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas son *Las alegres cantáridas* de César Rengifo, el cual se presenta en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo y cuenta con la participación de César Parra, Andreina

²¹⁶ Organización internacional judía cuyo nombre se traduce literalmente como “Hijos del pacto, hijos de la alianza o hijos de la luz”.

²¹⁷ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

González, Daniela Santana, Adriana Hernández, José Rafael Álvarez, Eliana Santander y Gilda González, así como, *El viejo rosal* de Leoncio Martínez (drama en un acto).

En el Instituto Universitario de Teatro llevó a cabo el montaje académico *Los siete pecados capitales* y una representación en torno a la vida de la plaza Capuchinos y su historia, en el cual generó una reflexión en relación a la preservación y rescate de esta zona por sus mismos vecinos. Esta experiencia sirvió de base para una segunda propuesta artística que formaban parte de los programas *Gran Dionisiaca* y la *Semana de San Juan*. El actor Luis Vicente González indica que el proyecto partió de la iniciativa *Aprender haciendo* creada por el entonces director del IUDET, Eduardo Gil. Manuelita Zelwer asiente en que Gil propuso implementar una mayor creatividad en la dinámica de aprendizaje planteada en el Instituto Universitario de Teatro, aunque recuerda que Diana Peñalver²¹⁸ fue la “gran organizadora” de estas actividades.

En esta oportunidad, a propósito de la festividad de San Juan, cada semestre debía emprender un trabajo de investigación dirigido por el docente encargado. Manuelita Zelwer invitó a los egresados del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas: Martha Freites y Eduardo Silva, quienes conjuntamente con Arnaldo Mendoza, transmitieron la experiencia que este último había vivido después de participar en talleres dictados por la *Compagnie Off*²¹⁹ en el marco del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Durante sus visitas a Caracas en 2001 y 2002, esta compañía dictó dos talleres que tenían continuidad y que, como lo indica un programa de mano del festival, invitaba a “redescubrir nuestro hábitat como escenario para la creación teatral” (Fundateneofestival, 2002, p. 56). En ambos talleres se indagaba en torno al teatro de calle y se proponía realizar entrevistas y un trabajo de investigación previo, como punto de partida para la creación. A raíz de eso, exploraron aspectos como la teatralidad en la calle, la festividad de San Juan y la Plaza Capuchinos. Luis Vicente González (2024) señala que:

Lo de nosotros fue en torno a la Plaza Capuchinos, porque eso pertenece a la parroquia San Juan. Lo que hicimos fue investigar, conversar con personajes de la plaza y, a partir de las historias que nos contaban allí sobre cosas que habían pasado en la plaza y su visión de ese espacio, nosotros guiados por Manuelita, Martha Freites y Eduardo Silva (...) armamos esta historia, este cuento sobre el personaje de la plaza, que era como San Juan que iba a rescatarla de los indigentes y de la inmundicia en que estaba la plaza²²⁰.

²¹⁸ Actriz y directora venezolana de amplia trayectoria.

²¹⁹ Compañía francesa fundada por Philippe Freslon en 1986.

²²⁰ Véase Entrevista a Luis Vicente González. CAPÍTULO V.

Manuelita Zelwer agrega que Luis Vicente representaba al emblemático personaje de San Juan y que éste llegaba montado en zancos a la Plaza Capuchinos. En un momento determinado interactuaba con Mayra Santos²²¹ y ella cantaba una canción cuya letra y música había compuesto para el trabajo. La actividad tenía un sentido de interacción social con la comunidad aledaña al IUDET en su sede de Capuchinos y el objetivo de concientizar valores de preservación y cuidado de las áreas comunes en la parroquia de San Juan.

En el 2009 dirigió *Las cenizas del difunto* de Stella Manaut, actuada por - los en aquel entonces estudiantes - Kevin Jorges y Vanessa Vásquez. El montaje fue una actividad extra curricular, separada de las que se realizaban obligatoriamente para cumplir con los objetivos académicos y, según Jorges (2024), le permitió aplicar todos los conocimientos que estaba aprendiendo en el semestre con esta maestra. Durante el proceso de montaje se hicieron improvisaciones, juegos teatrales, lecturas y trabajo de mesa, comprensión del texto y se apeló a una puesta en escena ideada por la directora. La presentación fue llevada a cabo en el sótano de la sede del Instituto Universitario de Teatro²²² y se emplearon sillas y mesas para recrear la acción. El proceso duró al menos dos meses, en el que ensayaban tres tardes a la semana y, al final, después de explorar, investigar y entender del texto, se construyó un trabajo de puesta en escena y movimientos más estructurados. Jorges (2024) indica que Zelwer tuvo especial cuidado en la dicción y proyección de la voz y abarcó los aspectos de un montaje teatral en toda su dimensión: el espacio, el trabajo del actor y el texto. En relación a la metodología de esta directora agregó que:

Manuelita te da todas las primeras herramientas para afrontar el hecho teatral como un actor, que son juegos básicos, que después parece que se pueden ir perdiendo porque la gente va estudiando la técnica tal y se olvida de los juegos básicos que son imaginar o el “como si” de Stanislavski, que es lo primero que nos da Manuelita. (...) En *Las cenizas del difunto* era llevar a cabo toda esa imaginación (...). Llevar al cuerpo, a través de la mente, eso que tú te imaginabas. Tenías que hacerlo visible, porque una cosa es que te lo imagines y otra cosa es que lo hagas, lo representes. Lo llevas a la acción ¿no? allí en la escena, sobre las tablas. Tienes que mostrar eso que te estás imaginando, porque si no, no tiene sentido (Jorges, 2024)²²³.

²²¹ Antigua integrante del coro del Teresa Carreño.

²²² La sede del IUDET se encontraba ubicada en Capuchinos. El sótano de este edificio era popularmente llamado “el infierno”.

²²³ Véase Entrevista a Kevin Jorges. CAPÍTULO V.

Kevin Jorge (2024) considera que Zelwer dejó una huella en todos los artistas que recibieron clases con ella e integraron los conocimientos impartidos, ya que ella abordaba herramientas básicas de la actuación con muchísimo profesionalismo y profundidad y, seguramente, “les ahorró trabajo a muchos directores”²²⁴. Agrega que las enseñanzas de la directora estaban integradas a la praxis y que tuvieron un especial impacto en él.

Por su parte, Manuelita Zelwer no se considera una puestista y piensa que su dirección se encuentra más enfocada al trabajo con el actor. Cuando dirige, su intención no es imponer ideas o formas de trabajar, sino organizar lo que el actor trae consigo al ensayo y hacer una “relatoría”. Agrega que se encuentra muy influenciada por la línea de trabajo de los juegos teatrales y que su libro de cabecera para enfrentar el hecho escénico como maestra y creadora es el de Viola Spolin²²⁵, puesto que coincide en que, si se le plantea al intérprete que el teatro es un juego, es mucho más fácil que pueda seguir las reglas y que lleve la actuación a un nivel más natural, orgánico y veraz, evitando la impostación y la sobreactuación (Zelwer, 2024)²²⁶. Luis Vicente González (2024) agrega que durante los dos primeros semestres de la carrera que le fueron impartidos por Zelwer, el trabajo que hacían con ella era extraordinario porque se enfocaba totalmente en el entrenamiento actoral y abordaba aspectos como la improvisación escénica de forma muy metódica y esa investigación era una especie de “Stanislavski para niños”²²⁷. En relación a su trabajo de dirección, Zelwer (2024) recuerda que:

una vez le escuché a José Ignacio [Cabrujas], cuando nos estaba dirigiendo en la Compañía [Nacional de Teatro] *Un burgués gentil hombre*. Suena cínico, pero él decía: ‘Yo estoy convencido que, en el próximo siglo, el trabajo del director va a ser como el de un fiscal de tránsito. Se va a limitar a que la gente no choque’. Ese es el trabajo²²⁸.

La creadora aborda las directrices hacia el actor a través del juego y la improvisación, con el objetivo de desarrollar posteriormente las escenas y los personajes. Acerca del argumento de sus montajes, la directora explica que le atrae emprender una investigación previa en torno a un tema que pueda ser profundizado en el camino. Especifica que esa es una metodología que absorbió

²²⁴ Véase Entrevista a Kevin Jorge. CAPÍTULO V.

²²⁵ Académica y educadora de teatro que propuso los *Theatre Game* (Juegos de Teatro), ejercicios de actuación que fomentan la atención y la capacidad de inventiva e improvisación en el actor o la actriz. Escribió el libro *Improvisation for the Theater (Improvisación para el teatro)*, en el que divulgó su técnica y distintas metodologías. Es considerada una precursora del teatro improvisado.

²²⁶ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

²²⁷ Véase Entrevista a Luis Vicente González. CAPÍTULO V.

²²⁸ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

de un grupo internacional, el cual realizaba creaciones colectivas y se sustentaba en el trabajo de exploración e indagación. Agrega que generalmente el tema es escogido entre los intérpretes y ella y que, después de discutir diferentes propuestas, se realiza una elección (Zelwer, 2024)²²⁹.

Zelwer es una creadora particular que tuvo acceso a las dos culturas que describe el físico y novelista inglés C. P. Snow, la científica y la humanística. Este es un elemento que la directora menciona en la entrevista debido al crecimiento que supuso su experiencia en el campo de la biología, la cual le permitió viajar, conocer a profundidad el país y ver realidades que tocaron su sensibilidad.

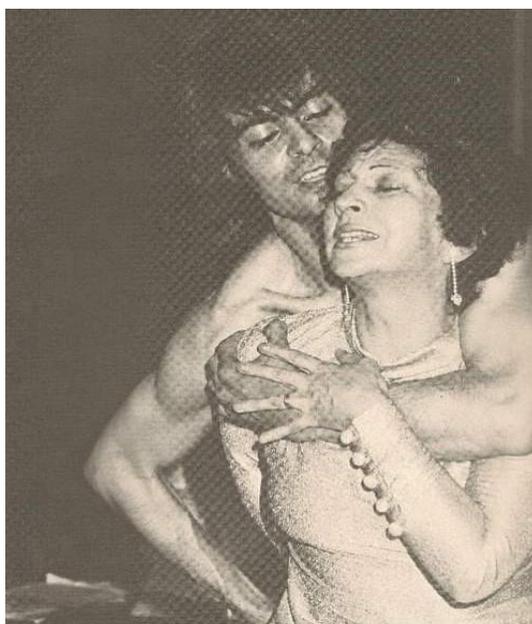
De acuerdo con Zelwer, estos aspectos no pueden ser incluidos en el reglón de ‘influencias teatrales’, sin embargo, deben ser contemplados de manera general puesto que ayudan a entender el universo de la creadora y, por tanto, su obra. Como lo indican Alba Peinado y González (2009), la Teoría de los Motivos y Estrategias trata de “comprender la producción escénica como la reacción que experimenta y construye un sujeto biológico-creador ante las agresiones que le está infringiendo su entorno” (p. 16) y, por tanto, se ha considerado diversos aspectos de la vida personal y de las influencias que recibió esta artista, para el análisis de su legado artístico. En este estudio se considera su encuentro con el área de la biología, su ascendencia judía y la educación impartida por sus padres que, según ella refiere, tenían un nivel cultural un poco más elevado – en su casa se escuchaba música clásica y se leía a Schiller (Zelwer, 2024)²³⁰.

Zelwer no se siente parte del grupo de directoras extranjeras que vienen a Venezuela a partir del éxodo y, de hecho no lo es, porque llega al país a los cuatro años de edad y se desenvuelve en un tiempo histórico distinto al de Sujo, Peterson, Gómez Obregón, Álvarez Sierra y Laredo. No obstante, no deja de contemplarse su educación previa, su raíz cultural e, inclusive, su contacto con la rama científica, elementos que le otorgan características suigéneris y la diferencian del común denominador de mujeres que ejercían teatro durante los años sesenta en Venezuela. Quizás estos elementos le permitieron distinguirse e incursionar en el área de la dirección, en una década en la cual éste no era un oficio predominantemente femenino.

²²⁹ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

²³⁰ Véase Entrevista a Manuelita Zelwer. CAPÍTULO V.

Lola Ferrer



Nota: Adaptado de *Facebook* [Fotografía]. (Perfil de Lola Ferrer en *Facebook*)

Los datos que se obtuvieron de la vida personal de esta creadora son inciertos y están incompletos debido a su personalidad reservada y al poco registro que se conserva en las instituciones donde laboró. Se conoce que era oriunda de Chile y que fallece en el 2016 en los Estados Unidos asistida por su hija. Tuvo dos descendientes de su primer matrimonio y se presume - de acuerdo a los datos obtenidos en una entrevista personal aplicada a Carlota Martínez (2024) - que posteriormente contrae segundas nupcias con el escultor Enrique Ferrer, de quién adopta su nombre artístico²³¹. Su formación teatral ocurre entre Chile y Francia y, como lo narra Carlos Sánchez (2024), antes de formarse como actriz incursionó en el área de la danza y, mientras desarrollaba su carrera como bailarina, obtuvo una beca para estudiar en Francia. En este país continuó bailando y estudió teatro, actuación, dicción y técnica vocal.

El artículo de prensa “El teatro estable de Maracay estrena ‘Experimento Cervantes’” (1968) confirma esta información y añade que la directora incursiona en el área de teatro en Chile a la edad de 12 años. Estando radicada en su país de origen emprende varias giras internacionales a Perú, Colombia, Ecuador y Brasil. En ese período y, especialmente durante su estadía por Perú, “alternaba la comedia ligera y la comedia musical, como bailarina, con trabajos

²³¹ Carlota Martínez y Arnaldo Mendoza aseguran que ‘Lola Ferrer’ era su sobrenombre artístico y que no recuerdan el nombre real.

de teatro y cine, en colaboración con varios grupos” (El Nacional, 1968, p. C12). Posteriormente, realiza diversos viajes a España y Francia, hasta que en 1960 decide residenciarse en París y trabajar con grupos universitarios. En esta ciudad estudia con el Teatro de la Universidad de las Naciones que realizaba sus actividades en el Teatro Sarah Bernhard. Hizo teatro con Rafael Goncalves²³² y esporádicas giras a Italia y África, llegando a presentarse en el Congo. Estas experiencias le permitieron aproximarse al teatro europeo, francés e italiano. De vuelta a París, laboró como asistente de dirección en el Centro de Arte Dramático de Porte de Clignancourt y en un recital de la Biblioteca William Shakespeare (París). Por otra parte, prestó sus servicios en el Centro de la Cultura de Francia y en el Festival de Aubervilliers, con la agrupación de Pierre Debauche, en algunas obras de Lope de Rueda (El Nacional, 1968, p. C 12).

De acuerdo con Galindo (1989), en 1970 actúa al lado de Alexis Calcano y Héctor Myerston en *El asfalto de los infiernos* de Ricardo Acosta, dirigida por Héctor Valverde para el Taller Experimental de Derecho de la UCV (p. 469). En 1972 trabajó como actriz en la obra *El baño turco* de Bruce Jay Friedman versionada por José Gabriel Núñez y realizada bajo la dirección de Antonio Constante, para el grupo del Ateneo de Caracas; montaje en el que actuó al lado de importantes personalidades como Héctor Myerston, José León y el mismo Antonio Constante, entre muchos otros (Galindo V., 1989, p. 506). Según el libro *Ugo Ulive 50 años en la vida de un artista* (1998) de la Fundación Cultural Chacao, también participó en *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes, dirigida por Ulive en 1975, obra en la que estuvo acompañada de actores como Luis Abreu, Ramón Tovar, Luis Ángel Pérez y Danny Pérez (p. 47). Este montaje, producido por El Nuevo Grupo con auspicio del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), la hacen merecedora del Premio Municipal de Teatro a la Mejor Actriz. De igual manera, trabaja como actriz en *El asesinato de la enfermera George* de Frank Markus, obra dirigida por Antonio Briceño en 1981 y presentada en la Sala Rajatabla, en la que compartió escena con Francis Rueda, Alma Ingiani y Josefina Armas. Aunque no existen pruebas de ello, Carlota Martínez (2024) indica que Ferrer representó el personaje principal de *El bello indiferente* de Jean Cocteau dirigido por Romeo Costea en 1981, montaje en el que hizo un semidesnudo. Aquellos que pudieron presenciar el

²³² Director salvadoreño residenciado en París.

trabajo actoral de Ferrer aseguran que era una actriz destacada, con mucha fuerza y carácter en la escena: “era muy fuerte, muy buena. Era una buena actriz” (Martínez C. , 2024)²³³.



Nota: Adaptado de *Facebook* [Fotografía]. (Perfil de Francis Rueda en *Facebook*)
El asesinato de la enfermera George de Frank Markus. Dirección: Antonio Briceño (1981).
 En la foto Lola Ferrer y Francis Rueda

En el artículo “El teatro estable de Maracay estrena ‘Experimento Cervantes’” (1968), se refiere que Ferrer dirigió el *Experimento Cervantes* para el Teatro Estable de Maracay en noviembre de 1968 y, esta obra basada en textos de Miguel de Cervantes, fue presentada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos con motivo de su reinauguración. El montaje que fue realizado por los alumnos de la Escuela de Arte Dramático del Estado Aragua, implicó un proceso de ensayos de tres meses y, para esa fecha, Lola Ferrer se encontraba “al frente de ambas instituciones desde hace cuatro meses” (El Nacional, p. C12). Se presume que el artículo hace referencia a esta escuela y a la Secretaría de Educación del Estado. El *Experimento Cervantes* estaba basado en los entremeses *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *El juez de los divorcios* de Miguel de Cervantes, bajo una adaptación de José Aloise Abreu.

Ferrer expresó que cree en un teatro global, en “una integración de la música, la danza, la actuación y, sobre todo, el gesto, lo que considero importantísimo porque es más universal que la

²³³ Véase Entrevista a Carlota Martínez. CAPÍTULO V.

palabra, lo cual nos ayuda mucho a librarnos de la barrera del idioma” (El Nacional, 1968, p. C12). Cuando le preguntaron si consideraba el proyecto como una presentación de fin de curso, Ferrer respondió que no “existió esa intención ni creo que ese sea el resultado. Hemos querido afirmar, desde el principio, que pretendemos que este sea un montaje de importancia dentro del movimiento dramático nacional. (...) Nos propusimos un trabajo de dignidad y significación” (El Nacional, 1968, p. C12). Además, añade que hizo énfasis en la “expresión corporal y la danza” y en la interpretación de los textos y, finalmente, dio una explicación sobre su visión acerca de Cervantes y la concepción de su propia obra:

Es Cervantes. Por supuesto, adaptado, desprovisto y liberado de su lejanía en el tiempo e interpretado por un rumbo personal. *El viejo celoso*, por ejemplo, fue conducido por una vía que tradujera plásticamente el carácter caricaturesco de los personajes, quienes han quedado retorcido de tal forma por el dominio de los recursos del actor, para hacerlos aparecer ante el espectador en todo el egoísmo que los nutre. Se conjuga en esta concepción, al dibujo literario de Cervantes, los rasgos goyescos de lo burdo en cada personaje. Allí se incluye una simbología coreográfica del placer, como toque que esboza el ambiente “boccacciano” de la pieza. En *La cueva de salamanca*, se conserva el aire liviano y alegre de la pieza, contrastando su ritmo y orientación con la final: *El juez de los divorcios*, que tiene una directriz tragicómica, con ritmo lento a conciencia, en movimiento y voz, para cargar el interés hacia las terribles acusaciones de los desavenidos (El Nacional, 1968, p. C12).

En 1971 Ferrer dirige *El juego* de Julio Jauregui en el marco del Primer Festival de Teatro Breve. La obra se realizó con auspicio del Plan Cultural de Caracas de la Gobernación del Distrito Federal, en el auditorio de Arte de Venezuela y contó con las actuaciones de Reegal Ocanto, Laura Bracca, Gustavo Melendez, José Lares y Carlota Martínez. Durante ese período, Lola Ferrer solía trabajar en calidad de directora con la agrupación Arte de Venezuela que llevaba Levy Rosell, la cual residía en una quinta en la Florida y transitaba una etapa menos contestataria que la que caracterizó sus primeros años, cuando Arte de Venezuela funcionaba en los Caobos. Carlota Martínez (2024) recuerda haber actuado previamente en la obra *La Muchacha de Hiroshima*, participación que logró llamar la atención de Lola Ferrer y, a partir de allí, esta directora la invitó a trabajar en *El juego* de Jauregui, proceso en el que la creadora fue sumamente estricta con los horarios y ensayos (Martínez C. , 2024)²³⁴.

²³⁴ Véase Entrevista a Carlota Martínez. CAPÍTULO V.

De acuerdo al artículo de prensa “Estrenan hoy la obra ‘El juego’ de J. Jáuregui” (1971), el montaje constituía “un drama de intensos conflictos ideológicos que se le presenta a un grupo de cinco jóvenes, cuyo tema central, gira alrededor de ‘un escorpión’: símbolo de muerte” (El Nacional, p. C15). La asistencia de dirección estuvo a cargo de Juan Santacruz y la escenografía fue realizada por el escultor Enrique Ferrer²³⁵.



Nota: Adaptado de *Facebook* [Fotografía]. (Perfil de Lola Ferrer en *Facebook*)
A la derecha, la actriz y directora Lola Ferrer.

En relación a la fecha en la que Lola Ferrer inicia su labor como docente en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, el registro es insuficiente puesto que la institución carece actualmente de un archivo sistematizado o de un *curriculum vitae* de la actriz. De acuerdo a los programas de mano y documentos encontrados en esta escuela, realiza diversos trabajos de dirección de índole académico, entre los que se cuentan *Doce monólogos para seis actrices* (julio 1992), trabajo de la asignatura Voz y Dicción realizado por los estudiantes del tercer año de actuación, en el que presentan monólogos de autores clásicos como Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega y Zorrilla. La muestra fue interpretada por los

²³⁵ Quién se presume fue el segundo esposo de la directora.

estudiantes: América Chacón, Raúl Guzmán, Carolina Fernández, Khatterine Dugarte, Gladys Peña, Cecilia Acevedo y Nahir Acosta. Asimismo, Lola Ferrer montó *La visita de la anciana dama* de Friedrich Durrenmatt (1993); *Siglo de oro: Pequeñas historias de hambre, picardía, avaricia, sabiduría, deseo, amor y muerte*; *Las bisagras o Masedonio perdido entre los ángeles* de Néstor Caballero (1998), actuada por Maire Oliveros, Maigualida Gamero, Jackeline Méndez, Cruz Jiménez, Marielena Duque, Mariela Cisneros, Nubia Sojo, Alexander Rodríguez, Carlos Sánchez y Reinaldo García; *Los criminales* (1998) interpretada por Naydemi de Fátima, Liz Indira González, María López, José Gregorio Martínez y Henderk Díaz y *La vida es sueño* (1999). Según su página de Facebook, en el último período de su vida planeaba dirigir *Trata de Blancas* (2012). De acuerdo con Carlos Sánchez (2024), además dirigió *Salomé* y *El círculo de tiza caucasiense* (circa 1997). Por su parte, Luis Miguel Sánchez (2024) señala que fue dirigido por ella en *Las criadas* de Jean Genet, cerca del 2006 o 2007.

En cuanto a su línea de trabajo, sus discípulos y colegas aseguran que estaba influenciada por las teorías de Brecht y que, es muy probable que haya profundizado en el estudio de las mismas, bien sea en Francia o Chile. En relación al actor prefería un tipo de interpretación que no se dejara arrastrar por las emociones y que, más bien, transmitiera el mensaje de la obra efectivamente al espectador, evitando la enajenación. Inclinada a una ideología política de izquierda que, paradójicamente, rechazaba las acciones adjudicadas a la Quinta República socialista venezolana, la creadora se encontraba muy interesada y preocupada por el devenir político, social, económico e intelectual del país. Por tanto, era muy importante para ella la elección de textos dramáticos que tuvieran un contenido social y que invitaran a la reflexión.

Los entrevistados coinciden en la importancia que la directora le daba al entrenamiento físico del cuerpo y la voz, probablemente por su experiencia previa como bailarina. Paralelamente, consideraba que los textos debían decirse con verdad y naturalidad, evitando la impostación. Otro aspecto en el que los entrevistados encuentran consenso es en la relevancia que Lola Ferrer otorgaba a los aspectos éticos del oficio actoral. Valores como la disciplina, la puntualidad y el autocuidado del cuerpo y la voz, eran fundamentales para la directora y, por esta razón, los impartía en cada una de sus clases. Sus discípulos la recuerdan como una directora de carácter fuerte, pero de gran solidaridad hacia el estudiantado. Ferrer sentó bases y marcó la vida de varios de sus discípulos por su personalidad reflexiva, su compromiso y enseñanzas. A propósito del aporte de

esta docente y directora, el maestro Orlando Rodríguez escribe en el programa de mano de *Doce monólogos para seis actrices* (1992):

Año a año, Lola Ferrer, profesora exigente, acuciosa y perfeccionista, confronta el trabajo formador con la experiencia frente a un auditorio que permita una evaluación colectiva del trabajo creador. Y el desafío se hace más encomiable cuando los textos elegidos para este trabajo que rubrica tres años de intensa preparación, está integrado por contenidos y lenguaje de completa factura, como los seleccionados (...) Para Lola vaya el reconocimiento de sus alumnas y por supuesto, de quienes compartimos con ella la tarea docente y los anhelos de una cada vez más perfeccionada formación (s.p.).

Minerva Leindenz y María Berroterán

Partiendo de las fuentes consultadas, se halló vestigio de la dirección de Minerva Leindenz y María Berroterán. Ambas directoras conforman un grupo particular porque, aunque ejercieron la dirección durante los años sesenta, no existen evidencias que prueben que ambas mantuvieran una continuidad en el tiempo o que se hayan desarrollado posteriormente en esta área.

De acuerdo a Lorena Pino (1994), Leindenz fue una bibliotecóloga, docente, dramaturga y directora de teatro oriunda de Puerto Cumarebo (Edo. Falcón). Escritora de los libros *Reencuentros* y *Dulces Amargos* y, de las obras de teatro, *Tiempo de crecer* (drama en un acto) y *Albur*, publicadas en 1962, de las cuáles se conocen escasos detalles (p. 143). Minerva Leindenz dirigió *La ostra y la perla* de William Saroyan en 1961. La obra fue representada por el Grupo Experimental de la Escuela Experimental Venezuela en la Sala de Actos y fue actuada por Santos Camargo, Gilberto Reverón, Oscar Olmos, Armando Pérez, José Marín, Rosita Obadia, Víctor Matos y Rosemary Rodríguez. El prólogo fue declamado por la actriz invitada Manola García Maldonado (El Nacional, 1961, p. 20 Arte). Poco datos se conservan de Minerva Leindenz, aunque se presume que esta dirección probablemente se trató de una muestra experimental o institucional. No obstante, se le ha querido mencionar con el objeto de dejar un vestigio de su labor, que pueda ser útil para futuras investigaciones.

La labor de María Berroterán está aún más velada que la de Leindenz y los entrevistados no la reconocen como directora por falta de mayor información, así como, por carecer de continuidad o de un desarrollo de su trabajo de dirección en el tiempo. En el artículo “El grupo teatral ‘El Barrio’ reivindica el sainete presentando ‘Salto atrás’, de Leo” (1964), se prueba que Berroterán dirigió la obra *Salto atrás* de Leoncio Martínez en 1964 para el grupo El Barrio y que la escenificó con las actuaciones de Jorge Díaz, Armando Tellería, Elizabeth Rodríguez²³⁶ y María Berroterán, así como, con una escenografía de Elio Nacarella. La obra se representó en la Sala Sociedad Maraury en el marco del Segundo Festival de Verano de Petare (El Nacional, 1964, p. C8).

²³⁶ Se presume que esta actriz pudo haber sido la misma directora que escenificó alrededor de seis obras en el teatro Tilingo. Véase Clara Rosa Otero.

La directora estudió teatro durante cuatro años en la escuela Emma Soler dirigida por Luis Peraza y, sus profesores, lograron incentivarla para que continuara actuando y dirigiendo. María Berroterán confesó que no consideraba que su grupo fuera profesional, y expresó su amor por el arte y su objetivo de llevar la cultura a comunidades populares. Otra de las direcciones que asegura haber realizado es *Petición de mano* de Chejov (El Nacional, 1964, p. C8). El trabajo de Berroterán pudiera entrar dentro de un renglón amateur, sin embargo, se ha mencionado por estar registrado en Galindo (1989) y por constituir otra muestra - conjuntamente con Sylvia Mendoza - de las direcciones de teatro popular y comunitario desarrollado por mujeres en los años sesenta. María Berroterán (1964) comenta en la entrevista:

María Berroterán: No es cierto que el teatro sea para la gente rica. Periodista: Es decir que el teatro no debe ser espectáculo exclusivo de élites. María Berroterán: No, el teatro no debe ser solo para uso y disfrute de los pudientes. Periodista: ¿Y por qué dice eso? María Berroterán: Porque el pueblo cree que el teatro es actualmente una diversión propia de los que están arriba. Periodista: Los que se sitúan, económica y socialmente hablando, en posiciones, en las gradas superiores del conglomerado. María Berroterán: Por esto, con la intención de desvirtuar lo que el pueblo cree y piensa, hemos creado el Grupo Teatral Popular “El Barrio” que el domingo a las 8:30 p.m. volverá a presentarse (El Nacional, 1964, p. C8).

LA REVERBERACIÓN DE LAS PIONERAS Y SUS SEMILLAS

El presente estudio está enmarcado entre los años cincuenta y sesenta, sin embargo, al iniciar la investigación y revisar la tesis de Galindo (1989), se realizó una búsqueda general de las directoras que laboraron entre 1960 y 1983, fecha que delimita el trabajo de la autora. En este último apartado se incluye el resultado que arrojó ese primer acercamiento, debido a la falta de documentación existente en relación a las directoras de teatro en Venezuela. Aunque no se pretende desarrollar la vida y obra de las creadoras halladas, se presenta un panorama general de lo que aconteció de forma posterior al surgimiento de la primera camada de directoras de las décadas de los cincuenta y sesenta, lo cual implica una reverberación del trabajo de las pioneras. Es labor de posteriores investigadores corroborar si esta actividad de dirección efectivamente ocurrió, así como, el estudio de la trayectoria de las artistas que se mencionan a continuación.

De acuerdo a Galindo (1989), durante los años setenta Mariluz Hernández escribió y dirigió *Un qué* (1970) y *Clarence no murió de la manera que lo narra Shakespeare* (1974) para el grupo Arte de Venezuela. Mariluz Hernández trabajó como actriz en el teatro Tilingo en las obras *Pedrito y el lobo* (1971), *Pedro Rimalles curandero* (1971), *El pequeño príncipe* (1972), *Juguemos a los títeres* (1973), *Las aceitunas* (1973) y *La bella durmiente* (1973) y, fue colaboradora de otras tantas piezas de este grupo en calidad de vestuarista y realizadora de pelucas (*El pequeño príncipe*, *Juguemos a los títeres*, etc). Formó parte del elenco de *Los ha visto en las vitrinas?* de Rafael Alvarado dirigida por Levy Rossel en 1970 para Arte de Venezuela y de *El retablo de las maravillas*, dirigida por Ibrahim Guerra en 1972, en la que comparte escenario con Pilar Romero e Hilda Vera.

En 1971 aparece registrada la obra *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún dirigida por Asunción Blanco. Por su parte, Blanca Sánchez escenifica *Los pájaros se van con la muerte* de Edilio Peña (1977) y Ana Tegui dirige *Desde kaos con amor* (1979) y *Kabaret* (1979).

Queda vestigio de la actividad de la conocida gestora, actriz, guionista, dramaturga y docente Pilar Romero, a quién Galindo (1989) le atribuye la dirección de *¿Quién... yo?* de Dalmiro Sáenz (1974) y *La muerte de las brujas* de Raúl Domínguez (1976). Pilar Romero fue directora del Instituto Universitario de Teatro (IUDET) y, como lo indica Pino (1994), una figura

fundamental para la redimensión de esta institución. Romero logró expandir este proyecto universitario y llevarlo a diversas ciudades del país. También fue protagonista en el desarrollo de los distintos núcleos de los Teatro Nacionales Juveniles de Venezuela (TNJV) (p. 241) y Premio Nacional de Teatro (1994).

En Galindo (1989) aparece reseñada la labor de Virginia Aponte, otra importante directora, gestora y fundadora del Teatro UCAB de la Universidad Católica Andrés Bello. En el trabajo de grado se mencionan algunas de sus direcciones como, *El desguace* de Alfonso Vallejo (1978), *Doña Rosita la Soltera* de Federico García Lorca (1981) y *Las brujas de Salem* de Arthur Miller (1982).

Virginia Aponte nace en la Habana (Cuba) y llega a Venezuela con sus dos hermanos menores en 1962, cuando apenas tiene 14 años. Según Francis Peña (2019), Virginia Aponte inició sus estudios de Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello en 1971 y, a los cuatro años de haber comenzado, egresa en la Mención de Artes Audiovisuales graduándose Cum Laude. Mientras se encuentra haciendo su Trabajo de Grado empieza a hacer teatro gracias a Marcos Reyes Andrade, quien la invita a participar en *El proceso a Jesús* de Diego Fabri. Como a ella no le gustaba actuar, se encargó de la asistencia de dirección y ese fue el inicio de su desarrollo en el área. En 1975 funda Teatro UCAB y ha realizado alrededor de ciento cincuenta montajes teatrales. Se ha vinculado al trabajo en comunidades de bajos recursos y es fundadora de Medatia y Ago Teatro. Ampliamente reconocida, en 1993 recibió el premio Monseñor Pellín y, desde el 2015, la sala de teatro la Universidad Católica Andrés Bello lleva su nombre.

Martha Candia inicia su trabajo de dirección en los setenta y lo desarrolla durante los años ochenta. Las obras que aparecen en el registro de Galindo (1989) son en su mayoría direcciones realizadas para el grupo Raíces y producidas por el Centro Cultural Prisma. Entre ellas se cuentan *Alemania III Reich* de Bertold Brecht (1979), *El triciclo* (1980), *Los Siamenes* de Griselda Gambaro (1981), *El cero transparente* de Alfonso Vallejo (1982), *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1983), *El archivo* de Tadeusz Rosewicz (1983), *El gorro de cascabeles* (1984) y *El grito de la langosta* (1984). Su trabajo resulta relevante, puesto que conjuntamente con - la mecenas, productora, economista y apasionada del teatro - Esther Dita Kohn de Cohen, funda a principios de los años ochenta el Centro Cultural Prisma.

Según Viviana Iriart (2016), el Teatro Caracas había sido demolido por Salomón Cohen Levy²³⁷ para construir el edificio Doral Caracas y Dita Cohen, quien se sentía en deuda por haber permitido que su esposo lo derribara, tomó una mezzanina de 1200 metros y fundó el Centro Cultural Prisma. Este espacio tuvo un importante impacto en el medio teatral. La productora de ascendencia judía comenta que, en principio, su fundación laboraba en Los Palos Grandes en un local en el cual Silviainés Vallejo impartía talleres de vestuario, Eduardo Gil clases de actuación y Omar Gonzalo colaboraba con el área administrativa. Dita Cohen refiere en relación a ese primer espacio que, Martha Candia “hizo excelentes cosas pequeñas, dentro de lo que se puede llamar performance y esas cosas que hacíamos al principio y las sabía dirigir bien y un día dije: ‘bueno, vamos a ver si intentamos hacer algo más grande’” (Iriart, 2016, s.p.) y, fue cuando se trasladaron al Doral Caracas en La Candelaria, centro en el que también ensayaba la Escuela de Teatro de Horacio Peterson y otros grupos de danza. Aunado a esto, Dita Cohen fundó el Espacio Anna Frank y participó en la creación de los libros *Exilio a la vida* y *Una huella en el teatro venezolano*.

En la década de los ochenta, Mariela Machado dirige *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello (1980) para el grupo Los Actantes de la Universidad Católica Andrés Bello y, la dramaturga y directora Aminta de Lara, escenifica la obra de su autoría *Nosotras... El tiempo* (1980).

La escritora, directora, guionista y productora de teatro y cine venezolana Elia Schneider, dirige *A petición del público* de Franz Kroetz (1982) para Teatro Drama. Por su parte, la socióloga, dramaturga, docente y directora caraqueña Carlota Vivas lleva a escena *El cruce sobre el Niágara* de Alonso Alegría (1982) para el Taller del Actor.

Inés Muñoz Aguirre - comunicadora social, investigadora, crítica, jefe de prensa, productora, dramaturga y directora venezolana - dirige *Las cuatro estaciones* de Arnold Wesker (1982), *La sonrisa de Ángela* (1983), *La magdalena* de Sonia Berah (1983) y *Juan y Pedro* de Carlos Gorostiza (1987) para el Taller de Teatro Expresión.

Igualmente, aparece registrada *Cuatro esquinas* de José Simón Escalona (1983) dirigida por Xiomara Moreno para el grupo *Theja*. Esta creadora caraqueña es conocida por su labor como dramaturga, directora, productora y docente, así como, por su cargo como Coordinadora de la

²³⁷ Ingeniero civil, empresario y constructor de importantes edificaciones como el Centro Comercial Sambil. Cónyuge de Dita Cohen. Nace en Jerusalén el 28 de mayo de 1927.

Maestría en Teatro Latinoamericano de la Universidad Central de Venezuela desde el 2013. Empieza a ejercer el oficio de la dirección hacia finales de la década de los setenta (1978) y se consolida en esta práctica en los ochenta, llevando a cabo más de treinta direcciones y cultivando una carrera de larga trayectoria que sigue vigente hasta la actualidad. Entre las obras que ha escenificado se cuentan *Cuatro Esquinas* (1983) y *Jav & Jos* (1984) - ambas de José Simón Escalona -, *El mayor monstruo del mundo* de Pedro Calderón de la Barca (1992), *La danza macabra* de Strindberg (1993), así como, *Obituario* (1984), *Geranio* (1988), *Manivela* (1990), *Último piso en Babilonia* (1992) y *El caballero verde* (1994), éstas últimas de su propia su autoría.

El trabajo de creadoras como Pilar Romero, Virginia Aponte, Martha Candia, Inés Muñoz Aguirre, Xiomara Moreno y Elia Schneider - por mencionar algunas - merece un desarrollo exhaustivo que permita determinar la evolución de la dirección femenina, tanto desde el punto de la incorporación de la mujer a este oficio, como en relación al progreso artístico conseguido por las creadoras que sucedieron a las pioneras. Aunque aquí solo se han mencionado las obras dirigidas por las artistas registradas en Galindo (1989), se conoce que el legado de estas directoras representa un número de obras superior y un valor cualitativo de más alcance al que se ha mencionado tangencialmente. La investigación *Directoras de teatro en Venezuela: Pioneras (1950-1969)* se ha circunscrito al registro y análisis de tan solo dos décadas, sin embargo, se ha dejado por escrito los vestigios de las direcciones halladas entre 1970 y 1983, como una base que facilite el progreso de este campo de estudio tan poco explorado como fascinante.

CAPÍTULO V. SOPORTES.

Entrevistas aplicadas

Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte I) ²³⁸

Fecha: 12/05/2023.

Vía: presencial.

Lugar: residencia de José Gabriel Núñez.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: José Gabriel Núñez (Caracas).

Abordando el tema de las directoras de teatro en Venezuela: Estoy observando lo difícil que es conseguir material acerca de ellas y preguntándome ¿por qué no hay registro? o ¿por qué han dirigido minoritariamente las mujeres? Quería saber su opinión sobre este tema (Mujeres dirigiendo en el teatro venezolano).

Sobre lo primero qué dijiste, ese es uno de los graves problemas del teatro venezolano, porque no hay las fuentes. Se han perdido casi todas y la gente que tenía la información por escrito y a veces en su mente, casi todas están desaparecidas. Hay un vacío enorme. Me alegra que se estén encargando y cuidando esto porque realmente vamos a quedar sin historia. Yo tuve la fortuna de haberme ligado - desde que tenía 12 años - con el teatro venezolano y tuve amistades antes de que yo entrara a ser partícipe de ello, entonces tengo cierto derecho, aunque no creo que tenga la verdad en la boca.

A partir de los años sesenta - cuando yo empecé a hacer teatro en el 67 hasta llegar a los 80 - creo que esos fueron los treinta años del gran auge del teatro venezolano en todas las áreas; tanto en la dirección, en la dramaturgia (sobre todo en la dramaturgia), en la actuación; eso fue un boom, un esplendor grandísimo en todas las áreas que se reforzó con los Festivales Nacional e Internacionales y luego ha venido cayendo y, en estos últimos años, estamos totalmente desvalidos. No hay publicaciones, casi no hay investigación. Verbigracia de lo que te está pasando: que no encuentras la fuente, toda esa barbaridad.

Vamos a tocar el punto de la mujer en la dirección venezolana, las directoras. Lo primero es que no creo que en Venezuela haya habido misoginia, que hayan estado en contra de la mujer. No. Pienso otra cosa por lo que he vivido y convivido, porque he estado siempre metido en el teatro de cabeza. Aquí la mujer, en sus diferentes áreas, siempre ha sido tomada en cuenta. Eso es mentira que las han apartado por su condición de mujer. Eso es mentira, aquí no ha habido esa discriminación, pero siempre, desde que yo empecé a ponerme de tú a tú con todos esos directores y con las grandes figuras del teatro venezolano, siempre oí decir que el teatro venezolano era femenino (por las actrices). Era un teatro donde se conseguían las actrices más extraordinarias, bien para una comedia, para una tragedia, para hacer un melodrama, para hacer una vieja espantosa. Se pasaban los datos, porque yo oía las conversaciones: “estoy buscando a una actriz”, “fulanita” Y decían que era un teatro femenino y donde había más peso era en las actrices. Ahora, ¿qué pasaba? Desde los comienzos del siglo XX, cuando la época del sainete eran muy pocos los actores que se destacaban: Rafael Guinand, Carlos Fernández (que eran los cómicos de la radio): “Frijolito y Robustiana” y los sainetes y todas esas cosas, pero las que tenían más demanda eran las mujeres y, cuando sale la radio, pasó lo mismo. Las grandes protagonistas de las primeras radionovelas, que a todo el mundo le daba por oír las. Una de apellido Castillo, Josefina Guinand (la hija de Rafael Guinand). Había otra, no me acuerdo del nombre de ella, que era la más dulce, era la protagonista, la buena de todas las radionovelas y, entonces, cuando entró la televisión todo el mundo quería verla y, resulta que era la antítesis de la imagen que ella vendió con la radio. Estas anécdotas las digo porque la mujer siempre fue - pero como actriz - la protagonista. En Venezuela no se vio nunca a la mujer en las labores de dirección.

Aparecen una serie de mujeres que comienzan a dirigir teatro, pero hay una cuestión: yo me lo pregunto y no hay las respuestas. Las respuestas las tendrían que dar ellas y habría que hacérselas. De hecho, tienes un buen motivo de agarrar una serie de preguntas y decirles: ¿por qué tú no has dirigido sino cuatro obras en veinte años y no eres actriz y puedes estar haciendo otro trabajo? Eso llama la atención, ¿por qué no hay una secuencia? No hay una directora que haya hecho un gran espectáculo: una Peter Brook.

²³⁸ Economista, dramaturgo, director de teatro, docente, gestor cultural. Reconocida figura del medio teatral venezolano.

Esto no viene tan solo en Venezuela. Tengo aquí datos muy precisos y retrocedo en el sentido de cómo empezó a figurar el director como una ficha importante y necesaria dentro del teatro. A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX y, vamos a poner los nombres, y sencillamente nos vamos a dar cuenta. Los primeros que empiezan a darle peso al director en esta época (hacia finales del siglo XVIII), eran los actores y las actrices que prácticamente hacían el montaje y eran los que tenían al público agarrado. Entonces, agarraban el primer plano *proscenio* y declamaban aquellas obras. Todos melodramas y toda aquella cosa, hasta que aparece el gran movimiento de los directores del teatro. El director era una figura que lo único que hacía era: “sube la voz”, “mira, estás tapando a aquel y a la otra” y más nada. Los actores eran los que hacían lo demás. Entonces, viene el gran movimiento que empezó con André Antoine en Francia, aquí están los nombres: Stanislavky (en Rusia), Meyerhold, Gordon Craig (en Londres) y, posteriormente, Grotowski (todos son hombres). Eso no ocurre solo en Venezuela, eso viene rodando desde antes. No es una percepción mía solamente, yo me estoy apoyando con la historia. No aparece la mujer directora todavía.

En el siglo XX empiezan unos movimientos, que no fueron por feminismo y la mujer empieza a moverse ya (sobre todo en los años sesenta) y, posteriormente, estas que fueron estrellas como actrices y terminan siendo directoras. Es el caso de Glenda Jackson (la que estrenó *Marat Sade* de Peter Weiss), representa a Charlotte Corday en esta obra y ella dirige. Después hizo un papel masculino en dos obras de Shakespeare, pero ¿qué pasa? ella dirigió dos obras y no dirigió más. Hay otro caso importantísimo que es el de Nuria Espert, una de las grandes actrices del teatro español de mediados del siglo XX (entre los años cincuenta hasta los ochenta, hasta los noventa). Nuria fue la actriz estrella. Nuria Espert es una mujer como Glenda Jackson, una gran actriz española que se las comió a todas, muy culta y con una fortaleza única. Siempre se reunía con los grandes intelectuales, o sea, no era una actriz que después de dejar el escenario se encerraba en su casa. No, ella seguía. Ella dirigió también en España, pero dirige dos o tres obras y después deja la cosa. Es como decir: “bueno, sí, lo hice”. Por capricho, por mostrar su talento en otra área, pero no hay una continuidad. Yo veo que, en casi todas las mujeres, no recuerdo que haya una que tenga la continuidad. Por ejemplo, fíjate que la misma Juana Sujo (vamos a Venezuela). Juana no dirigía, ella fue una docente, ella educaba y dirigía a los alumnos. Era un proceso de formación que ella les daba. Ella hizo, yo recuerdo porque la hizo en el museo de Bellas Artes - *Las Coéforas* [de Esquilo], con lo que fue la primera promoción. Por lo menos ella dirigió y era una maravilla, allí en el jardín con las columnas griegas y todo, tenía el escenario y el espejo de agua (aquello fue una maravilla). Me acuerdo que uno de los impactos más grandes, pero Juana casi no dirigió, ella se quedó siempre como docente, como actriz y, sobre todo, la docencia. Ella cambió, ella le dio una voltereta a la visión que se tenía del actor venezolano.

Falleció prematuramente. Si a lo mejor hubiera tenido más tiempo de desarrollo, capaz hubiera seguido.

No lo hubiera dejado porque ella se encaminó por ahí y fue tal la satisfacción que tuvo - porque yo logré hablar con ella y, además, yo fui hermano prácticamente de América Alonso que era su hija consentida. América entró a los 14 años, todavía era una niña. Yo le decía a América: “¿América, pero por qué tú no diriges?” América trabajó con dos directores rusos que vinieron en los Festivales Internacionales que les servía de traductora, y ella era la que decía a los actores, “muévete para aquí, muévete para acá”. América prácticamente dirigía. No se trata de que no tenían la preparación, sino es una pregunta, ¿qué pasó? Vámonos con el cine. Aquí ha habido cineastas importantes femeninas: Margot Benacerraf. En Francia, en el apartamento de ella se iban a reunir los grandes intelectuales, desde Picasso. Entonces, hace dos grandes películas: *Araya* y *Reverón* y deja. Ella dice en su libro y, lo confiesa, que ella misma no sabe por qué dejó de dirigir. Ella dice que le interesó más poner a funcionar la cinemateca. Entonces, ella crea la Cinemateca Nacional. Se va por otro lado, pero es que les pasa a todas. Ahí tenemos el caso en el cine también. Fina Torres, ¿por qué Fina no siguió haciendo cine?

Fina Torres si ha hecho cine.

Pero creo que no pasan de cinco películas en veinte años. Y, lo otro, a mí me tocó ser director del IUDET. ¿Qué pasaba allí? Todas estudiaban actuación. Había muchísimas. Se puso de moda la producción, la mención producción, pero dirección casi ninguna mujer se metía a estudiar dirección. Yo me di cuenta de una cosa, que la mujer no dirige tanto teatro, ni cine, pero en danza sí hay. Desde los años sesenta empieza un gran movimiento en la danza y las mujeres toman la batuta. En la danza hay una aproximación a lo femenino. En el trabajo de dirección las grandes docentes de danza, casi todas son mujeres. Yo te estoy haciendo también preguntas. También me llama mucho la atención el divorcio de las directoras de cine ¿Por qué no siguieron? Solveig Hoogesteijn, Fina Torres y Margot Benacerraf, las tres que se consideran las tres mejores. ¿Cuántas películas hicieron? ¿Cuánto tiempo entre una película y otra? ¿Por qué no siguieron?

Ya que estamos diciendo factores, quizás esté el tema de la maternidad. La mujer siempre tiene que hacer una pausa para criar a los hijos. Estoy exponiendo una hipótesis aquí a ver si le resuenan.

No es ninguna justificación. No lo veo. Lo de las actrices que te dije que empezaron a identificarse, que se dieron cuenta que había prioridad de la actriz sobre los actores.

Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte II)

Fecha: 20/05/2023.

Vía: presencial.

Lugar: residencia de José Gabriel Núñez.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: José Gabriel Núñez (Caracas).

Quisiera preguntarle sobre la vida y obra de algunas directoras que hallé en la tesis de Dunia Galindo. Le voy a ir dando nombres de directoras y usted me va a decir lo que recuerda de cada una de ellas. En la década de los cincuenta encontré a Juana Sujo y a Natalia Silva.

Yo recuerdo el montaje de *Las Coéforas*, hizo un teatro que no se había visto aquí, al aire libre en el jardín del museo de Bellas Artes. Juana venía de Europa, de Alemania, de Argentina, de varios países. Estudió con maestros y ella trajo una visión distinta a la que se implantaba en el teatro venezolano, que era un teatro convencional, aunque rompía un poco con ese esquema de ese teatro un poco vanguardista, sino más bien un teatro bien hecho (entre comillas), bien dicho por primeras actrices. Ella rompe un poco con ese esquema. Viene de Europa. El sainete era lo que estaba rompiendo con algo, pero lo rompía con el humor criollo y las alusiones políticas, que eran otra forma de expresión del teatro venezolano.

Natalia Silva.

Ese es un caso parecido. Abarcó menos que Juana, porque Juana, yo creo que por el carácter que le estás dando a la tesis, yo creo que hay que tomar en cuenta la permanencia en el teatro, porque esa permanencia muchas veces estuvo ligada a la dirección. No estaban dirigiendo, pero en el caso de Juana, ella estaba asumiendo la parte académica de la escuela con las nuevas tendencias que estaban apareciendo, con toda la vanguardia. Acuérdate una cosa, los años sesenta fueron unos años de ruptura total. Esa fue una revolución en el teatro y una revolución positiva, porque hay revoluciones que son negativas. La revolución es para cambios radicales (esa es la definición), pero los cambios radicales pueden llevar a cosas muy positivas y muy adelante y una vanguardia súper creativa, pero hay revoluciones que han sido un desastre, que lo que han hecho es empeorar las cosas. Juana tomó la primera parte. Juana dirigió pocas cosas y también lo que pasó es que ella dirigió casi todo con los montajes de los alumnos que tenía. Entonces, ¿quién no recuerda a Juana? Sobre eso no hay mucho que agregar, pero creo que ella está dentro de las directoras porque formar los talentos que ella sacó de la escuela, grandes actrices que pusieron en alto el nombre del teatro venezolano y esa herencia que Juana dejó, subió mucho a las grandes actrices y le dio grandeza al teatro venezolano, a la puesta en escena, porque eran actrices de primera categoría.

Con respecto a Natalia. Natalia nació en Cumaná, en una familia de alta burguesía, estudió teatro afuera. Natalia se formó muy bien. Era una mujer muy disciplinada y solidaria con toda la gente de teatro venezolano. Ella se reunía con todos los grandes directores, con Alberto de Paz, con Horacio Peterson. Ella no tenía ese tipo de “estoy con este lado y los otros no”. Natalia trabajó mucho por la creación de un buen teatro venezolano. No era de vanguardia, como se les pide a veces, que la medida de que sean buenos es que estén al pie de la vanguardia y vayan evolucionando con ella. Ella lo sabía, no era que ignoraba lo que estaba pasando con la vanguardia en el teatro universal de los años sesenta y setenta (que fue una maravilla) - y los Festivales Internacionales aquí en Venezuela lo demostraron - hasta los años ochenta, noventa. Ella veía ese teatro, pero ella no lo asumía, ella prefirió trabajar con ese teatro que es más literatura, que una propuesta de dirección de vanguardia y creativa. Ella dirigía impecablemente estas obras de teatro, con autores españoles que le encantaban, Miguel Mihura, Alejandro Casona. Clásicos contemporáneos españoles que producían un teatro más literario y comedias de mucha altura, pero no era un teatro realmente social, ella prefería ese teatro literario, elegante. Ella fue una mujer sumamente dedicada, ella le dedicó su vida al teatro y al teatro venezolano particularmente. Ella figuró en todas las instituciones que se crearon aquí y, estuvo en España un tiempo, y tuvo un éxito tremendo, a pesar de lo difícil que es el teatro español (no como literatura, sino los directores, los actores, las actrices). Entrar en ese mundo y romper y llegar arriba. Natalia fue considerada como una de las grandes actrices y decían que era española. Ella tuvo un teatro allá y después se regresó para acá y se casó con un español y aquí tuvo - por su tesón y su peso con que siempre asumió el trabajo - una sala propia. Una sala donde - Ella lo decía - “Aquí no habita el egoísmo. Esta sala es de toda la gente de teatro que quiera” y así fue, hasta los de izquierda rabiosos (como los llamaban). Me llamaban a mí también, porque yo era del grupito ese de izquierda. Ahí no había diferencias como las hay ahorita. Ella fue muy colaboradora con todas las instituciones, con todos los grupos. Yo creo que el teatro venezolano le debe mucho a ella. Una mujer que fue un ejemplo de disciplina, de rigor, aunque se le pueda criticar que no fue un teatro de vanguardia, pero cada quien elige su línea de trabajo.

Ligia Tapias.

Ligia fue una de las primeras directoras de teatro. Creo que es la única mujer que dirigió en los Festivales Nacionales: la obra *¿Quién asume la responsabilidad?* de Andrés Martínez. Ella si rompía, era contraria - como directora - a la línea que trazó Natalia [Silva]. Ligia fue más experimental en su trabajo. Eso la obligó un poco, el hecho de trabajar con los alumnos del taller que tenían con Horacio [Peterson], ella era docente allí y dirigió una obra de Elizabeth Schön (no me acuerdo cuál de ellas fue), pero tuvo también muchos éxitos. Creo que fue dos que dirigió, porque hay una, *La aldea* de Elizabeth Schön también la dirigió ella, que era una obra del absurdo. Ella se metía con un teatro de vanguardia ya más avanzado, pero lamentablemente, ella no siguió dirigiendo, se dedicó a la docencia y llegó a ser la directora - con bastante éxito - de la escuela que ahora es llamada [Escuela Nacional de Artes Escénicas] César Rengifo, que antes era el IFAD (Instituto de Formación de Arte Dramático). Creo que ella hacía mucho más que su trabajo como directora (que fue bueno). Porque yo la vi y puedo calificar. Tampoco creo que a estas alturas deberíamos estar comparando a nadie, si Horacio Peterson fue mejor director que Alberto de Paz. No, no se trata de eso. Eso fue un movimiento muy importante que no se ha repetido en el teatro venezolano, desde que llegaron ellos en los años cincuenta hasta los ochenta. En los ochenta empezó la crisis, porque empezó la crisis del país también.

Alicia Álamo Bartolomé y a Sylvia Mendoza.

Alicia Álamo es una mujer de alcurnia, de una familia muy bien estructurada, ella viene de padre y madre que tuvieron siempre una posición social muy alta. Era una mujer muy ilustrada y escribió algunas obras de teatro. Creo que, justamente, dirigió obras con Natalia Silva, entonces también buscaba esa línea de trabajo. Un teatro de texto, más que la dirección.

¿Y Sylvia Mendoza?

Sylvia Mendoza qué yo sepa ella viene de Lara. Yo no sé si ella comenzó en Lara, pero aquí en Caracas fue donde yo la conocí y supe de su trabajo, se ligó al Grupo Máscaras de dónde viene César Rengifo y Humberto Orsini. Ella estuvo con ellos. Sylvia era, como eran casi todos del Grupo Máscaras, militante del Partido Comunista, su teatro iba dirigido hacia eso. Era un teatro que ella trabajó como un contexto casi siempre de teatro político y estaba siempre enfocándose hacia un teatro de tipo social. Ella hizo de todo. En mi tercer montaje como director, autor y director que fue *Los semidioses*, ella me hizo las luces, en la parte técnica. Ella se metía en todo porque venía de Barquisimeto - y estaba buscando como entrar en el teatro. El problema que tuvo Sylvia es ese problema político, que ella anteponía lo político a la estética, cuando las dos cosas no son enemigas. Ella se iba más por el lado político. Después ella regresó a Barquisimeto (su tierra) y allá montó un grupo. La misma historia, la política tenía más peso. Esa es mi visión, no la estoy criticando porque fue amiga mía, digo fue porque tenemos como cuarenta años que no nos vemos. Ella se fue de Barquisimeto y te digo que trabajamos juntos. Sylvia se acaba de ganar el Premio Nacional de Teatro y la parte creativa de ella allá en Barquisimeto la desconozco. No creo que haya abandonado su línea de trabajo, porque inclusive se oían comentarios de que el grupo era más sociología del teatro que dirección y dramaturgia.

Lola Ferrer.

Lola Ferrer vino de Chile. Ese fue un grupo que vino bastante nutrido, cuando la dictadura de Pinochet y se vino un grupo de gente del sur. Los chilenos fueron abundantes. Ahí estuvo Lola, actriz y también dirigió. Parte de ese grupo se incorporó a la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. Ahí la mayoría de los docentes vinieron de Chile. Ella trabajó mucho, era una mujer muy disciplinada. Tú sabes que - es mi visión - los chilenos son bastante cultos. Esta es una gente que estudia de verdad. Estaba muy bien formada y ella formó parte de esa camada que vino, afortunadamente para nosotros. Dieron mucho al teatro venezolano (creo que se debe reconocer). Si me acuerdo, había un monólogo que ella montó que era de Jean Cocteau. No recuerdo el nombre. Ella hizo ese monólogo, lo actuó y lo dirigió. Inclusive le dieron el nombre de un teatrico pequeño que no sé si todavía está funcionando. Yo no hablaría tan solo de ella, sino de todo el equipo de esta gente que llegó con la migración chilena. Creo que ella no era tanto de la vanguardia, porque esa obra que te acabo de decir, la de Cocteau, es un monólogo que se hizo mundialmente famoso, pero es un monólogo realista, ese teatro normal.

Extracto de una entrevista que no ha sido incluida en este estudio, en la cual José Gabriel Núñez habla de directoras de la década de los años setenta, ochenta y noventa y, entre ellas, acerca de María Teresa Haiek.

Yo quisiera que tú remarcaras eso que te acabo de decir, porque ya que estás haciendo esa investigación, ese es un factor sumamente importante, la ausencia del registro del trabajo, para bien o para mal. Tengo que apelar a mi memoria y demasiado hago no por recordar, sino por tratar de ser objetivo, porque puede que no me haya gustado el trabajo de una persona, pero es una persona que tiene un trabajo muy valioso y que rompió esquemas. Yo diría que hubo un bloque - no todas - pero hubo un bloque y, entre ellas está María Teresa Haiek, que sí rompió con esos esquemas de ese teatro que podríamos llamar convencional.

Entrevista a José Gabriel Núñez (Parte III)

Fecha: 29/07/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: José Gabriel Núñez (Caracas).

¿Lola Ferrer actuó en *La voz humana* o en *El bello indiferente*, bajo la dirección de Romeo Costea?

Lola Ferrer actuó en *El bello indiferente*, revisé todos los archivos y no veo que aparezca *La voz humana*. Entonces, si está bajo la dirección de Romeo Costea, es *El bello indiferente*.

¿Me puede hablar de la Escuela Nacional de Teatro o el IFAD?

El IFAD nace porque el CONAC decide crear este centro de educación y se llamó Escuela Nacional de Artes Escénicas, dependiente del CONAC. Posteriormente, se consigue una sede que quedaba por La Florida y, aunque depende del mismo CONAC, le cambian el nombre y le ponen Instituto de Formación de Arte Dramático (IFAD). No tengo la fecha en que se muda de La Florida. Luego se va para allá dónde está ahora la Escuela César Rengifo, pero eso es el nacimiento, el cambio ese de la Escuela Nacional de Artes Escénicas al IFAD. El IFAD es llevado al centro y sigue trabajando como IFAD, pero deciden cambiarle de nombre y le pusieron la Escuela [Nacional de Artes Escénicas] César Rengifo, pero esa fecha si no la tengo.

¿Tiene datos de la fundación del Taller de Capacitación Teatral, dirigido por Humberto Orsini y César Rengifo en la Universidad Central de Venezuela?

El llamado Curso de Capacitación Teatral de la Dirección de Cultura de la UCV. Este se crea en 1959, bajo la dirección de Humberto Orsini y se mantuvo hasta 1968. Allí es donde trabaja Orsini conjuntamente con César Rengifo y también se integra Alberto de Paz y Mateos. La salida de Alberto de Paz y Mateos hace que esto se derrumbe y, entonces, se crea la Federación Venezolana de Teatro que ya no era un curso de capacitación para alumnos, sino una institución gremial. Era para crear el gremio de los profesionales del teatro. Esto es la historia de estas instituciones. Esta federación estaba presidida por César Rengifo, Humberto Orsini, Romeo Costea, Horacio Peterson, Freddy - recuerdo que era un autor que era muy inteligente y tenía mucha influencia - ya me acordaré del apellido. Esta federación tuvo mucho peso cuando empezaron los dos primeros Festivales de Teatro y, luego, como ocurre con todas las federaciones gremiales del arte, se disolvió. Te repito: Curso de Capacitación Teatral de la Dirección de Cultura de la UCV del 1959 al 1968, pero ya antes se había creado creo que, en 1965, 1966, la Federación Venezolana de Teatro dirigida por los mismos, pero claro, más amplio porque era la Federación Venezolana de Teatro, todos los profesionales del teatro entraron allí.

Entrevista a Natalia Brandler ²³⁹

Fecha: 6/06/2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Natalia Brandler (Italia).

Yo soy la hija de Natalia Silva y no sabes la alegría que me da que alguien pueda recuperar la historia de mi madre que, no sabes las veces que digo “yo lo voy a hacer, yo lo tengo que escribir”, pero me dedico a otras cosas y siempre lo dejo para más adelante. Tengo, por supuesto, muchísimas cosas de ella, recortes de teatro, su biografía, fotos, programas de teatro en cantidades industriales y eso que lamentablemente tuve que deshacer su casa cuando me vine a Francia y dar, donar, regalar, deshacerme. Sin embargo, tengo muchas cosas guardadas todavía en Caracas. Tengo una caja llena de cosas en casa de una prima mía, pero están un poco inaccesibles, porque están metidas en un techo. Pero aquí - ahorita no estoy en Francia sino en Italia - tengo muchas cosas de mi madre que podría compartir contigo, escanearlas, enviártelas. Sería para mí un placer.

¿Me puede decir la fecha de fallecimiento de Natalia Silva y Andrés Magdaleno?

Mi mamá falleció el 21 de agosto de 2010 y Andrés [Magdaleno] falleció antes en 2007 (creo que fue por marzo-abril), no me acuerdo la fecha, pero la tengo. Ellos hicieron teatro juntos toda la vida. Antes de eso él estaba en el Teatro María Guerrero, fueron a hacer “las Américas” como decían antes y allí conoció a mi mamá en Venezuela y, a partir de allí, se casaron (él mucho más joven; como diez, once años más joven que mi mamá). Hicieron muchísimo teatro a partir de ese momento, hasta que crearon una compañía en Madrid, tuvieron un teatro. Además del teatro La Comedia, que ese lo había hecho mi mamá mucho antes. Después ellos hicieron teatro en Caracas y en España tuvieron un teatro, el Teatro Muñoz Seca, en la plaza del Carmen de Madrid. Hicieron giras por toda España y yo, de diez, once, doce años, los acompañé en todas esas giras.

¿Cuál fue la formación de Natalia Silva? Aspectos de su formación artística.

Sé que tengo una biografía de mi mamá que ella misma escribió. Donde están todas las fechas de toda su vida, pero así súper escueta. ¿Dónde estudió? Ella estudió en Estados Unidos, se fue en el año cuarenta y algo, se fue a estudiar a Estados Unidos, vivió en Nueva York, en la Universidad de Columbia y luego se fue a estudiar teatro. También estuvo en Londres, en el Royal School of Dramatic Arts de Londres (allí hizo estudios). En Venezuela estudió piano y ballet. También estudió guitarra con Antonio Lauro, que le puso Natalia a su hija por mi mamá. El vals *Natalia* se lo compuso a su hija, pero a la hija le puso Natalia por mi mamá.

Mensajes de Texto

¿Dónde y en qué año nació Natalia Silva?

[Natalia Silva] nació en ciudad Bolívar, 6 de diciembre de 1921, pero muy niña se fueron a vivir a Cumaná.

¿Dónde se encontraba ubicada la sede del Teatro la Comedia?

El primer Teatro La Comedia estaba en El Conde, donde ahora está el Hotel Alba Caracas, el Hilton.

¿Me podría decir su nombre completo?

Soy Natalia Brandler pero me llaman Natacha. Hija del primer matrimonio de Natalia Silva. Otro gran artista: fotógrafo francés. Con premios de cine en Venecia, Cannes, Santiago: Alfred Brandler.

¿Podría darme el contacto de su hermano?

Mi hermano falleció el año pasado.

²³⁹ Hija del primer matrimonio de la actriz y directora venezolana Natalia Silva, con el también artista y fotógrafo francés Alfred Brandler.

Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé ²⁴⁰

Fecha: 8/08/2023.

Vía: Presencial.

Lugar: Residencia de Alicia Álamo Bartolomé.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Alicia Álamo Bartolomé (Caracas).

Podemos empezar la entrevista, de forma que usted me hable libremente de su experiencia con Natalia Silva. ¿Qué montajes hizo con ella? ¿Dónde la conoció?

Yo la conocí a ella por mi familia. El papá de ella trabajó con mi padre en el Ministerio de Fomento. Ella es de origen cumanés, son de Cumaná la familia Silva. Yo sabía de ella y la había visto de jovencita. En el teatro propiamente ella tiene una compañía. Se había ido de aquí con su esposo Andrés Magdaleno. Ese es su segundo esposo, porque el primero es el Brandler, el papá de Natalia Brandler (creo que era fotógrafo). Ella tiene dos hijos con Brandler, con Magdaleno no tiene hijos. Ella llegó con la compañía de teatro a Venezuela, con la idea de hacer durante la semana de fiesta del aniversario de Caracas, los 400 años de Caracas de 1967. Ella llega y sabe que yo estoy haciendo teatro. Me llama y me dice: “Veo que estás haciendo teatro y te propongo un papel, porque veo que estás haciendo una persona mayor”. Yo había hecho *La vidente (La voyante)* de André Roussin (un francés), el personaje era una persona mayor. Natalia es mayor que yo, pero parecía mi hija. Ella hizo unos papeles muy interesantes de jovencita. Entonces, me propone un papel en *La Tercera Palabra* de Alejandro Casona: una de las tías viejas. El protagonista de Casona es un joven que lo han criado en una hacienda porque el papá le había ido mal en su vida amorosa y él lo aísla y se queda con esas tías viejas. Él no sabe nada más que de la vida del campo. Esas dos tías que tenía él, que estaban encargadas de él, eran muy particulares porque se vestían a la antigua, es decir, la obra de Casona la puedes representar en cualquier tiempo, pero ellas tienen que estar vestidas como de 1900. Entonces, ella me propone que haga una de las dos tías y yo dije: “Claro que sí”. Ella me dijo: “Me atrevo porque sé que hiciste *La vidente*”. Yo nunca hice papel de dama joven, porque yo soy lo que llaman una actriz característica. A los 36, 37 años ya hice mi primera obra que hice aquí, ya era una madre con hijos grandes. Ahí entré al teatro profesional, porque me pagaban: era la primera vez que me pagaron. Empezamos en el Teatro Nacional. Te estoy hablando de julio de 1967. Natalia me dirigió. Natalia era polifacética, era actriz, directora, diseñaba vestuario, decorado, ella hacía de todo, sombreros, todo. Yo siempre pienso que, si ella se hubiera dejado dirigir, hubiera llegado más adelante como actriz. Y aquí siempre le tuvieron muchísima rabia.

¿A qué se debía que tuviera esas trabas? Una de las cosas que me llamó la atención es que, investigando, me di cuenta que hizo mucho y que no tiene el debido reconocimiento.

No tiene el reconocimiento. Es que en esa época había una división tácita. Es el momento en que aquí la cultura la dominaba el pensamiento marxista y Natalia, por supuesto, que no lo era. Encima era de una familia distinguida, elegante, de la *high* de Cumaná. Cuando empecé a hacer teatro, también me pasaba así, porque éramos gente de otro status ideológico. Ella fue siempre mal vista. Cuando ganó el Premio Nacional de Teatro hubo gente que la protestó y Natalia tiene el mérito de justamente haber hecho teatro con las uñas. Ella tuvo un Teatro de La Comedia. Es esa gente dedicada, que se dedicó al teatro de verdad. El único defecto que tenía para mí, era que ella ha debido dejarse dirigir, no dirigirse ella misma. Yo creo que uno no es buen director de uno mismo. Es lo único. Ella me enseñó muchísimo. Había otra gente que eran actores profesionales, como Martínez Guerrero, que me ayudaron mucho, porque yo era una aficionada que entré de repente en un grupo de actores profesionales. Entonces, me tocó ese reestreno ahí. Ella dirigió todo, vestuario, todo eso. Ella era impresionante, cantaba y bailaba. Ella hizo aquí una obra sobre Edith Piaf y cantó las canciones de Edith Piaf en escena. Recuerdo que Carlos Giménez se quedó impresionado de la capacidad de Natalia, porque la oyó cantar y cantaba y a la hora de bailar, bailaba.

Esa obra *La tercera palabra*, fue la obra del terremoto. Eso fue un sábado 29 y había dos funciones, era la semana del 29, que íbamos de martes a domingo. A la manera española había dos funciones, vespertina y noche, cosa que no estábamos acostumbrados aquí. Aquí se estilaba una sola función de teatro. Esto fue una gran suerte para el momento del terremoto, porque estábamos terminando la función de la tarde (la vespertina) y no había tanta gente. La función de las 9pm si se llenaba. Fue bueno porque no hubo una salida atropellada. Estábamos empezando el tercer acto. Actuaba un actor español, el gran Paco de la Riera, él estaba en escena conmigo y él me dice que mi sobrino, este

²⁴⁰ Arquitecta y Periodista, egresada de la Universidad Central de Venezuela. Dramaturga, actriz y docente de teatro y gestora cultural venezolana. Fue dirigida por Natalia Silva en algunas obras.

muchacho ha estado bebiendo con un primo, que era vagabundo ahí y yo digo: “Paulo bebiendo, es muy feo” y empieza taca, taca, taca taca (el terremoto). Yo miro así, yo me quedo tiesa, a Paco de la Riera lo volvía a ver 15 días después; desapareció. Todo el mundo corrió, menos yo. Yo me quedé, ahí me salió el arquitecto, porque yo en seguida dije (te estoy hablando del teatro): “Ni tan viejo, ni tan nuevo: no cae”. Porque si es viejo: está mala la construcción y, si es nuevo, está hecho bajo los cálculos de una construcción que se economiza. Este había sido hecho por Cipriano Castro, después del terremoto de Caracas de 1900. El caso que se quebró una pierna porque se tiró del balcón de la casa amarilla (todo ese cuento). Él hizo ese teatro, entonces ese teatro tenía que tener mucha cabilla, sin cálculo. En ese instante me acordé que mi casa en El Paraíso era así, era como una jaula, pura cabilla, sin cálculo alguno. Entonces dije: “Ni tan nuevo, ni tan viejo: no cae” y no cayó. El teatro no cayó.

Natalia la dirigió en *La señora de los jueves* y *La Tercera Palabra*.

Y también *El Paraguas bajo la lluvia*, *Hay que deshacer la casa*, que es la mejor obra que yo he hecho, y esa es de un catalán. *La profesión de la señora Warren*.

¿Esa es distinta a *La señora de los jueves*?

Sí, *La señora de los jueves* es una comedia muy simpática, francesa y yo la traduje, por cierto. Que son tres señoras que se reúnen los jueves a merendar, entonces se cuentan su pasado, su presente y todo eso. Son tres personas mayores, muy simpáticas (comedia). *La profesión de la señora Warren*, la profesión que tiene es que lleva una casa de citas.

Qué tiene ese doble nombre: *La profesión más antigua del mundo*.

Sí. Esa fue muy mala. Esa no fue buena. Ni estaba bien dirigida por Natalia, la producción era muy pobre. Esa es de las peores cosas que yo he hecho. *La señora de los jueves* la presentamos ahí en Cadafé, en la Avenida Libertador. *La Tercera Palabra* quedó bien y, después de esa, hicimos *El paraguas bajo la lluvia*. Con *La tercera palabra* y *El paraguas bajo la lluvia* fuimos a Colombia, a Bogotá y a Medellín. Hicimos una gira por Colombia con esas dos. Ellos tenían una tercera obra, *Dos en un balcón*, que eran ellos dos nada más, Natalia y Andrés.

Me gustaría saber cuál era la metodología de Natalia: ¿Cómo montaba? Si hacía lectura de mesa. ¿Cómo era ella como directora?

Lectura previa había, pero en seguida a movimiento. Ella tenía un método, por ejemplo, ella no se estudiaba su papel, ella se lo iba aprendiendo. Yo tengo que estudiarlo y aprenderlo de memoria. Ella te dirigía, te decía: “No, así no”, “No lo digas así”, “Así no se pronuncia tal letra”. Fíjate una cosa muy sutil, nosotros no hablamos el castellano de España que tiene esas cosas, por ejemplo, la “c” y la “s” nosotros no la podemos distinguir, pero en cambio hacemos una distinción entre la “v” y la “b” y ella me decía que no. Así que había cosas que me corregía la dicción y me corregía la intención de la frase. Por supuesto, te daba ideas de cómo actuar: “no vayas tan rápido” o “qué se yo qué” y si hay unos movimientos también ella te los marcaba, “para allá, para acá”. Ella dirigía. Andrés era dirigido por ella. Andrés era un buen actor, no te voy a decir que era una maravilla, porque no, pero era un actor de oficio, de esos que tienen oficio, pero en cuanto a la dirección era lo que ella decía. Él era muy bueno administrativamente. Manejaba todo el aspecto económico de la compañía y es raro en un actor y en eso estaban muy bien compenetrados, porque ella era directora artística y él era director económico.

Mencione algunas obras dirigidas por Natalia Silva que haya visto como espectadora. ¿Qué opiniones tiene de los montajes?

Dos en un balcón era muy buena, los dos estaban muy bien. Una obra muy simpática. Después esa de *Piaf. El águila de dos cabezas* no la vi, porque eso es al principio de ella aquí, cuando ella vino. *A media luz los tres* es de la primera etapa de ella aquí y yo no la seguí. *Los árboles mueren de pie* la vi porque se presentó en Bogotá, pero yo no estaba en el elenco. Ellos ya habían empezado. Yo llegué a Bogotá y ya estaban ellos en función, porque yo llegué para *La tercera palabra* y *El paraguas bajo la lluvia*. *El paraguas bajo la lluvia* creo que es de Miguel Ruiz Iriarte, allí yo hacía de la mamá de ella. Eran diferentes etapas en la vida de ella. Natalia, en un momento dado, hacía una muchachita de 12 años y yo me acuerdo que yo me salía, me fui para el palco de esos que están en el escenario reservados en el Teatro Colón de Bogotá para verla. Mira, tenía doce años y era cuatro años mayor que yo, porque era delgadita y lo hacía muy bien. Me acuerdo que en *Hay que deshacer la casa*, bailábamos y cantábamos juntas, eso de *Cantando bajo la lluvia*, la película norteamericana. Porque ellas comienzan a recordar cosas de su vida y les gustaba eso jovencitas, entonces cantábamos y bailábamos. Bueno, ella cantaba y bailaba, pero yo no, yo soy malísima para cantar, pero como la tenía al lado, la imitaba y se acabó.

De la vida personal de Natalia Silva ¿Qué podría decirme? Su formación. Tengo entendido que ella nació en Ciudad Bolívar y muy pequeña se fue a Cumaná.

Sí, pero era una familia cumanesa, pero por el lado de la mamá quizá tendría algo. Ella hizo aquí una obra que creo que fue donde conoció a Magdaleno, no sé si la dirigió Alberto de Paz y Mateos, *Abigail*. Creo que este actor que era muy guapo, de origen judío, que hacía de Jesucristo. Ahí ella se conoció con Andrés, ahí fue que se enamoraron, en esa obra. Él estaba aquí, a lo mejor vino con una compañía (eso no lo sé) y se quedó. No sé cuándo se casaron, si se casaron en España o aquí. Qué, por cierto, si me acuerdo que Andrés me dijo que ellos eran casados por la iglesia,

porque ella con Brandler no era casada por la iglesia, era casada por lo civil. Brandler es o era judío. Andrés me decía: “yo hice que nos casáramos por la iglesia”. Él si era más o menos creyente. Se fueron a España porque él era español y allá tuvieron el Teatro Muñoz Seca. Ellos hicieron su compañía. Yo la vi trabajar en España, en una obra de... *Nuestro pueblo* o algo así.

¿Cómo fue la aceptación de público en España?

Ella no creo que tuvo mucho éxito en España. Un éxito relativo, porque en España son muy críticos de la manera de hablar. Yo por eso estaba allí en el teatro y había una gente al lado que decía: “¿Ella de dónde es?”, porque ella tenía un acentito raro, a pesar de que hablaba bastante bien a la española, pero le notaban los españoles que tenía algo que no era de allí. Ellos son muy críticos de eso y creo que también eso que te digo yo, la deficiencia de dirigirse a ella misma.

No sé si me puede contar alguna otra anécdota acerca de los procesos de las obras.

Quizás de *Hay que deshacer la casa*. Esa es una obra de dos mujeres y dura como hora y media, en un solo acto. Nosotras pasábamos de los 60 años ya, cuando la hicimos. El primer día que quisimos hacerla seguida, no llegamos al final. Eso era en el Teatro Jorge Palacios, allí en el Centro Plaza de Los Palos Grandes. Jorge Palacios y Andrés Martínez nos dieron ron para terminar la obra. Yo tenía entre bastidores, cuando salía a escena, tenía mi roncito ahí, porque era una sesentona, hora y media en escena, hay que ver el diálogo que tiene. Eso es fuerte para una mujer de sesenta años. Ahora las mujeres de sesenta están muy jóvenes. ¿Qué otra anécdota te tengo? *El paraguas bajo la lluvia*, esa era muy simpática. Esa se hizo aquí, lo que pasa es que yo no me acuerdo, porque fue después de *La Tercera Palabra* y el terremoto. La llevamos más que todo a Colombia.

Hay una dirección que me aparece aquí que es a cuatro manos. Justamente *La señora de los jueves*. Aparece usted como codirectora. ¿Usted dirigió?

No. Lo dirigió Natalia. Yo no dirigí nada. Yo lo que hice es que traduje la obra. Yo he dado esas materias de teatro en la Universidad Monte Ávila. Empecé porque allí había cursos de formación para los profesores y el personal administrativo de la universidad, como para enriquecimiento cultural. Empecé por dar el teatro con historia y género y todo eso. En el curso mío resulta que había un grupito de gente que le gustaba muchísimo, porque se divertían. Les di género, historia del teatro, dicción, cómo escribir teatro. Eso fue en este siglo. Desde el 2000 en adelante. Resulta que yo me preguntaba ¿Qué más les puedo dar yo? No les puedo dar más nada. Entonces, resulta que a mí se me ocurrió y es el curso que terminé dando *Momentos Estelares del Teatro Universal*, que es agarrar a un autor por tres meses, más o menos, estudiar su obra y hacer una lectura dramatizada de él. Ahí es que he dirigido yo. Claro, fue una experiencia muy buena y enriquecedora, porque me tocó hacer adaptación, porque tu comprenderás que mi elenco era muy particular, eran mis alumnos (tenía muchas más mujeres que hombres), tenía por ejemplo diez mujeres y cuatro hombres. Yo tenía que adaptar la obra y yo hice unas adaptaciones, otras recreaciones sobre algo.

Yo investigué que Natalia Silva se ganó el Premio Nacional de Teatro en 1998.

El jurado era Rodolfo Santana, Ugo Ulive y yo (esos éramos el jurado). A mí me nombró Zambrano Urdaneta, que era el que estaba en el CONAC. A mí me invitaron a ser jurado. Rodolfo Santana dice: “Natalia Silva de candidata” y yo por supuesto la apruebo. Ulive no sabía casi nada de Natalia, porque es lo que dices, la tenían en la oscuridad, le explicamos lo que significaba, porque ella le dio un paso adelante al teatro venezolano. Ella su Teatro de La Comedia lo sacó adelante. Entonces, él estuvo de acuerdo. La gente creyó que era yo la que la había propuesto. No, yo no la propuse, la propuso Santana. A mí me encantó eso. No sé si se habrá puesto de acuerdo con Zambrano, si Zambrano le habrá dicho algo, porque Zambrano era amigo de Natalia. No lo sé, pero quién propuso fue Rodolfo Santana. Hubo crítica por eso.

Correo electrónico de Alicia Álamo Bartolomé.

Fecha: 09/08/2023.

Me faltó decirte que ese silencio sobre Natalia, además de lo que hablamos sobre la cuestión ideológica y social - teniendo mucho que ver con esto - se debió a que ella hacía un teatro que podríamos llamar clásico - Casona, Benavente... - que la gente de izquierda llama burgués - revisa su repertorio - cuando aquí se estaba como mono con huevo con el teatro de vanguardia, comprometido políticamente, revolucionario, tal como Bertold Brecht, que te lo ponían hasta en la sopa; amén del teatro tremendista, audaz de fondo y de forma. Por otra parte, Natalia, cuando vino de España, hizo unas declaraciones arrogantes. Todo esto provocó antipatías y rechazo.

Entrevista a Lolimar Suárez ²⁴¹

Fecha: 04/06/2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Lolimar Suárez Ayala (Maracaibo).

Soy Lolimar Suárez. Estoy en la Coordinación Académica de la Escuela de Teatro Inés Laredo y, soy directora de teatro, soy dramaturga.

Hábleme de Inés Laredo como directora.

A ella le gustaba mucho la dirección de las obras de Cervantes, los entremeses de Cervantes, ella los dirigió todos con el grupo Sábado en los años cincuenta, cuando ella funda el grupo Sábado. Era una directora tradicional, tenía un método de trabajo muy rígido, como muy específico, propio del momento en el que ella hizo esa labor. Muy estructurada: “dos pasos para acá, dos pasos para acá y hablas”. Trabajaba como muy esquemática, sin embargo, la belleza de su trabajo es admirable. Fue una mujer muy recia, muy disciplinada, le gustaba el actor comprometido. Yo la conocí personalmente, el director de la escuela de teatro también la conoció personalmente, porque ella fue una mujer activa toda su vida, hasta los noventa y tantos años ella estuvo siempre trabajando y pensando en teatro. Entonces, como tuvo una carrera tan amplia (hasta los años noventa), en el año 2000 ella continuaba dando consejos, dando orientaciones y siempre pudimos disfrutarla y disfrutar de sus consejos. Realmente es una referencia en este Estado y estamos haciéndole homenaje. Nosotros estamos desde el año pasado tratando de rescatar ese espacio y queremos honrar su nombre. Ojalá que se pueda rescatar físicamente ese espacio para que continúe y sigamos manteniendo la memoria de su labor en Maracaibo. Una chilena que se casó con un maracucho y que se vino a vivir acá y nunca se quiso devolver. Ella se asumió como venezolana y eso nos tiene muy contentos.

¿A quiénes me recomiendas que pueda entrevistar para la investigación?

A Arnaldo Pirela, director de la Escuela de Teatro. También te puedo pasar el número de teléfono de Blanca Basabe. Blanca Basabe también es directora de teatro. Ha trabajado muy fuertemente el trabajo de dirección de niños, que también es importante que se diga. Ella es además periodista y actriz de teatro, es profesora en la Escuela de Teatro Inés Laredo y fue alumna de la primera promoción de la Escuela de Teatro, es decir, ella fue alumna directa de la profesora Inés. Entonces, ella tiene anécdotas, tiene la foto del momento histórico de una Inés Laredo de los años ochenta, que sería muy interesante que tú puedas conocer; de lo fuerte, de lo estricta que era, de lo clara que era, de lo firme que era para corregir a los actores y las cosas que no le gustaban, todo este tipo de cosas un poco para describir el estilo de cómo era ella cómo directora, pues te puede ayudar mucho Blanca Basabe. En el grupo Tablón hay unas actrices que trabajaron de la mano con ella, hasta el final de su vida ellas la acompañaron, porque Inés en los últimos años colaboró, trabajó y dirigió con el grupo Tablón, entonces también te voy a pasar el número de ellas: Juana Inciarte y María (Marucha) Antúnez. Ellas estuvieron con Inés hasta el último momento y te lo pueden contar. En la parte de ella como directora, tendrían mucho más que contarte incluso que yo porque yo la conocí para efecto de consejos, de asesorías. Escuchar conferencias con ella y todo, pero ellas estuvieron en el día a día, en momentos en el que estaba ella dirigiendo.

Cuando Inés Laredo estuvo con el grupo Sábado en los años cincuenta, estábamos en una época de la dictadura de Pérez Jiménez y la Universidad estaba atravesando por distintos procesos y el rector de esos años, un rector que estaba allí. El rector que estaba allí los botó, botó al grupo Sábado, la botó a ella, porque él decía que él no quería payasos en la universidad e Inés se tuvo que ir de la Universidad del Zulia. Eso lo contó ella. El actor Ilya Izaguirre la entrevistó y ella cuenta anécdotas de ese tipo. Bueno, la botan y ella se va y guardan los vestuarios y todo en distintos garajes, en distintas casas y ella alquila el Teatro Baralt en unos horarios, para poder ensayar allí y con autogestión logra salir adelante y hacer temporadas y funciones y se llenaba el teatro. Ella contaba que el éxito fue tan grande que el público se sentaba en los pasillos, porque no cabía en butacas y eso lo logró a punta de ser persistente y no dejarse amilanar por el maltrato de esas autoridades de ese momento. Ella puso en alto su nombre y el nombre del teatro. El teatro que sobrevive a todas esas formas de pensamiento. De manera que para nosotros es una inspiración, porque vivió ese momento tan duro y ella optó por imponerse, por imponerse creativamente que es lo más bonito.

²⁴¹ Coordinadora académica de la Escuela de Teatro Inés Laredo.

Entrevista a María (Marucha) Antúnez ²⁴²

Fecha: 29/11/2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: María (Marucha) Antúnez (Maracaibo).

Habla María Antúnez, la directora del grupo de teatro Tablón. Soy de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo y tuvimos como maestra de técnica de actuación a la misma Inés Laredo. Nuestra relación empezó en 1978 y terminó con la muerte de la profesora. Fui la última alumna que tuvo ella en dirección, porque prácticamente desde 1981, 1982, ella empezó a trabajar con nosotros ya directamente como nuestra directora artística. Nos enseñó muchas cosas.

La profesora Inés trabajó con dos grupos. Con la obra *El padre* un 5 de julio de 1950, se estrena el Teatro Universitario. Posteriormente, con el problema de la dictadura, la universidad cierra, botan a la profesora Inés y siguen los alumnos de la escuela (los mismos que formaban el Teatro Universitario) y le ponen el nombre de Sábado, porque el día sábado los muchachos hacían sus ensayos; por eso es que se llama Sábado. El Teatro Universitario y el grupo Sábado - que van de la mano porque son los mismos y siempre formó parte de la Universidad del Zulia - empiezan en los años cincuenta y terminan en el año 68. Es esa etapa del Teatro Universitario y Sábado. Inés Laredo no solamente dirigía, sino que era una excelente actriz. El trabajo de la profesora como actriz tiene fama aquí en Maracaibo. Yo entré en su vida ya en los años setenta, en 1978, o sea, que yo dentro de esa cronología que tú vas a llevar no estoy. Sabía del grupo Sábado porque ella es una referencia en la ciudad, sobre todo en el sector cultura y en la parte educativa. Ella utilizaba el teatro como instrumento pedagógico y, en esos años, cuando ella llega de Chile, empieza a dar clases y utiliza el títtere como una herramienta pedagógica para dar sus clases. La profesora Inés, fue actriz, directora - todas esas obras que aparecen en el Diccionario General de Zulia las dirigió ella - incluido el grupo de teatro Tablón, el cual dirijo ya en la parte artística, pero yo era gerente y, cuando trabajé con la profesora Inés, si era actriz y asistente de producción y la que buscaba los cobres y de todo, que lo mismo hacía la profesora Inés. Hay un libro que escribió la misma profesora Inés, ya en los últimos años de su vida, que se llama *Memorias de Sábado*. Eso fue publicado por la Universidad del Zulia. Tú sabes que las universidades están muy, pero muy acabaditas, pero yo voy a tratar de hablar con el hijo de la profesora Inés que vive en Caracas y preguntarle que, si yo le puedo dar el número para que tu hables con él, porque creo que él tiene el libro de la profesora Inés. También lo tengo, pero firmado por la profesora Inés.

¿Cuál era el método de Inés Laredo?

Para los integrantes del grupo de teatro Tablón, que fuimos una primera promoción de la Escuela Inés Laredo y la tuvimos a ella como maestra de técnica de actuación, es un poco difícil establecer cuál es la metodología para el montaje, porque ella fue maestra, la que nos enseñó como desplazarnos, como sentarnos, como caminar, como hablar, como gesticular, como interpretar un personaje, buscando la psicología del personaje. Ya cuando nosotros formamos el grupo de teatro la invitamos a ella a que nos dirigiera y aquí ya es un poco diferente, porque la profesora Inés tiene un método muy particular. Cuando ella era directora del grupo Sábado, o sea, del grupo de la Universidad del Zulia, ella era la que escogía las obras y todo el montaje, toda la técnica, todos los preparativos los hacía ella, ya con nosotros es un poco diferente porque yo, como gerente del grupo de teatro, escogía las obras y se las planteaba a ella. Teníamos una reunión la profesora Inés, la profesora Juana Inciarte y yo (como gerente del grupo). Allí hablábamos que queríamos montar esa obra, cuánto nos costaba la obra y escogíamos. Ella escogía a los actores del elenco del grupo de teatro, entre esos estaba yo. Yo hacía de todo, hacía de asistente de dirección, era actriz y era asistente de producción y nos involucrábamos mucho en el montaje. En la dirección de los actores era muy rígida en el sentido que tenía disciplina. Los actores debían cumplir un horario, debían aprenderse los libretos. Después de esa elección, que dábamos los actores y los personajes, hacíamos trabajo de mesa, leíamos e interpretábamos con la profesora Inés (ella nos guiaba). Hacíamos trabajo de mesa, más bien como un foro, es decir, nos reuníamos en una rueda de sillas sin mesas y cada quién hablaba y exponía las cosas. Ella se involucraba mucho en la parte del vestuario, eso lo arreglaba un poco con la diseñadora que también era la productora y yo me encargaba de la parte económica y tratar de hablar con la profesora de cuál era la mejor forma de hacer el montaje. Otra cosa muy importante para la profesora Inés, que nos lo inculcó a nosotros y que siempre repetía: el respeto que debíamos tener con el público y con el autor. Se debía respetar el autor, ya que él escribió la obra y era el dueño de la obra, no podíamos hacerle grandes modificaciones ni

²⁴² Asistente de dirección de Inés Laredo en el Grupo Tablón y egresada de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo.

tergiversar lo que había escrito y, con el público, para ella lo más importante era el público. Debíamos respetar los horarios, al público no se le dejaba esperar, nosotros teníamos que estar preparados. Una hora antes de empezar la obra ya debíamos estar maquillados, vestidos y tomar las posiciones (eso lo he mantenido en el grupo). También decía que el actor debía descansar, tenía que estar descansado el día del estreno o los días de las funciones. Entonces, nosotros teníamos una semana de ensayos, pero si teníamos presentación o teníamos el estreno un viernes, trabajábamos hasta el miércoles con los retoques, el jueves nos daba el día libre para descansar, para que el actor se concentrara, no estuviera nervioso, ni agotado para la presentación. Esa era su metodología. Consideraba y respetaba mucho a los actores, porque era la parte fundamental de un montaje. Consideraba que el actor era importante como persona; como persona, como ser humano, no como personaje. A veces nosotros hacíamos una rueda de sillas y nos poníamos a improvisar; no tenía nada que ver con la obra. Si había problemas en el grupo se hablaba, ella estaba allí, porque eso formaba parte muy importante del montaje, que todo estuviera en armonía. Su técnica era muy práctica para nosotros. La profesora Inés estuvo en el Teatro Experimental de Chile, fue alumna de Pedro de la Barra y todas esas cosas que le enseñó la Universidad en el Teatro Experimental, lo trajo a nosotros. La profesora Inés montó obras con el Teatro Universitario muy de vanguardia, que ni siquiera en Caracas se habían montado, como fue el *Zoológico de Cristal*, *Arsénico y encaje antiguo*, que esa fue un reto para mí, porque ella no lo quería volver a montar porque es muy complicado por la escenografía y los vestuarios (trece personas en escena), pero es una obra que a mí me encantaba y la convencí. Montamos una obra en el Teatro Bellas Artes de tres actos, cuando la gente solamente estaba acostumbrada a una hora o una hora y cuarto y montamos una obra de tres actos (dos horas, prácticamente más de dos horas de teatro): una comedia que fue un exitazo.

La gente por fin empezó a entender lo que era el teatro y por fin había un grupo que hacía teatro para el público, porque en esa época que me tocó dirigir (los ochenta y noventa), generalmente los directores o actores que decían que eran de vanguardia, solamente pensaban en sí. El director de teatro montaba la obra para sí, que era lo que gustaba, pero no le importaba el público, cosa que a la profesora Inés sí. Se montaban las obras para el público, teníamos una disciplina bastante cerrada, teníamos una técnica de actuación bastante seria, pero teníamos público, había mucho público que iba a ver las obras de la profesora Inés Laredo. En esa época existía Banco Mara [Banco de Maracaibo], la Fundación Banco Mara. Todos los estrenos que nosotros hacíamos los compraba Banco Mara, porque teníamos muy buen público. Estaba lleno cuando se presentaba el grupo de teatro el Tablón y eso era porque la profesora Inés tenía su nombre y sabían la calidad de sus montajes. También tuvimos talleres sobre desplazamiento y manejo de la expresión corporal dependiendo de los personajes. Aparte de la dicción, aparte del vestuario, de cómo teníamos que integrarnos con el personaje. Me acuerdo que por el teatro y por el tipo de vida que nosotros llevábamos, era muy cómodo trabajar con pantalones. Nosotros montamos *Chuo Gil y las tejedoras* de Arturo Uslar Pietri y, me ella dijo: “usted viene mañana con zapatos de tacón - no muy altos - tacón bajo, pero no zapatillas, sino con tacón y me viene con falda, porque ese personaje lleva vestido y yo quiero verla moverla a usted con la falda y con el tacón, porque el pantalón y el zapato bajo que usted tiene no da el personaje. Usted tiene que aprender a desplazarse en este personaje con falda”. Lo mismo hizo con *La Mocha*, que es otro personaje, el personaje principal de la obra de Arturo Uslar Pietri. Cómo tenía ella que interpretar el personaje, como tomar el personaje de *La Mocha*: usted tiene que dar de *La Mocha*: ¿por qué era *La Mocha*?, ¿por qué esa lengua tan brava que tenía *La Mocha*? Nosotros generalmente montábamos humor y yo le hago un drama, un drama muy machista, porque el machismo lo llevaba la mujer. Eso fue un reto para mí, porque era la negación de todo lo que yo soy y, poniéndome la falda, poniéndome los zapatos, poniéndome a pelear con Misia Laya. Así fue como ella logró que yo sacara el personaje. Igual con *La Mocha*. “Ustedes sientan, ustedes interpreten, ustedes busquen ese personaje y vamos llevándolo”. Y me llevé regaño, Dios mío: “usted repita”. Y a veces la profesora se ponía brava con nosotros porque, como te diré yo, como todo, éramos vagos y a veces no nos aprendíamos los libretos y, “ustedes tienen que aprenderse los libretos, respeten al compañero que si se lo aprendió”. Teníamos que tener disciplina y respeto por los compañeros, por el público y por el autor. Ella siempre fue persona de mucho valor, de respeto al ser humano.

Entrevista a Blanca Basabe ²⁴³

Fecha: 28/11/2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Blanca Basabe (Maracaibo).

No sé si tienes el libro de la historia del grupo Sábado, que eso lo editó la Universidad del Zulia y la profesora es fundadora del grupo Sábado, que es un grupo de la Universidad del Zulia. Nosotros decíamos que era como nuestra cuarta madre y yo te puedo ir refiriendo a otras personas ligadas a ella. Yo trabajé con la profesora como 28 años, con el grupo Tablón. Te hablo de ese libro de la historia del grupo Sábado, porque fue el grupo de teatro de la universidad y, cuando era Georgina Palencia directora de cultura de la Universidad, fue como un punto de honor para ella publicar ese libro, cuando el papá de Georgina era el rector de la universidad. La universidad editó ese libro, la historia del grupo Sábado y fue a través de entrevistas, de mucha gente. Fue un trabajo largo pero muy bien hecho y, por supuesto, estaba la profesora viva. Ella dio testimonio de muchas cosas. Tendría que preguntarle a Georgina también, porque ese libro lo más probable es que esté aquí solamente.

Tengo entendido, que usted es egresada de la primera promoción de la escuela de teatro Inés Laredo.

Con Tablón dirigió *Arsénico y encaje antiguo*, *Chuo Gil y las tejedoras*, o sea, muchas obras de teatro. Yo soy de la primera promoción de la Escuela de Teatro. Por una información que salió en la prensa que iban a crear una escuela de teatro a mí se me fueron los ojos, y de una vez me fui a inscribir, incluso a escondidas de mi madre, porque las clases eran de las seis de la tarde a las nueve y cuarenta de la noche. Si yo le decía a mi madre que me iba a inscribir en la escuela que tenía ese horario, me iba a decir que no. Entonces, yo preferí inscribirme, presentar - que hacían tres pruebas de admisión para entrar a la escuela - y después cuando ya estuviera lista, que iba a clases decirle: “mami ya comienzo mis clases de teatro”. La profesora en los primeros dos años fue quién dio la materia técnica de actuación. Como era una escuela que se estaba creando en homenaje a ella, la maestra estuvo en todo lo que fue el proceso de selección de los de los alumnos y estaba cuando a mí me tocó leer primero, después una improvisación y una memorización. Nos daban dos o tres días para memorizar; me acuerdo que fueron textos de *Cabrujas* los que teníamos que leer y memorizar.

He investigado sobre Inés Laredo en el Diccionario General de Zulia y allí aparecen varias etapas como el Teatro Universitario de la Universidad del Zulia, el grupo Sábado y el grupo Tablón. Aparecen referidas varias obras que ella monta estando en esas compañías de teatro. Como no siempre se coloca dirección Inés Laredo, a mí me queda la duda de si ella siempre dirigía, o sea, si esas obras que se generaron en esas agrupaciones siempre eran hechas bajo su dirección o si había algún director invitado de la época.

La profesora muy difícilmente aceptaría codirigir. La profesora era extremadamente celosa con sus cuestiones de dirección, muy estricta en eso, estricta en el horario que había que cumplirle, en la memorización a tiempo.

¿Cómo era la dirección de Inés Laredo? ¿Tenía alguna metodología?

Se hacía trabajo de mesa y ella nos daba charlas, nos explicaba sobre el contexto histórico para poder entender la pieza y era fanática de los clásicos españoles, de las farsas españolas. Prácticamente la profesora casi todo lo que hizo fueron montajes de clásicos españoles, excepto una pieza de Arturo Usler Pietri que era *Chuo Gil y las tejedoras*. En esa obra trabajé yo, nos dirigió, pero la mayoría de las piezas, la característica fundamental de la profesora Inés Laredo, el montaje de clásicos españoles del Siglo de Oro.

²⁴³ Egresada de la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo. Discípula de la maestra Inés Laredo.

Entrevista a Arnaldo Pirela²⁴⁴

Fecha: 28/11/2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Arnaldo Pirela (Maracaibo).

Trabajo en la Universidad del Zulia, soy profesor de arte, teatro y actuación en la Facultad Experimental de Artes en la Universidad del Zulia, pero trabajé muchos años en la Dirección de Cultura de la Universidad e Inés Laredo fue un tiempo, Directora de Cultura y allí tuve la oportunidad de verla. Aunque durante mi formación no estudié con ella ni monté algo completo, tuve la oportunidad de que me dirigiera y tener una cercanía.

He investigado sobre Inés Laredo en el Diccionario General de Zulia y allí aparecen varias etapas como el Teatro Universitario de la Universidad del Zulia, el grupo Sábado y el grupo Tablón y allí aparecen referidas varias obras que ella monta estando en esas compañías de teatro. Como no siempre se coloca dirección Inés Laredo, a mí me queda la duda, de si ella en estas tres agrupaciones siempre dirigía, o sea, si esas obras que se generaron en esas agrupaciones siempre eran hechas bajo su dirección o si había algún director invitado de la época.

Tengo el conocimiento de que ella dirigía todas sus obras. Las dirigía ella misma, ella las montaba. Con el grupo Tablón vas a tener una gran ayuda porque allí María Antúnez junto a Juana Inciarte crearon el grupo Tablón, que lo crearon con la primera promoción de la Escuela de Teatro Inés Laredo que fue fundada en 1978. Ellas hicieron la primera promoción y conformaron el grupo Tablón. También la profesora creó el grupo Sábado y en ambos grupos trabajaron ellas, hablo de Marucha Antúnez y Juana Inciarte. Marucha era siempre su asistente de dirección, pero la profesora era la que siempre dirigía sus obras y Juana hacía el trabajo de producción. Es decir que con esas dos personas vas a tener toda la información que tiene que ver con el grupo Sábado y el grupo Tablón. En respuesta a esta pregunta, ella dirigía sus propias obras, ella se encargaba de hacer el trabajo de arte. Incluso ella dibujaba, hacía sus dibujos sobre la puesta, sobre lo que ella visionaba para la parte escenográfica, para los vestuarios. Ella siempre tenía una visión de conjunto del trabajo artístico, del trabajo de puesta en escena como tal y, por supuesto, con la ayuda de estas mujeres que estuvieron con ella, hacía un equipo, además de otra gente que también trabajaba junto a ella para el trabajo de la postura, de la elaboración de los vestuarios, de la elaboración de la utilería, de la utilería de mano, de algunas cosas requeridas para los montajes.

Quisiera saber si la maestra Inés Laredo tenía alguna metodología específica de trabajo en la dirección de teatro.

En cuanto a esto del método de trabajo, ciertamente, sabes que para esos años había mucha relación con el teatro naturalista, el naturalismo como método de abordar la escena y ella, obviamente trabajaba eso. Era muy stanislavskiana por decirlo de alguna manera. Trabajaba el tema de Stanislavski como método de trabajo. Se hacía todo lo que se refiere al montaje previo, un trabajo de mesa, lecturas, en esa lectura se especificaba cómo era cada personaje, cómo lo veía ella, cómo se lo mostraba ella al actor para que el actor hiciera su propia búsqueda. También hacía sus propios bocetos, hacía un boceto antes de hacer el trabajo de mesa con los actores y allí hacía una relación de cuál iba a ser más o menos la movida de la puesta. Por ejemplo, decía, si vamos a montar *La zapatera prodigiosa*, ella decía que iba a haber una mesa, ésta más o menos va a ser la casa de la zapatera, aquí va a estar la casa por donde entran las vecinas. En fin, hacía como una relación bastante completa de la puesta, basada en su dirección, en lo que ella llevaba como propuesta y creo que, dado el tiempo y la época, era mucho más un trabajo hacia el método de Stanislavski. Por supuesto, era recurrente a nivel de las direcciones de los años cuarenta y cincuenta también trabajar con clásicos y, en estos clásicos, sabemos que las puestas y los personajes son bastante concretos y las puestas tienden a ser muy definida por el mismo texto.

Con respecto a los métodos, ella tenía conocimiento de otros métodos porque llegó de Chile y ya venía de haber trabajado. Tenía un conocimiento sobre estos maestros que estaban entrando a nuestra Latinoamérica como una forma de asumir el trabajo escénico, el entrenamiento de los actores, el trabajo para dirigir en este caso. Entonces, era una cosa de mucho compendio de autores, de referentes. De hecho, ella en Maracaibo trajo autores poco conocidos, los clásicos que vinieron a ser parte de su trabajo, además de Lorca que era español. Dentro de su repertorio lo puedes ver, que hay cantidad de dramaturgia de esta época, de ingleses, de rusos. Ella tendía a hacer el trabajo muy plegada a lo que era el texto, en ese tiempo el trabajo que el director hacía era muy respetuoso del texto del autor, salvo algunas

²⁴⁴ Profesor de la Universidad del Zulia. Laboró con Inés Laredo.

cosas muy elementales para localizar el trabajo de la puesta. Por ejemplo, si decían que estaban en Sevilla, ella podía decir que no estaban necesariamente allí, sino en un lugar muy suigéneris. Pero era muy respetuosa de eso, eso sí es importante - que yo lo tengo como experiencia - el respeto hacia los autores que ella montaba.

Recuerdo que en 1988 fue el bicentenario del natalicio de Rafael Urdaneta, del prócer de Maracaibo y se hizo a través de la Asociación de Teatro Popular, hubo un concurso. Allí se hizo un montaje importante referido al bicentenario de Urdaneta y ella fue la directora artística, la directora general de un montaje donde participó mucha gente reconocida y agrupaciones. Yo no estuve directamente como actor, pero sí estuve en el tema de organizar en la producción de algunas cosas y participó, por ejemplo, la gente del grupo Tablón, que trabajaba con ella. En ese trabajo ella demostró el temple que tenía para dirigir, porque ella era fuerte, de estos directores que son muy disciplinados, que le exigían al actor la disciplina, el tema de la puntualidad, el tema de revisar bien su texto, de llegar a tiempo, de hacer el trabajo correspondiente al creador-actor. Ella decía: “usted tiene que hacer las cosas bien hechas, no puede hacer las cosas a medias, tiene que buscar su personaje, los elementos, sustituir un elemento si no lo tiene. Si tiene un abanico y no tiene el abanico en la mano busque un papel o algo para que vaya trabajando esa acción”. Ese trabajo de la acción física, del personaje que se mueve. Era muy celosa con el actor, en el sentido que “no te puedes ir para allá sino es aquí, es donde tienes que centrar su trabajo. Si estamos montado hay que ser disciplinado con eso”. Ese tipo de experiencia como directora, nos daba a nosotros - en ese tiempo muy jóvenes - la oportunidad de ver a una señora con una capacidad de dirección, de carácter para poder manejar actores jóvenes, adultos, de todas las edades. Particularmente, ese trabajo lo recuerdo porque fue una cosa hecha para ciudad que tuvo mucha resonancia y ella llevó el trabajo de la dirección para ese año de 1988. Allí pude ver muy de cerca su trabajo en cuanto a la dirección, a cómo manejaba sus cosas, de tener todo a tiempo, de estar a tiempo, de revisar todo, de cada elemento, de cada detalle y en la exigencia hacia el actor poniéndolo en un estado de responsabilidad y corresponsabilidad con el trabajo que se está haciendo.

¿Me puede hablar del Teatro Universitario?

Yo cofundé la cuarta etapa del Teatro Universitario en 1989, trabajé para que se diera esa cuarta etapa. Hablamos de una cuarta etapa porque se dieron unas primeras. Casualmente, la primera etapa fue hecha por la profesora Inés Laredo en los años cincuenta, cuando la reapertura de la Universidad del Zulia, que ella asumió y trabajó de la dirección de cultura en el área escénica. Hay una cosa que se ha hablado poco, porque eso quedó así: se creó y no tuvo continuidad, esto fue la Escuela de Arte Dramático de la Universidad del Zulia y allí se graduó una cohorte de gente que hoy en día la tenemos como Yazmina Jiménez, que es una persona que todavía vive aquí en Maracaibo (ella viene de esa etapa); Aura Morán que fue una gran actriz que ya murió, estuvo ahí; Chucho Pulido, fueron egresados de esa primera cohorte de la escuela de Arte Dramático de la Universidad del Zulia y esa escuela la creó ella. Era una escuela que estaba adscrita a la Facultad de Humanidades de la Escuela de Letras, pero eso no tuvo continuidad. Sin embargo, en el Teatro Universitario ella fue la creadora de esa primera etapa del Teatro Universitario cuando llegó acá y fue una de las promotoras y precursoras del TU en Maracaibo, en el Estado Zulia. Luego vinieron otras personas. En el Diccionario General del Zulia está bien descrito. En mi caso, la generación de jóvenes donde yo estaba, hicimos la cuarta etapa del Teatro Universitario basados precisamente en un concepto de lo que es el teatro universitario, que por universitario no deja de ser un teatro con rigurosidad, con disciplina, con proyección profesional. El profesionalismo visto no solo por la retribución económica, sino en cuanto a la calidad, el trabajo y la responsabilidad. Además, hay una coincidencia en los años cuarenta en casi toda Latinoamérica con la creación o el surgimiento de los teatros en las universidades. Cuando se crean, las universidades van haciendo un teatro un poco más profesional, porque se hace un poco más conciencia del trabajo metodológico y de formación y esto vino a darle a los diferentes países un punto importante para el desarrollo de las artes escénicas. El caso nuestro, el caso de México, el caso de Chile, en Argentina y, por supuesto, Venezuela, Colombia. Los teatros universitarios tenían una responsabilidad. En este caso, nosotros podemos darnos por saldada esa deuda de lo que implica el trabajo responsable a través de personalidades como la profesora Inés Laredo que, en su momento, vino con un conocimiento desde Chile. Mucha gente se exiliaba, se iba, pero con claro norte de su trabajo artístico. Ella llegó aquí como pedagoga, además, fue una mujer que en la Universidad del Zulia tuvo la oportunidad de aportar a lo que es el basamento curricular de la Universidad del Zulia y ella dio parte de esa experiencia, pocos conocen que ella además de su trabajo en el teatro fue una pedagoga, fue una investigadora que ayudó a llevarle un refrescamiento a lo que era la parte curricular a nivel universitario. Ella fue parte de ese equipo y así se le reconoce en la Escuela de Educación, en la Facultad de Humanidades, donde ella tuvo sus aportes. El trabajo responsable, disciplinado que mantuvo durante todo ese tiempo hasta lo último, hasta entrada su edad, incluso, años antes de partir. Ella mantenía esa idea de lo importante que era para el estudio del teatro que se le diera la seriedad y la disciplina. Siempre abogaba por que el trabajo de los jóvenes se viera recompensado con buena formación, con buenos ejemplos, que el teatro no era una cosa de locos, que era una cosa bien hecha y que debía dársele su sitio. Desde el punto de vista económico, abogaba para que se retribuyera el trabajo. Había sido un arte con

muchas dificultades desde el nivel de su retribución económica, de lo que implica la profesionalización o el trabajo creador recompensado como debía ser.

Retomando lo de los métodos, ella logró saber que existían o fueron renovándose algunos aspectos sobre el trabajo del actor. Su trabajo es un teatro más naturalista, es el teatro de esos años que, para mucha gente, es ese tipo de espacio de la escena donde el actor era muy acartonado, muy marcado, pero eso responde a un tipo de teatro de esos años: de los cuarenta y cincuenta. Además, siendo en ese caso mujer, para ella era mucho más difícil en una época en donde era negado el trabajo de las mujeres. Para esa época el tema de las universidades le estaba dando otra apertura a la profesionalización y al trabajo formativo de investigación. La maestra Inés trabajó mucho ese teatro naturalista, ese teatro hecho sobre la base de aspectos muy tradicionales, donde la escena tenía una marcación hecha muy a propósito, donde el actor era menos propenso a tener participación más abierta. En algún momento se habla del actor objeto, que luego pasa a ser sujeto cuando comienza a tener otras tendencias dentro de su formación y así se nota con la llegada de estas propuestas de Grotowski, de Meyerhold, del mismo Michael Chejov que comenzó a renovar el trabajo físico para la reproducción de las emociones. En este caso, con Inés Laredo y muchos de su época, no solamente mujeres, sino directores de ese tiempo, el teatro era un poco más tradicional, el actor dentro de la escena era mucho más marcado, mucho más convencional, incluso, el tema de los mobiliarios, era tendencia que fueran más corpóreos. Todo esto son elementos que marcan el trabajo de la maestra Inés, pero obviamente hay que plantearse que, dentro de su haber y de su trabajo, no negó la posibilidad de otras tendencias y de otros aspectos del trabajo del actor que ya venían dándose y ella los planteaba como una posibilidad importante para su interpretación.

Otra cosa que hay que tomar en cuenta es el tiempo que a ella le tocó vivir, que recuerda que eran épocas de dictadura, donde era mucho más difícil reconocer el trabajo de la mujer. Era un trabajo que venía haciéndose de hombres, igual que cualquier otra profesión. A ella le tocó duro, le tocó luchar con eso. La época en la que a ella estuvo en la universidad, el rector del momento la mandó a sacar literalmente. Como lo dice ella en muchas entrevistas, el rector le dijo que no quería payasos en su universidad y a ella le tocó recoger sus cosas, meterlas en un estacionamiento y, se atreve a mantener su idea de seguir haciendo teatro y alquila el Teatro Baralt, cosa que para ese momento era difícil que una mujer asumiera todo ese riesgo, es decir, una mujer con temple, echada para adelante, dándole defensa a su trabajo, a su creación. Ella hacía lo que ella quería hacer, pero le tocó duro, porque era la época de la dictadura, la época de las dificultades de la Universidad. Ella misma no permitió que eso la achicopalara, todo lo contrario, ella trabajó para darle rienda a ese trabajo creador y transformarse. Por supuesto, ella llegó y siguió estudiando. Fue una de las primeras graduadas en el área docente en la universidad y, luego, comenzó a aportar a la universidad como profesora, como pedagoga para el componente curricular de la Universidad de Zulia. Todo esos son valores que ella - además el conocimiento - formó a partir de todas esas limitaciones y dificultades que le tocó confrontar.

Entrevista a Carmen Ramia ²⁴⁵

Fecha: 27/05/2024.

Vía: presencial.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Carmen Ramia (Caracas).

¿Clara Rosa Otero era de Caracas o de Barcelona?

Sí, de Barcelona (Venezuela). Todos ellos vienen de allá. Todos los hijos nacieron allá y después cuando se muere la mamá de Clara Rosa y los demás hermanos, el papá los puso en internados y se vino para Caracas, ella fue la única que se quedó con el viejo Otero Vizcarrondo.

¿Cómo fue la formación de Clara Rosa Otero? ¿Fue en Venezuela o en el exterior?

Ella viene de una familia donde obviamente el que se destaca es Miguel Otero Silva, que era el mayor. Miguel era muy admirado y para ella, Miguel Otero Silva - su hermano - era lo máximo y después María Teresa [Castillo] que se casa con Miguel y se convierte en la presidenta del Ateneo de Caracas. Entonces, son dos referencias que a ella la impulsan a querer hacer algo también en el área cultural y por eso nace lo de Tilingo. Inspirada totalmente en, primero, Miguel Otero que era una eminencia, escritor en Venezuela, una referencia muy importante y, luego, María Teresa Castillo, que se convierte en la gran gestora cultural del país. En 1958 ella asume la presidencia del Ateneo de Caracas, cayendo Pérez Jiménez.

¿Clara Rosa Otero no tuvo una educación universitaria formal?

Ella siempre estuvo rodeada de gente muy calificada en el área cultural sobre todo y, bueno, iba aprendiendo así.

¿Recuerda la fecha de la inauguración del Tilingo?

No me acuerdo, porque yo no estaba en la familia Otero en ese momento. Mi relación con Clara Rosa empieza en los años setenta, en el setenta y ocho, que hicimos una muy buena relación ella y yo.

Quería saber si ella dirigió artísticamente dentro del Tilingo, es decir, si dirigió alguna obra de teatro.

Yo no estoy muy segura. Creo que ella básicamente fue una gestora y tenía un equipo que la ayudaba y tenía los directores, o sea, el equipo del Tilingo, pero yo no creo que ella haya dirigido. Ella era muy culta, pero ella no se formó para eso. Así como Miguel Otero salió escritor, porque desde jovencito escribía, o sea, nació con eso. Él estudió en la primera promoción de periodismo y estudió - no terminó - pero estudió bastante ingeniería.

¿Sabe dónde puedo conseguir los programas de mano del Tilingo?

No lo sé porque de verdad, podrías hablar con la Nena Villanueva, porque la que se encargaba de eso era Nancy Calvo, que era la esposa del hijo de Clara Rosa de José Calvo, pero ellos después se divorciaron y ella se enfermó y se murió. Creo que ella ya se había desvinculado del Tilingo también.

¿El grupo Tilingo funcionaba con patrocinio de algunas empresas o realizaba autogestión?

Creo que tenían apoyo del Estado, así como el Ateneo lo tuvo. Lo que pasa es que el Ateneo si autogestionó muchísimo porque a la larga fuimos haciendo cosas muy importantes que permitía que tuviéramos una cantidad de patrocinantes. No descarto que ella haya tenido patrocinantes, pero básicamente creo que era el Estado.

¿Por qué termina la actividad del Tilingo?

Primero ella se murió hace muchísimos años y me imagino que eso se vino en picada. Se encargaba mucho Nancy Calvo, pero después Nancy se divorció de José. A la larga no sé quién se quedó al frente de eso. Clara Rosa fallece en Caracas.

Me apareció que ella fue agregada cultural en Chile.

Sí, porque ella vivió mucho tiempo en Chile. De hecho, ella tenía un poco acento chileno. Los dos primeros esposos eran chilenos. No recuerdo si Guzmán, pero Calvo si era chileno.

¿Quién me pudiera ayudar con esta investigación?

De pronto la Nena Villanueva te puede ayudar, porque ella trabajó con Clara Rosa. Ella te puede decir eso de los programas de mano y todas esas cosas porque ella sí trabajó con Clara Rosa. Ella y Nancy, pero Nancy murió.

²⁴⁵ Licenciada en Letras. Presidenta del Ateneo de Caracas. Organizadora del Festival Internacional de Teatro de Caracas.

Entrevista a María Cristina Lozada ²⁴⁶

Fecha: 13/07/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: María Cristina Lozada (Caracas).

¿Qué recuerda del proceso de la obra *Cartas de Amor*, dirigida por Miriam Dembo? ¿Recuerda el año en el que se representó?

Fechas no tengo. Claro que fue Miriam la que dirigió. Éramos Fausto Verdial y yo los que lo hicimos, pero lo más importante, a mi criterio, es que en ese teatro no se hacía teatro sino una noche, un día, pero nosotros le pedimos a los productores que nos permitieran hacer una temporada. Nos decían: “No van a lograr nada, porque aquí eso no se hace”, pero, “¿por qué no nos permiten?” - nos pusimos Fausto Verdial y yo, con Miriam - y resulta que fue un exitazo donde la gente se sentaba hasta en el piso y fue la primera vez que se hizo una temporada en la sala. Pero fechas no me preguntes, no las tuve cuando tenía la edad para tener fechas, menos las voy a tener ahora. Yo soy muy mala para las fechas. Con Fausto lo hicimos, fue delicioso y, realmente, me asombró el éxito que tuvo, porque es muy difícil entender que se haga una temporada con dos actores sentados cada uno en un escritorio, sin mirarse durante toda la función, haciendo gestos con las piernas - porque la edad se llevaba con las piernas - y que el público se enamorara de aquello y se peleara por entrar. Se presentó en el teatro es el que está en la plaza de La Castellana (es que ha cambiado tanto de nombre). Es ese.

Lo de las piernas era muy cómico porque de la cintura para arriba, desde el escritorio hacia arriba eran ellos adultos. Hablaban, leían, cada uno para sí mismo, porque casi nunca se miraron. Pero de las piernas para abajo, venía la edad, las patitas cruzadas, los deditos, movían los pies y era muy divertido porque no tenía nada que ver lo que venía de las rodillas para abajo, con lo que tenía que ver con el escritorio hacia arriba. Eso fue inventado por nosotros, eso fue una locura que hicimos. Sin embargo, valía la pena porque era la única manera de demostrar las edades de ellos en los momentos en los que están escribiendo esa carta. O sea, la carta la leían unos adultos, pero la escribieron unos niños. Por eso me parece que era muy divertido.

²⁴⁶ Primera actriz venezolana de teatro, cine y televisión.

Entrevista a Javier Vidal ²⁴⁷

Fecha: 3/07/2024.

Vía: presencial.

Lugar: camerinos del Centro Trasnoco Cultural.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Javier Vidal (Caracas).

¿Recuerda cómo llega a participar en el montaje de *Cartas de Amor* dirigida por Miriam Dembo?

Era la segunda temporada, porque eso se estrenó con Fausto Verdial y María Cristina Lozada, en el antiguo Consolidado, hoy por hoy BOD y Centro de Arte Moderno. En la segunda temporada quisieron escoger tres parejas para hacerlo - que fue una idea de Miriam Dembo y el grupo de teatro que había fundado Fausto Verdial y que aún continuaba manejándolo Eva Ivanyi. Esas tres parejas son: Carlota Sosa y Mariano Álvarez, Elba Escobar y Orlando Urdaneta, Julie Restifo y yo. Recuerdo que fuimos nosotros, Julie y yo, los que arrancamos ese ciclo, que estábamos creo que dos semanas o una y, después, la última semana seguimos viernes, sábado y domingo. Ese proyecto fue muy interesante porque éramos tres elencos y ninguno de los tres coincidió. Ella no quiso que nos viéramos, ni siquiera que nos viéramos cuando estábamos en montaje, es decir, cuando yo estrené ellos no pudieron verla sino al final que nosotros cerramos el último domingo de la temporada, que ellos pudieron ir. Como nosotros ya habíamos estrenado, si pudimos ver seguidamente el estreno de ellos y el estreno del tercero.

Ella como psicóloga creo que aplicaba mucho el trabajo de la psicología del personaje en la psicología propia del actor. Los personajes venían de una clase social particular. Serían como los W.A.S.P.²⁴⁸ blancos, anglosajones, segregacionista y protestantes, de una clase media alta y ella casi aristócrata. Claro, de allí nos íbamos enfocando en un punto de vista sociológico que es lo que ella manejaba y, después, yo creo que ella manejaba más la inducción que una dirección férrea de indicaciones. Ella nos dejaba hablar y de repente nos daba pistas desde el punto de vista de lo que sería el texto y el subtexto, es decir, las imágenes de texto que decíamos nosotros, todo a través de esa lectura. Como el montaje era una lectura y el proceso era una lectura, era muy grato el trabajo. Creo que más que nada lo que te puede servir es que ella era directora de inducción, ella nos inducía, tanto así que, si hubiera sido una directora férrea, tipo dictador, lo que llaman director dictador, quizás las tres actuaciones se tendrían que parecer y, sin embargo, no. Allí estaba en parte esa personalidad del actor y de la actriz que le regalaban al personaje, pero de alguna manera, es ir con la interpretación del personaje. El personaje también nos llegaba, pero nosotros le entregábamos. De esa manera, Carlota y Mariano hacían una cosa completamente diferente. La gente que se acercaba a nuestra manera de actuar era porque decían “ustedes son los que más se acercaron al W.A.S.P.”, es decir, a ese hombre blanco, delicados, refinados, la forma de hablar, la forma de desarrollarse, en cambio los otros tenían otros tipos. Me acuerdo que cuando él dice el texto: “Estoy en Japón”, claro, yo lo decía de una manera, Orlando Urdaneta hacía una cuestión de cómo es él, una cosa de burlarse, de hacer de payaso que producía mucha hilaridad y Mariano, que era un actor que perforaba de alguna manera todos los personajes, prevalecía más la personalidad de él. Pero era muy interesante porque observaba que era una directora que también dejaba que el actor creativo flotara, a florera, tuviera la oportunidad de crear en libertad, en base a unas inducciones.

Aquí tengo la pregunta de si ella era más puestista que directora de actores. Creo que me la está contestando, era más directora de actores que puestista.

En nuestro caso era más directora de actores, porque nada más tenía que enfocarse en eso. Es decir, la mise-en-scéne es una mise-en-place en el caso de *Cartas de Amor*. *Carta de amor* son dos escritorios, con dos sillas, con unas lámparas, separados. Los hombres estaban a la derecha de espectador, las mujeres a la izquierda del espectador, cada uno con una lámpara diferente. El vestuario era muy elegante, ellas estaban muy elegantes y los hombres... yo, en particular, estaba en esmoquin y ellas solían ir formal, traje largo. Claro, eso es una visión más de Eva Ivanyi²⁴⁹. Y estábamos todas las interpretaciones leyendo las cartas, es decir, yo leía una carta y ella me contestaba; eso tiene que ser así montado en todas las partes del mundo.

²⁴⁷ Actor, periodista, dramaturgo, director y docente universitario. Ha trabajado en cine, teatro y televisión.

²⁴⁸ Acrónimo del inglés que significa: White, Anglo-Saxon, Protestant. Grupo social conformado por personas blancas, generalmente anglosajones y protestantes que han tenido una importante influencia en la cultura, política y economía norteamericana.

²⁴⁹ Reconocida diseñadora de vestuario, con amplia trayectoria en Venezuela.

Al final, éramos la única pareja - debe ser que éramos los únicos marido y mujer, esposo y esposa. Que fue la diferencia con los demás - nosotros nos parábamos, nos veíamos y nos abrazábamos y nos besábamos en escena. La gente cuando alguien se besa en escena se excita mucho y aplaudían mucho. Es muy triste la carta porque ella se suicida y es un gran amor, una amistad de amor que solamente se consume después de muchos años, cuando él ya está casado, tiene hijos, llega a ser senador una cosa así, llega a ocupar un puesto y ella, que ha tenido todo, es una niña mimada, una artista plástica pero que cae en el alcoholismo y escribe la última carta antes de suicidarse y se la escribe a él. Ahora que lo estoy pensando y, uno se emociona, porque ella lee la carta que escribe antes de suicidarse y yo le escribo una carta a su madre: “Usted no sabrá quién soy yo...”. Es muy conmovedor.

¿Dónde ensayaban?

Ensayábamos en su casa. En la biblioteca de ella, una biblioteca cargada de libros por todas partes. Ese montaje se estrenó en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas en 1998.

Creo que por lo que dice, iría más hacia la técnica stanislavskiana, muy enfocada en el análisis del personaje, muy interno.

Muy de la escuela americana. No tanto Stanislavski. Stanislavski pasado por Lee Strasberg y Stella Adler. Acuérdate que Stanislavski la cuestión de la psicología no la toca, pero cuando llega Stanislavski a los Estados Unidos, la escuela del psicoanálisis, de los psicólogos, la psicología penetra mucho y, creo que Lee Strasberg creo que se pasa. Incluso los dramaturgos comenzaron a escribir en base a esas escuelas, [Tennessee] Williams, el mismo Arthur Miller, el mismo Edward Albee, es decir toda esa gente escribía un teatro psicologista, que era todo un banquete para los actores.

¿Por qué Miriam Dembo no dirigió más?

Ella era psicóloga y después tiene una actividad académica en la Escuela de Psicología de la [Universidad] Central [de Venezuela] muy ganada. Después en El Nuevo Grupo estaba más que nada de directiva y productora, es decir, su nombre aparece en muchos rangos de producción. Claro, esto es una especulación y, ¿qué pasa? en El Nuevo Grupo están, en primer lugar, Isaac Chocrón y Román Chalbaud que son dramaturgos, Chalbaud además director y comienzan a entrar más directores. Levy Rosell es uno de los que entra, después llaman a Ugo Ulive, Antonio Constante es otra de las personas, Cabrujas entra un poquito después, porque él no fue fundador, pero entra inmediatamente y es dramaturgo y director. Entonces, como que no había espacio también. Ugo Ulive era muy activo dirigiendo en El Nuevo Grupo, es decir, Ugo Ulive llegó a dirigir cuatro obras de teatro al año, es decir, suman las de Chalbaud, suman las de Cabrujas, Antonio Constante también era muy activo, es decir, no había tanto espacio para ella y yo creo que estaba cómoda en eso. Ella ayudó mucho a las traducciones, porque además del inglés creo que sabía algunos de estos idiomas centro-europeos, no sé si el mismo alemán, el polaco o uno de estos, porque ella era de ascendencia polaca.

¿Conoce algunas anécdotas de su vida o ella era reservada con ese tema?

Sí, era extremadamente reservada con eso. El esposo era un empresario judío, como ella; asquenazis los dos. Las fotografías, el gran documento de El Nuevo Grupo lo tiene Samuel Dembo, que ahora está en manos de sus hijos, creo que se llama también Sam y de la hija Nancy (el nombre de la quinta). Nancy Dembo.

[Miriam Dembo] era una persona muy cordial. Cuando tenía espectáculos donde ella era directora o productora, su casa estaba siempre abierta. Con ella los últimos años nos reuníamos mucho Julie [Restifo] y yo, nos invitaba a almorzar. Estuvimos acariciando el montaje de *Escrito y sellado* y, eso es una cosa que espero que tú tengas, por si lo quieres decir o no. Cuando nos estábamos reuniendo para el montaje, ella iba a dirigirlo, yo iba a hacer el papel protagónico y Christian Mc. Gaffney iba a hacer el papel de Luis. Empecé a sentir el deterioro de Miriam, es decir, que ya se le iban las cosas, repetía las cosas y es cuando nos dimos cuenta que ella no estaba suficientemente en capacidad para hacer esa dirección.

¿Ella se deterioró por Alzheimer?

Alzheimer o demencia senil, porque esas cosas no las sabemos, hasta que ya no se acordaba.

¿Otras cosas que recuerde de ella?

La cordialidad, la afabilidad y que creo que la psicología aprendida también la manejaba para gestionar momentos de conflictos que, a veces, vivía yo en El Nuevo Grupo. Era la que apaciguaba cualquier conflicto que se podía producir, que no es nada grave por supuesto dentro del mundo del teatro.

Sabía manejar las situaciones por su personalidad, es decir, muy afable, tranquila. Ella proyectaba paz, así como Ugo Ulive gritaba y se ponía histérico y mandaba, Isaac Chocrón también tenía sus momentos muy fuertes, ella nunca, jamás la he visto en un término altisonante, ni siquiera cuando estaba brava. Creo que una vez la vi brava pero así diciendo: “esto no lo puedo creer”, “esto es inaudito”, cosas así. Ella transmitía paz y creo que eso ayudaba mucho a cualquier tipo de montajes y eso lo vivimos nosotros, Julie y yo cuando trabajamos en *Cartas de Amor*.

Entrevista a Rafael Romero ²⁵⁰

Fecha: 13/07/2024.

Vía: whatsapp

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Rafael Romero (Caracas).

¿Qué recuerdas del proceso de la obra *Clipper* de Isaac Chocrón, dirigida por Miriam Dembo en el 2001?

Han pasados veintitrés años desde que estrenamos *Clipper*. El proceso en general fue muy agradable porque, primero, era un grupo de amigos (todos actores) y Miriam como directora. Miriam era una mujer sensacional, una mujer muy culta, quizás no tenía mucha experiencia como directora, pero era una mujer que sabía, había visto mucho teatro, había pertenecido a El Nuevo Grupo y sobre todo era muy amiga de Isaac [Chocrón]. En lo que respecta a *Clipper*, es una obra autobiográfica escrita por Isaac Chocrón. Ella lo conocía muchísimo y eso le hacía a ella muy fácil dirigir esa obra. El grupo, tanto Alejo, como Omar, Carolina Leandro, Mario Sudano, Héctor Moreno, todos éramos muy amigos, entonces ese proceso se transformó en eso, en un juego entre amigos, en el que nos reuníamos todos los días a eso, a disfrutar lo que más nos gusta hacer: actuar y sobre todo actuar en teatro. Miriam como directora, transmitía una tranquilidad muy grande, porque ella tenía mucha seguridad expresando lo que quería de cada uno de nosotros. Era una mujer muy agradable, una mujer muy culta, las conversaciones con ella siempre eran provechosas, además tenía muy buen sentido del humor como toda persona muy inteligente. En general te puedo decir que ese proceso fue muy sabroso y, al final, el resultado se veía allí en escena. Lo que se veía era una gran hermandad, disfrutando de un proceso creativo en conjunto.

Pude entrevistar a Javier Vidal en relación al proceso de la obra *Cartas de Amor* y, en esa oportunidad él me dijo que Miriam no era puestista, sino que más bien se enfocaba en analizar la psicología de los personajes. Quería saber tu impresión acerca de este comentario. Por otro lado, Carolina Leandro y Gladys Prince me contaron que este *Clipper* fue un remontaje y quería preguntarte qué recordabas de esto.

Sí, bueno, Javier tiene razón. En *Cartas de amor* yo estuve cerca de ese montaje, no participé, pero mi esposa Carlota fue una de las parejas que participó en *Cartas de Amor*, entonces estuve más o menos cerca de ese montaje. Carlota lo hizo en esa oportunidad con Mariano Álvarez y, es cierto, Miriam no era una directora de puesta en escena. Ella era una persona que, como había estado ligada al teatro durante toda su vida, sabía mucho de teatro porque le gustaba el teatro y había estado en contacto con los grandes dramaturgos venezolanos. Miriam era parte de El Nuevo Grupo, que era Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud. Ella, si bien no tenía a lo mejor la visión de un director puestista, sabía de personajes y, sobre todo, conocía de primera mano los personajes, porque los personajes de las obras tanto de Isaac, como de Cabrujas, como de Román, todos estaban basados en personas del mundo de cada uno de ellos y, por consiguiente, Miriam los había conocido. Creo que a eso se refiere Javier de la psicología del personaje. Ella conocía a esas personas y quería ver a esas personas en escena. Miriam siempre trabajaba con actores profesionales y eso le daba mucha facilidad y tranquilidad, porque no tenía mucho que explicar. Sencillamente expresar la idea de lo que ella quería hacer y ya. Es cierto que cuando nosotros hicimos *Clipper* era un remontaje. Del primer montaje no te puedo dar una fecha exacta, pero sé que era a finales de los ochenta, entre 1986 y 1988. Yo en esa época era estudiante de la Escuela de Teatro... Para ver, ¿estaba en el IFAD o ya estaba en la Compañía Nacional? No, ya debía estar en la Compañía Nacional, comenzando en el Programa de Formación. Yo hacía Jacobo, el personaje que era Isaac Chocrón, el que contaba la historia. Era su historia.

²⁵⁰ Reconocido actor venezolano de teatro, cine y televisión.

Entrevista a Carolina Leandro ²⁵¹

Fecha: 13/07/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Carolina Leandro (Caracas).

¿Qué recuerdas del proceso de la obra *Clipper* de Isaac Chocrón, dirigida por Miriam Dembo en el 2001?

Lo primero que te puedo decir es que Miriam Dembo era psicólogo. Ya para el 2001 ella era una señora grande, una señora que había hecho su carrera en el área de producción con la gente de El Nuevo Grupo, que era Isaac Chocrón, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y otros más. El caso es que, para mí, era muy importante y muy interesante estar en ese montaje por múltiples razones. Primero, estar en un montaje que ya se había hecho bajo la dirección de Juan Carlos Gené que era un director tan importante y prestigioso. Yo estudié en el CELCIT, que es el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral y eso fue fundado por Juan Carlos Gené. Entonces, de alguna manera era la gente con la que había estudiado. Yo no estudié directamente con Gené, ni con Verónica Oddó, pero sí con otros dos profesores que eran extremadamente maravillosos: Ricardo Lombardi y Ada Nocetti. Alejo Felipe y el otro señor mayor [Omar Gonzalo] que hacían los papeles de los papás, eran unos grandes actores, muy reconocidos, con una gran trayectoria y era un lujo trabajar con gente así. Miriam Dembo, como te digo, era psicólogo. Ella nos hablaba mucho de la psicología de los personajes y se ve que había tenido grandes reflexiones acerca de cada una de esas historias. Lo otro que era muy importante, es que es basado en una historia cierta. Entonces, todo eso enriquecía muchísimo la experiencia. Aparte yo le tenía muchísimo cariño a Isaac Chocrón. Isaac fue profesor mío en la Escuela de Artes, me dio varias materias, era un hombre extremadamente riguroso, culto, inteligente, no sé si sabes que él era economista - el autor de la obra me refiero: Isaac Chocrón. Todo eso hacía que fuera muy interesante. Los ensayos eran en casa de Miriam - no me acuerdo si ensayábamos en alguna otra parte - pero en la casa de ella - que ahora no recuerdo donde quedaba - si en La Castellana o Altamira, una casa extremadamente bella con un patio. Todo el proceso en realidad fue muy agradable, muy ameno, ella se esmeró en hacernos sentir cómodos, en procurar que estuviéramos a gusto, había un gran compañerismo entre todos. A Rafael lo quiero muchísimo y también a todos los demás. Nidia Moros se había formado en Contrajuego, en mi grupo. A Gladys la quiero mucho también, de esa época de cuando yo estudié en el CELCIT a finales de los ochenta e, Isaac Chocrón que era una referencia super importante. Esto habla de un momento histórico de Venezuela, la historia de su familia, que es la historia que se cuenta en *Clipper*, es bastante interesante. Tengo además una pequeña referencia por un tío mío que es muy amigo del hijo del personaje que yo hice. Yo no recuerdo el nombre de ella, pero yo sé que hubo unas personas de *Clipper*, personajes que están en esa historia, una de ella o dos, muriendo cuando el terremoto.

Miriam fue muy respetuosa del montaje original. Yo no sé si los señores: Alejo Felipe y el otro actor [Omar Gonzalo], el murió más recientemente. Alejo fue compañero del doblaje, yo hice doblaje en una época. Él era una persona muy querrequerre, que tenía aspecto como de gruñón, pero era extremadamente querido por todos, incluyéndome. Yo quería muchísimo a Alejo. ¡Ahhh! Ensayábamos en el Teresa Carreño, creo que los primeros ensayos fueron en los salones del Teresa Carreño, los salones de ensayo que estaban abajo donde ensayaban la gente de danza, que eso que fue un lugar muy especial para la gente de mi generación y un poquito anteriores. Recuerdo cuando se fundó el Teresa Carreño y eso era como un privilegio poder estar allí. Otra cosa que recuerdo con mucho cariño de ese montaje es que el vestuario lo hizo Adán Martínez, que era el jefe de vestuario y peluquería del Teatro Teresa Carreño en su época de mayor gloria.

Hablando de Miriam como psicóloga, recuerdo vívidamente que ella nos dijo una frase. Esta familia que constituye la obra *Clipper*, eran dos papas con sus hijos y ellos todos vivían en una misma casa porque las esposas ya no estaban. No sé exactamente las razones por las que no estaban, pero hubo un abandono. Creo que las dos mujeres eran hermanas y una de ellas era la mamá de Isaac Chocrón. Recuerdo que Miriam nos dijo: “Los seres humanos somos capaces de perdonar cualquier cosa, lo único que nos cuesta y que jamás perdonamos es el abandono de una madre”, que fue el caso de lo que ocurrió con una de estas dos familias que se juntaron. Ellos eran papá uno y papá dos - que si no me equivoco eran con cuñados - los hijos y la señora que los cuidaba que, yo me imagino que fue lo que hizo Verónica en 1987 y luego lo hizo Gladys en el 2001.

²⁵¹ Licenciada en Artes de la Universidad Central de Venezuela. Actriz venezolana.

Entrevista a Gladys Prince ²⁵²

Fecha: 13/07/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Gladys Prince (Caracas).

¿Qué recuerdas del proceso de la obra *Clipper* de Isaac Chocrón, dirigida por Miriam Dembo en el 2001?

Recuerdo que fue como algo muy tranquilo. Como ella ya había visto la puesta en escena fue algo muy tranquilo. No hubo esa sorpresa. Fue algo muy tranquilo, muy cuidado. Creo que Miriam se estaba dando un gusto, porque ella lo dijo desde un principio: “yo no soy directora”. Entonces, yo me acuerdo de eso, que nosotros la apoyamos muchísimo. Miriam Dembo era una mujer hermosa y una mujer muy culta, muy preparada. Entonces, se dio el lujo de dirigir y eso es bonito y respetable. Ella lo dijo desde un principio, “yo no soy directora, pero yo quiero dirigir esta obra” y recuerdo que, en ese momento, no sé si ya se había muerto su esposo o el esposo estaba muy enfermo y ella necesitaba ese espacio creativo.

Algo muy importante es que ella conoció a todos los personajes, ella los conoció, compartió con ellos. Entonces, para ella debe de haber sido emocionante ver como cada personaje se levantaba del libreto y se convertía en algo verdadero. Me imagino que Samuel Dembo, no sé si ya había partido o estaba muy mal. Entonces, yo la sentía que tenía muchas ganas de refugiarse en el trabajo de dirección porque esa parte con su esposo era muy fuerte, muy dura y sabía que ya, prácticamente, eran sus últimos años. Me encanta la aventura y me encanta que ella se haya aventurado. De verdad que sí. Tengo muy bonitos recuerdo de Miriam.

²⁵² Actriz y directora de teatro. Integrante estable del Grupo Actoral 80 en las primeras dos décadas de la agrupación.

Entrevista a Iraida Tapias ²⁵³

Fecha: diversas notas de voz recogidas a lo largo del año 2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Iraida Tapias (Estados Unidos).

Fecha: 17/01/2023

Quisiera saber datos sobre la vida y obra de Ligia Tapias, sobre todo conocer acerca de sus direcciones de teatro: ¿Cuántas obras dirigió? Si hay críticas de la dirección de ella y de su estilo de dirección.

Mi mami todavía está viva, gracias a Dios. Se retiró de dirigir teatro, yo creo que en 1972 o en 1973 o quizás un poquito antes (justo con la llegada de Carlos Jiménez a Venezuela). Mami dirigió una obra que se llamaba *¿Quién asume la responsabilidad?* de Andrés Martínez, creo que eso fue en el año 1968, 1969. Antes de eso dirigió varias cosas porque era profesora. Ella comenzó estudiando con Juana Sujo, allí creo que conoció a Horacio Peterson y luego empezó a ser profesora de la escuela de teatro Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, que dirigía Horacio Peterson y en la Escuela Nacional de Teatro. Allí dirigió varias cosas. Que yo recuerde: *El retablo de las maravillas*, creo que también dirigió una obra de Isaac Chocrón, no sé en cuál de las dos escuelas, una obra que se llamaba *TricTrac*. Principalmente, mi mami se desempeñó como actriz y como productora, creo que dirigió otras cosas a nivel profesional, pero no estoy segura o no las recuerdo. Sé que el estreno de *¿Quién asume la responsabilidad?*, aparte de convocar un elenco precioso en aquel momento - porque eran jóvenes prometedores todos - estaba Luis Abreu, Henry Salvat, Miranda Savio, Antonio Callejas, estaba creo que se llamaba Gustillos, Mireya Hernández. Todo un montón de jóvenes talentos que estaban saliendo de la escuela de teatro y que hicieron su primer trabajo profesional como actores con esta obra y mi mamá su primer trabajo profesional como directora, pero no sé si hay críticas sobre eso. Fue un lindísimo trabajo porque recuerdo que había música en vivo, había danza, baile, había coreografías que se habían montado. Yo creo fue en 1968 o en 1969, por allí creo que fue. Yo no sé si al final, todos esos archivos ella se los donó a la Escuela César Rengifo.

Mi mamá tiene 92 años. Ella fue profesora de la César Rengifo treinta o no sé cuántos años, desde más o menos que se fundó la escuela y, luego, un poquito después, fue directora de la César Rengifo como por unos quince años más. Antes de que este gobierno a sus ochenta y algo años la jubiló.

Mi mamá venía de la escuela de Juana Sujo y de Horacio Peterson. Tanto Juana, como Horacio y mi mamá rompieron en ese momento un poco con los esquemas de ese teatro español tan puesto, tan todo como redicho y acartonado que buscaban los directores. Una de las características de mi mamá, que fue heredada sobre todo de Horacio Peterson, era hacer un teatro espectacular, es decir, con una escenografía y un vestuario muy bien producido, totalmente afianzado en el nivel actoral. Lo principal para mi mamá era que los actores lograsen traspasar la cuarta pared, con mover; en función de unas actuaciones prácticamente viscerales, rompiendo con lo muy puesto y acartonado. Romper con lo acartonado y lo puesto que tenía que ver con unas escenografías o pintadas, a menos que buscara en una comedia que eso fuese parte de todo el lenguaje de la puesta en escena. En el caso de mi mamá, no buscaba escenarios realistas o naturalistas, buscaba metáforas espaciales y eso creo que era bien interesante, porque en ese espacio que podía ser muchas cosas al mismo tiempo, se movían unos personajes muy reales, muy humanos y eso marcó una pauta, una ruptura en toda la línea que se venía trayendo y que, especialmente, era muy característico del teatro de Natalia Silva y Andrés Magdaleno, que por ser españoles y haber llegado a Venezuela, traían un teatro muy armado, todo muy bien dicho y redicho con las “eses” como puñales. Todo muy técnico pero le faltaba organicidad y lo que mi mamá buscaba principalmetne era la organicidad y la organicidad partía de los actores y la soportaba la escenografía, el vestuario, la coreografía - que era un elemento importante - también creo que la música en vivo. No siempre tuvo música en vivo, pero sí recuerdo que hubo una o dos obras con música en vivo. También creo que ese estilo de dirección nace de su estilo de actuación. Mi mamá era una actriz muy orgánica, muy emocional, muy de verdad y, en última instancia lo que buscaba con el teatro es con mover al otro. De alguna manera ella allí rompió con determinados momentos y tú sabes que las irrupciones o las rupturas no son siempre miradas como tales, sino al ser diferentes causan desconfianza, pero yo no recuerdo cómo eran las críticas con respecto a mi mami.

²⁵³ Directora, escritora y productora de teatro. Hija de Ligia Tapias.

Fecha: 15/03/2023

Mi mamá siempre fue una mujer muy humilde en actitud. No se daba bomba, no se alababa a ella misma, muy trabajadora, muy talentosa, pero - ya te digo - siempre de bajo perfil y la gente de teatro en este país o en cualquier otro país no debe ser así, eso lo he aprendido con el tiempo, pero no debe ser así. Es muy lindo y muy hermoso que alguien se ocupe de destacar la hermosa e importante labor que mi mamá realizó.

Fecha: 25/11/2023

Creo que te lo comenté la primera vez que conversamos, mi mami es una mujer muy humilde y, no me refiero a status económico que también lo fue, sino una persona muy humilde, muy poco vanidosa y narcisista, o sea, ella no guardaba sus recortes, ni sus programas de mano, ni nada de esas cosas. Acuérdate que entre los años cincuenta, sesenta e, incluso, los setenta, no se guardaba mucho. Mucho más mi mamá que trabajaba tanto para teatro como que era funcionario público, entonces, funcionaba en ambos sentidos. De todas maneras, yo le comentaba a mi hermana que el Ministerio de la Cultura hizo un libro - que yo no recuerdo el nombre - donde recogía a través de una entrevista y una investigación acerca de artistas, incluyéndola a ella. En aquel momento, mi mamá todavía era directora de la César Rengifo y la sacaron en ese libro. Yo nunca vi el libro, no sé si por fin se publicó impreso, entiendo que se sacó digitalmente y que lo puedes buscar en el Ministerio de la Cultura (ya había dejado de ser CONAC), eso fue en el 2005. Más o menos en el año dos mil y algo, los primeros años del dos mil, Edgar Moreno Uribe le hizo una entrevista. Mi mamá dio clases en el Laboratorio cuando estaba en Chacao en el edificio Perú, pero cuando se mudan para Parque Central, donde está [actualmente] el Laboratorio, mi mamá ya no dio clases allí, sin embargo, ahí se guardaban programas de mano de las obras que dirigió Horacio y en las que mi mamá trabajó. Las que yo recuerdo: *Callejón sin salida*, *Fuenteovejuna*, no me acuerdo una que era una comedia, una loquera (no recuerdo). La primera vez que mi mamá se estrenó como actriz, en aquel momento se llamaba *Una mínima incandescencia*, luego se llamó *Amoroso*, que fue una de las primeras obras de Isaac Chocrón, mi mamá era la protagonista y eso se estrenó en El Pequeño Teatro del Este. En los años sesenta y algo, creo que antes del terremoto de Caracas, mi mamá era profesora de la Escuela Nacional de Teatro y allí dirigió *El retablo de las maravillas*, que fue un trabajo de grado de la gente de la Escuela Nacional de Teatro que estaba subiendo para Mariperez, en ese parque que está allí sobre la Andrés Bello. Eso fue tan exitoso que lo llevaron al Ateneo de Caracas y se presentó en la casa vieja del Ateneo y fue muy exitoso. Luego, dirigió otras cosas pero ya en la Escuela del Ateneo de Caracas donde ella era profesora. Después dirigió *¿Quién asume la responsabilidad?* De Andrés Martínez, que fue muy sonada y tuvo mucho éxito. Recuerdo que Horacio Peterson siempre nos decía que la primera venezolana que había dirigido teatro en su país era mi mamá, porque antes habían dirigido Juana que era argentina, Natalia Silva que era española, pero no eran venezolanas. La primera era mi mamá.

Fecha: 27/11/2023

Recuerda *Ejercicio para cinco dedos*. Si puede, hábleme de ese proceso. Y, por otra parte, indíqueme la fecha y el lugar de nacimiento de Ligia Tapias.

Sí, claro, menos mal que me lo recuerdas. Esa obra fue difícil y fue hermosa. Fue distinta a otras que ella montó. La otra obra que te comentaba que ella hizo con Horacio Peterson era *Corazón ardiente*. Mi mamá era la asistente de dirección de Horacio Peterson en todas sus obras: *Marat Sade*, *Fuenteovejuna*, *Corazón ardiente*, *Callejón sin salida*. No recuerdo ahorita otras obras, pero esas fueron las más exitosas. Mi mamá igual, con *¿Quién asume la responsabilidad?*, *Ejercicio para cinco dedos*, *El retablo de las maravillas*, también fueron muy exitosas, con unos elencos muy importantes. *Ejercicio para cinco dedos* creo que estaba Fernando Gómez, Berta Moncayo, Gian Piero Micucci, Miranda Savio, creo que esos eran - que eran unos actores importantísimos en ese momento.

Mami nació el 17 de agosto de 1930 en San Cristobal, Estado Táchira.

Entrevista a Fermín Mena ²⁵⁴

Fecha: 24 de noviembre de 2023.

Vía: presencial.

Lugar: Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Fermín Mena (Caracas).

Le pediría que me comente la información que tiene sobre Lola Ferrer y Ligia Tapias en el orden que prefiera.

Mi nombre es Fermín Mena. Soy egresado de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, conocí personalmente a Lola Ferrer y a Ligia Tapias. Ambas me dieron clases. Una me dio clases de voz y dicción (Lola Ferrer) y la otra me dio clases de actuación (Ligia Tapias). Cuando yo llegué ya tenían muchísima trayectoria como actrices y como profesionales del teatro, además de cómo docentes, aunque no eran docente de profesión sino de vocación. Lola Ferrer en 1993, como parte de la cátedra de voz y dicción, nos dirigió una obra de Friedrich Dürrenmatt llamada *La visita de la anciana dama*. Ella como estrategia de trabajo de directora nos sugería que utilizáramos una técnica formal (de forma). Ella era, según comentó en esa oportunidad, egresada de Francia y en Francia la estrategia pedagógica en relación a trabajo del actor era otra tendencia. Por otro lado, Ligia Tapias era una mujer que fue formada directamente por Juana Sujo, quién trajo a Venezuela el trabajo de Stanislavski (de Lee Strasberg aquí en América). Entonces, Ligia Tapias estaba en contraposición a esa información. Sin embargo, por lo que yo pude apreciar, excelentes docentes, excelentes profesoras, ambas a lo largo de sus años en la escuela dirigieron y, conocí a Ligia como actriz posteriormente, porque cuando yo participé en una obra y, al año siguiente, ella trabajó en *La casa de Bernarda Alba* como actriz, una producción que hizo Moisés Guevara e Iraida Tapias (su hija), bajo la dirección de Ibrahím Guerra - si mal no recuerdo. Eso lo hicieron en el Teatro del Paraíso, antigua Casa Sindical. Toda esta información me la suministraron ellas a lo largo de los años. En aquel entonces eran cuatro años de clases, veías tres años de práctica y un año de presentación de un montaje. Nosotros nos graduamos con una obra que dirigió Ligia Tapias, llamada *El hombre, la bestia y la virtud* de Luigi Pirandello. Luego desapareció de la escuela por un tiempo, porque asumió el IUDET (actual UNEARTE) y, por una toma decisiones que hizo Ligia, la escuela continuó funcionando de manera paralela.

²⁵⁴ Profesor y, a su vez, egresado de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.

Entrevista a Arnaldo Mendoza ²⁵⁵

Fecha: 24/11/2023.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Arnaldo Mendoza (Caracas).

Ligia Tapias y Lola Ferrer. Quisiera saber el lugar de procedencia de las dos, su formación, obras en dónde actuaron y qué direcciones de ambas. ¿Qué me puedes decir de ellas?

¿Qué te puedo decir de las dos maestras? En principio ellas me dieron clase en mi pasantía como estudiante de la César Rengifo. Te estoy hablando desde 1988 hasta 1992 (principio de 1992). Después, yo paso a la planta de profesores. De la maestra Ligia Tapias te puedo decir que ella hablaba mucho de su formación. Ella fue pupila del maestro Horacio Peterson y de la maestra Juana Sujo y trabajaba como secretaria en un Ministerio, creo que era el Ministerio de Obras Públicas - si no me equivoco. A ella siempre le llamaba la atención el trabajo actoral y el trabajo pedagógico. La profesora Ligia Tapias Dueñas nos decía que, en todo momento, ella trabajaba como mano derecha del maestro Horacio Peterson y lo que más le atraía era dirigir los procesos, resultados de formación de algunos estudiantes, porque ella decía que - como ella era actriz - tenía cierta fuente de aprendizaje. Recuerdo que hablaba mucho, que ella fue asistente de dirección de la obra que dirigió el maestro Horacio Peterson llamada *Marat Sade*, que fue una obra para la época que queda en la historia del teatro venezolano, emblemática, por todo un proceso que se abrió de investigación en psiquiátricos, los actores se pusieron a investigar por meses comportamientos dentro de psiquiátricos de personas con afectaciones psiquiátricas, psicológicas, neurológicas. La maestra Ligia Tapias Dueñas estuvo en todo momento bajo la supervisión y asistencia de dirección de ese proceso. Fue actriz del maestro Horacio. Ella fue más actriz que directora.

De la maestra Lola Ferrer, ella era chilena y creo que ese no era su nombre de pila, creo que ese era su nombre artístico (si no me equivoco). Ella vino con todo ese contingente de profesores chilenos: Rocío Rovira, Oscar Figueroa, el maestro Orlando Rodríguez, Pedro de la Barra. Ella se formó con Pedro de la Barra y era un ícono en su formación. Ella si nos hablaba que le gustaba la dirección. En todo momento, en las clases que nos daba - porque yo trabajé con la profe Lola Ferrer - que es de la que te estoy hablando en estos momentos - como actor, como asistente de dirección, como técnico de iluminación y diseñador de iluminación. Conozco de Lola Ferrer que su apego técnico era Bertolt Brecht. En todo momento hablaba de sus experiencias como directora y que no veía concebido el teatro sin Brecht, para ella la piedra angular, lo fundamental, el principio de todas las cosas - así pudiera sonar exagerado - era Brecht, el que aglutinaba lo que ella buscaba, que era una consciencia en el escenario o un discurso que trascendiera para generar pensamiento crítico y una gran elevación y exigencia en el sentido de lo estético. Decía que Brecht reunía todas esas cualidades y, por eso a ella le encantaba y asumía de plano que era brechtiana.

Lola se denominaba como brechtiana y, por otro lado, la maestra Ligia Tapias se denominaba stanislavskiana. Ahora, Ligia Tapias muy apegada al método Peterson ¿por qué te digo el método Peterson? porque el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas se fundamenta bajo el método Peterson y es como una interpretación de las bases stanislavskianas del actor sobre sí mismo. A eso se le llama método Peterson, el cual invita al mismo aspirante a actuar y elaborar su propio material de creación desde su necesidad, desde su angustia, desde su inquietud.

Entiendo de Ligia Tapias y Lola Ferrer que una era más actriz que otra: Ligia Tapias era más actriz, le tocó dirigir, pero era más actriz y Lola era más directora. Lo que pasa es que Lola, creo que cuando llega a Venezuela actúa con - era muy buena actriz - el maestro Ugo Ulive. Monta una serie de obras al maestro Ugo Ulive.

De Lola Ferrer no supe más. No sé si murió aquí o murió en otro país. Lo que sé es que ella tenía unos hijos o unas hijas que se la querían llevar y ella no quería irse. Estoy haciendo memoria y creo que Carlota Martínez fue vecina de Lola y era muy allegada. Yo hasta me sorprendí cuando me dijeron que murió; no sabía. La última vez que yo hablé con ella, yo mostré el monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco*, en un aniversario de la César Rengifo y a ella la invitaron.

²⁵⁵ Alumno directo de Ligia Tapias Dueñas y Lola Ferrer. Egresado de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. Laboró como profesor en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. Actor, director y docente de teatro.

Entrevista a Sylvia Mendoza

Fecha: 29/12/2023.

Vía: presencial.

Lugar: residencia de la hija de Sylvia Mendoza (Caracas).

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Sylvia Mendoza (Caracas).

¿Dónde y cuándo nació?

Yo nací en Maracaibo (Estado Zulia) en el Hospital de la Caribbean. Mi padre era médico, estudió en Alemania y vivió diez años en Alemania. Fue uno de los fundadores de la Escuela de Medicina Tropical de la UCV, allí está el nombre de él con el doctor Pifano. Él era médico de la Caribbean Petroleum Company en esa época. Allí está todavía esa edificación, es muy bella, de esa época. Era un hospital y se llamaba Hospital de la Caribbean. Allí nací yo, pero a los nueve meses me llevaron para Barquisimeto, porque mi mamá era de Barquisimeto y yo fui presentada en Barquisimeto. Hay un artículo de prensa que sacaron: “Sylvia Mendoza: una barquisimetana nacida en Maracaibo”, pero soy barquisimetana. Viví toda mi vida allí. Nací el 29 de octubre de 1939.

¿Cómo fue su formación? ¿Cómo empieza a hacer teatro?

Desde que tengo uso de razón. Yo hago teatro desde pequeña, que estaba en el colegio (de ocho años), yo aparecía en todos los actos culturales y mi hermana que me sigue, que murió. Las dos éramos artistas desde que nacimos. Somos siete hermanos de mi papá y mi mamá, porque mi mamá se casó tres veces y, de todos los hijos de mi mamá, solamente nosotras dos somos artistas. La última que nació de este matrimonio, que es Mary Cruz Mendoza Rivero, es dramaturga.

¿Son solo tres hermanas que hacen arte?

Mi hermanita que murió y yo. Ella era muy buena actriz y cantante. Se llamaba Mercedes Mendoza y le decían “Chelena”. Ella es conocida como “Chelena”. Gran actriz, lo que pasa es que ella no tuvo la suerte que tuve yo, porque los maridos fueron muy absorbentes, no la dejaban hacer arte. Tuvo que divorciarse para poderse dedicar completamente a eso. Mary Cruz escribe teatro. En este momento tengo dos obras de teatro de ella. Ella escribió *Los pájaros de plata*, que es una obra que se la dedicó al presidente Chávez. Esa la montamos muchísimas veces en el Teatro Principal.

¿Después de que usted comenzó de niña, en que otros lugares se formó?

Más que todo yo actuaba en todos los actos culturales, en todos aparecía. Cantaba, actuaba, dirigía. Desde pequeña tenía tendencia a organizar la cosa.

¿No realizaba talleres?

No, porque yo era lo que llaman una niña de sociedad. Una niña de su casa. Mi mamá cantaba, era soprano. Ella y sus hermanos eran todos músicos. La familia por parte de madre eran todos músicos. Cuando tenía quince años formé un conjunto típico femenino de puras muchachas de la sociedad. Éramos seis muchachas. De eso tengo las fotos. Fuimos las que recibimos a Susana Duijm cuando llegó. Se llamaba Conjunto Típico Femenino de Lara. Cuando llegó Susana Duijm a Barquisimeto a nosotras nos nombraron las anfitrionas, las que fuimos a recibirla al aeropuerto. Hay artículos de periódico, pero no las tengo yo, las tiene Iván Brito López. Él sabe mucho de nosotros, de la gente de allá.

El teatro propiamente dicho, ¿Cuándo comienza a hacerlo?

Me enamoro de Humberto García Brandt, un actor fundador del Grupo Teatral Lara que lo fundó Carlos Denis, mandado por César Rengifo, porque César Rengifo fue un sembrador del teatro, como prácticamente también yo lo he sido. Yo fui su alumna predilecta. Entonces, él mandó para Mérida a Ildemaro Mujica, allá se formó el grupo que hizo historia en Mérida; manda a Carlos Denis para Lara; a Torrence para Oriente y para Carabobo a otro tremendo director de teatro, el de Carabobo. Ildemaro Mujica también.

Yo estudié en Inglaterra. No fui a estudiar a Inglaterra, fue a estudiar mi marido, pero yo también agarraba mis talleres de teatro. Esa fue la mejor escuela que tuve, porque el teatro del mundo entero lo vi ahí. Yo vivía en Londres. Vivimos casi tres años en Londres. Hice talleres de Stage Manager. Stage Manager es una figura que se usa mucho allá y me imagino que en muchos países. Es el director de escena. El que dirige lo que es escenografía, iluminación, maquillaje, todo. El director directo solamente dirige a los actores. El director de una obra puede pasar por aquí y se cae la escenografía y él no la puede recoger, ni la puede ni tocar, tienen que llamar al director de escena para que el vea qué va a hacer con eso. Eso fue lo que más estudié, que más me llamó la atención. Yo estuve en Londres hasta 1971. Casi tres años. Desde 1968 hasta 1971 que nos regresamos. Me regresé con Humberto que era el padre de mi cuarto hijo y vivía conmigo en Barquisimeto. Él se llama Humberto García y es actor de televisión. Primeramente, él es actor de

teatro, tú lo debes conocer. Ahorita está en un ancianato en Valencia muy bueno que se llama Hogares Santa Ana. Él es uno de los fundadores que quedan vivos - que creo que quedan nada más que dos - del Grupo Teatral Lara.

¿Cuándo se funda el Grupo Teatral Lara?

Más o menos en el año 1959. Con Jaime Niño. Mi hermana Chelena, la que murió, veía clases con Jaime Niño, que también es de los fundadores del Grupo Teatral Lara en la Normal. En esa época existía la Escuela Normal, tú salías de bachillerato y te metías a estudiar Normal. Era una carrera de cuatro años. Ella estudió eso y el que dirigía el grupo de teatro de la Normal era Jaime Niño y ella entra primero que yo a trabajar en teatro. Claro, no profesional, teatro universitario. Con ella me acerco al Grupo Teatral Lara y allí conozco a Humberto que fue mi segundo esposo y tuve un solo hijo de él. Allí empiezo a asistir al grupo y me hago amiga de todos ellos, todos los que formaron el teatro que existe hoy en día. Como el Máscaras, el teatro contemporáneo sale de allí. Incluso, voy a una gira con ellos con una obra de Cabrujas: *Los insurgentes*. Yo conocí a José Ignacio Cabrujas allá en Barquisimeto, en el Teatral Lara, antes de que Cabrujas fuera famoso. Vamos a una gira internacional, nos presentamos en Colombia. Se presentaron ellos, porque ellos eran los que se presentaban y yo estaba como colaboradora de ellos, pero me siembran la semilla del teatro. Yo sí estaba en la escena porque yo tenía un grupo musical, donde nos presentábamos en el Teatro Juárez y nos presentábamos en todos los teatros, dábamos serenatas a los niños en los hospitales, a los presos en las cárceles. Estaba en la escena. Ahora, en el teatro desde 1962 que me vengo a Caracas con Humberto a estudiar en la Escuela de Capacitación Teatral de la Universidad Central de Venezuela. Eso es un estudio que duró tres años. Yo llegué a Caracas y yo digo que todo lo que yo soy se lo debo a la suerte. Yo nací con mucha suerte.

¿En ese curso estaba César Rengifo?

César Rengifo fue quién lo fundó con Humberto Orsini, con este que te estoy diciendo que es el papá de Doris (una amiga mía actriz). Es uno de los fundadores con César Rengifo, Carmen Matute, Aura Rivas, muchas que todavía están vivas.

Usted dirigió *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún en 1967, para el Nuevo Teatro Silvia Mendoza.

¿Esa fue su primera dirección?

No, ya yo había dirigido antes de *Historias para ser contadas*. Vamos a decir que fue mi primera dirección profesional, porque todos eran profesionales. Pepe Rodríguez era un actor profesional de Máscaras y de la televisión. Maneiro fue la primera vez que trabajó en teatro, que trabajo conmigo. Frank Maneiro que ahora es un profesor, un maestro. Yo soy maestra, porque soy maestra de maestros, de personas que ya son maestros. Ahí es cuando te pueden llamar maestro.

Humberto y yo, cuando nos graduamos, nos tocó por necesidad y que tuvimos la oportunidad, que había un contacto con el Doctor Félix Adam - director de Educación de Adultos del Ministerio de Educación. Entonces, Humberto García y yo creamos el Teatro de Educación de Adultos. Éramos empleados del Ministerio de Educación. Lo conseguí con Inocente Vazquez - que fue muy famoso porque estuvo hasta en la Guerra de Nicaragua, un gran educador - y con el doctor Félix Adam que era el director de eso.

Eso debe ser como en 1964 o 1965 aproximadamente. Saliendo de eso, de una vez, tuvimos la oportunidad de fundar ese grupo de Educación de Adultos que yo creo que perdura todavía. Después ese grupo participó hasta en el Festival Internacional, era un grupo de amateurs, pero con actores que nos los pagaba el Ministerio de Educación: Mirtha Borges era una actriz profesional, de las primeras actrices de Venezuela, Rodríguez que - fue padrastro mío después - era profesional. Todos eran profesionales pero que ya les pagaban su sueldito aparte. Un sueldito que nos pagaban a nosotros.

Montamos una de un argentino que yo actuaba. Entonces pasaba que el director era Humberto, pero él estaba metiéndose en la televisión para poder mantener el poco de muchachos que teníamos, porque ya yo tenía tres muchachos cuando me vine para Caracas. Entonces, él se iba más hacia la actuación de televisión porque era un hombre muy buen mozo, muy buen actor, extraordinario actor Humberto García. Él trabajó en excelentes novelas de Venevisión y de Radio Caracas Televisión. Entonces, me tocaba dirigir a mi.

¿Firmaba él y dirigía usted?

Entre los dos. Montamos *Esperando al Zurdo*, *Sancho Panza en la ínsula*. En el teatro que era del Ministerio de Educación frente a la torre, que ahora está una cuestión de Ecuador o Boliviana. Ahí quedaba un teatro bellissimo del Ministerio de Educación, un teatro muy bonito. Hoy en día es una Embajada, toda esa esquina de las Torres del Silencio. Con esas obras viajamos para todas partes, nos mandaba el Ministerio de Educación en un autobus, nos mandaban para Maturín y para presentarnos en todos lados con el grupo.

¿Y giras internacionales?

Con Educación de Adultos no. Con el Grupo Teatral Lara que tuvimos esa gira por Colombia. Con Levy Rosell que hicimos una gira por Colombia con una obra de Isaac Chocrón, *Amoroso* o *Una mínima incandescencia*. Levy la dirigió - que era mi compadre, padrino de bautizo Humberto (hijo).

Conseguí que también usted fue actriz en *Vimazoluleca* de Levy Rosell.

Esa fue la primera obra musical de Venezuela, un éxito rotundo. Fue en el 1965.

¿Se presentó en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura?

No, primero lo presentamos en el Ateneo. Primero eso se presentó en el tunel. Ahí se creó el Grupo Bohemio, eso es historia del teatro. Eso era un tunel abandonado lleno de basura y Levy fue rescatando eso y formó lo que es hoy en día un teatro. Eso lo hizo un teatro él. El que atraviesa los museos, que está al lado del Museo de Bellas Artes. Eso era un basurero y Levy se encargó de limpiar eso y allí hizo un teatro con camerino, con vestuario. Ahí funcionó después la cuestión de los profesionales del teatro por mucho tiempo. Ahí funcionaba el Grupo Bohemio y con este grupo se monta *Vimazoluleca*, también con actores profesionales. Julio Mota, Diego Rísquez, que después fue actor mío de mi grupo, puros profesionales.

Obras en las que ha actuado.

Eso está todo en mi curriculum, pero para mí la más importante fue la abuela desalmada en la *Cándida Eréndira* que la hice yo, que tengo fotos de eso. Esa fue la mejor actuación que hice yo en mi vida. El personaje de *Vimazoluleca* fue muy importante. Tuvo tanto éxito en ese hueco. Eso fue como un boom, que Levy tenía como 16 o 17 años, un muchachito. Yo no era mucho más mayor, pero ya yo tenía hijos y todo. Todos los demás eran actores viejos, profesionales. Después nos fuimos a una temporada en el Ateneo de Caracas, con escenografía del Premio Nacional de Cultura. Mi hermana hacía el personaje de “Cama”, el personaje que fue sensacional e hizo historia también en *Vimazoluleca*. Eso se montó dos veces en diferentes montajes, el mismo director, algunos de los actores. Yo llegando de Inglaterra lo volví a hacer, pero era completamente diferente, inclusive hasta el nombre del personaje se lo había cambiado. Cuando la primera *Vimazoluleca* se llamaba “Madame Artar” y la segunda vez “Señora Bórida”, el marido de ella era “Mister Pipí” [canta]:

*Este es Mister Pipí
El señor que vive allí
Que no está en el banco
donde era cajero
porque descubrieron
que en una noche
asesinó al cartero*

Eso era una música muy buena, extraordinaria. Esa música está grabada.

¿Eso fue el primer musical de Venezuela?

Sí, porque después dijeron que fue Carlos Giménez. No, primero fue *Vimazoluleca*. Después en *Amoroso* hice un papel muy importante, viajamos con *Amoroso* para Colombia, una gira por toda Venezuela y por Colombia. *Amoroso* o *Una mínima indandescencia* de Isaac Chocrón. Lo dirigió Levy y fuimos invitados a Bogotá por el Embajador de Venezuela en Colombia, nos llevó a Bogotá. Nosotros fuimos a un Festival Internacional en Cali y al Festival Internacional en Cali fue el embajador con su esposa y quedó fascinado y nos invitó y nos pagó el pasaje, éramos como treinta personas, era un elenco grandísimo. Mi marido Nicolás Herrada - mi tercer marido - era el productor y Levy era un muchacho muy joven y dirigía a puros actores viejos, toditos éramos actores viejos y lo respetaban. Era estricto, estricto.

En esa época de las primera direcciones. En esa época de los sesenta, cuando empieza a dirigir: ¿Qué era lo más importante para usted? Para esa directora emergente.

Yo llegó a Caracas en el momento de la guerrilla en los sesenta. Los profesores míos eran todos comunistas. Enrique Izaguirre fue el nombre que no me vino a la mente. Era el profesor de Técnica Literaria del Drama. Enrique Izaguirre, para que busques ese libro, porque yo creo que es el único libro que existe de técnica literaria del drama. Era un tremendo profesor, también del Partido Comunista. Rafael Briceño era el profesor de dicción, César Rengifo era el profesor de Historia del Arte e Historia del Teatro. En ese momento, cuando yo entré, Humberto Orsini era el director de la Escuela. El que la fundó fue César, con Humberto y con toda esa cantidad de gente, pero el que dirigía la escuela era Humberto Orsini. Después Humberto Orsini cae preso por política y César asume la dirección de la escuela. Yo llego a Caracas en un momento de mucho auge de revolución. Imagínate tú, en la Universidad Central de Venezuela. Me conseguí un trabajo en el Consejo Venezolano del Niño, como profesora de teatro pero: ¿Dónde daba yo clases de teatro? En La Vega, que en ese momento habían unos centros que se llamaban Centro de Recreación Dirigida con el Consejo Venezolano del Niño. Allí yo participé en dos Festivales de Teatro como directora de teatro para niños. Buscaba obras que tuvieran contenido, no que fueran el Pato Donald y las cosas de Walt Disney, que quiere hacer la gente todavía. Esos eran muchachitos de barrio. Todas las comunidades tenían un Centro de Recreación Dirigida. Eso fue adeco, muy bueno. Eso eran unas edificaciones donde daban natación, deporte, teatro y artes plásticas a los muchachos. Salfán del colegio y se iba para allá a agarrar lo que les gustaba. Yo era la directora de teatro y a me tocaron tres parques de esos, un día trabajaba en uno, otro día trabajaba en otro y otro día trabajaba en otro. Trabajaba como profesora de teatro y les montaba las obras.

Yo no he parado de dirigir, por la necesidad económica también, porque tenía que trabajar por los hijos. Lo primero que hago cuando yo llego a Caracas es agarrar un curso para ser locutora. De algo tenía que vivir porque yo no tenía profesión cuando me vine para Caracas. Yo tenía mi grupo musical, pero con eso no ganaba plata. Me vengo con tres niños y me meto. Presentamos el examen Humberto y yo, los dos salimos locutores graduados del Ministerio de Comunicaciones. Simultáneamente, me inscribo en el Sindicato de Radio, Teatro, Cine, Televisión y afines. Ya te voy a mostrar la tarjeta. Allí fui hasta la primera mujer en Venezuela presidenta de un tribunal disciplinario. El segundo sindicato del país (dos mil miembros teníamos). Ese sindicato hizo una historia, por eso es que yo he trabajado, porque simultáneamente estaba en el Sindicato de Radio y Televisión y, con las entradas del Sindicato, ya yo dirigía. Como locutora entro, pero ya yo quería entrar a participar en asambleas, porque he tenido esa tendencia socialista. Lo que me enseñaban mis maestros: César Rengifo, Humberto Orsini. Daniel Izquierdo era profesor de Expresión Corporal. También fundador del Máscaras. Daniel Izquierdo está vivo todavía.

Eso era en la parte ideológica, ahora en la parte técnica. ¿Aplicaba las técnicas de Stanislavski, Grotowski? ¿Qué es importante para usted en la puesta? ¿Qué es importante para usted en el trabajo del actor?

¿Yo soy Stanislavskiana? No ¿Yo soy brechtiana? No. Yo la obra que yo escoja, con los actores que tenga, con la capacidad que tengan. Para yo montar una obra tengo que primero tener los actores para ver si sirven para cada personaje y, de acuerdo a los actores que yo tenga, casi siempre es sin cobrar por el tipo de teatro que hago. Ese tipo de teatro no es comercial. De acuerdo a la obra aplico la técnica de Stanislavski, tienes que saber el personaje, tienes que crear el personaje internamente. También soy maquilladora profesional, agarré el maquillaje que me daban en la Universidad Central de Venezuela de teatro y yo agarré cursos en el sindicato de maquillaje característico: heridas, cicatrices. Y ya con eso, fue otra entrada que yo tenía porque hice muchos comerciales. Después con el tercer marido mío que era publicista, director, entonces hacía cuñas. Mi primera cuña de radio la hice con Gilberto Correa, era empezandito. Que fue mi primera cuña de radio. En ese sindicato me codeaba con todos los mejores actores y actrices de esta ciudad. Entonces, con esos maestros, yo estaba montando una obra: “César [Rengifo] ¿Tú puedes ir para que veas lo que yo estaba haciendo?”. Estaba asesorada y siempre estaban. Por eso es que yo digo que ellos son maestros de toda la vida, me enseñaron y crearon en mi una directora. Ellos iban y decían “Sylvia haz esto así, me parece que esto no debe ser así, debe ser asao”. En cambio hay mucha gente que no le gusta que le digan nada. Yo confiaba en que me iban a asesorar lo mejor y me asesoraban en la búsqueda de obras que se prestaran. *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún, ese libro me lo busca Humberto Orsini y yo escojo dos historias de esas y hago un montaje que estuvo montándose por cinco años.

¿Recuerda algo del proceso de dirección de *Historias para ser contadas*? ¿Cómo fue llevando a los actores?

Eso fue un montaje muy brechtiano porque es una obra que no te da tiempo de que tú... Está narrando el personaje y él se convirtió en perro y viene el otro. Ibrahim Guerra - que acaba de morir ahorita, él era como mi hermano del alma, mi compradre y él me hizo la escenografía de eso. Después cuando yo me voy para Inglaterra, él se queda a cargo del Grupo de Educación de Adultos y se queda con esa obra. En esa obra él hizo sus cambios y todo, esa obra viajó por todos los cerros de Caracas.

Historias para ser contadas se monta con el Grupo de Educación de Adultos, pero esa obra gustó tanto porque era muy ácida. Todos ellos usaban nada más que pantalón negro, muy simple el vestuario, pero tremendos actores. Imaginate tú: Frank Maneiro. Uno de los que está ahoritica encargado del Rajatabla empezó conmigo. Qué todavía está vivo, que después se fue y fundó el Rajatabla con Carlos Jiménez. La primera vez que trabajó en su vida, trabajó conmigo. Frank Maneiro empezó conmigo, por eso me dicen maestra, porque él no había trabajado nunca en teatro, antes de que trabajó conmigo.

El vestuario era muy sencillo. Pantalón negro y creo que camisa blanca. Ahí trabajaba Mirtha Borges, una gran actriz negra del Máscaras. Una gran actriz. Muy simple en vestuario, el movimiento eran tarimas, bajaban y subían las tarimas. Ahí no te daba tiempo para que se transformaran con un Stanislavski, crear un personaje: No. Era plantear una situación. Ahí le metí yo filmación. ¿Tú sabes quién me hizo la filmación de esa obra? El gran locutor de televisión y de radio. El capitán que le decían. En una avioneta decía el tráfico, que después trabajó en Radio Capital. Filmación, filmación en 16mm. Acostados en la Plaza Venezuela y con la cámara lo tomaron.

¿En la obra lo proyectaban?

Si. Que filmaran a un tremendísimo actor, primer actor y fundador del Máscaras. Él hacía el hombre que se convierte en perro. Es el hombre que vende su alma para poder trabajar y para poder comer. Le dan el puesto prácticamente del perro, de cuidar la casa. Y el personaje dice: “Uno se acostumbra a todo”. Un actor dice: “Y él comenzó a acostumbrarse”. Él sale y se pone en cuatro patas en la tarima de atrás y se proyectaba y los carros le pasaban por encima. Él en vivo y filmado ya. Eso fue una innovación y, políticamente, de ahí salió la gente llorando. Ahí sacaron a uno que - en esa época era el CONAC creo o el INCIBA del CONAC - en ambulancia mi amor, porque era directa la crítica, era ácida. Yo soy muy ácida. Te estremecías pues. Una tronco de obra, esa obra: *Historias para ser contadas*.

Las alegres cantaridas de 1978.

Esa es de César Rengifo. Después me dan otro puesto - pero superior - en Seguros Caracas como directora de teatro de los obreros, no es de los ejecutivos ni nada de eso, de los trabajadores. Ahí tenía yo motorizados, tenía secretarías y eso nunca en su vida habían trabajado y después salieron profesionales. Yo trabajé con Seguros Caracas casi tres años y me fui precisamente por eso, porque dije yo no me puedo quedar aquí estancada, con un sueldito (muy buen sueldo), me tenían en la palma de la mano, ya no hallaban que darme. Me invitaban a cenar con mi marido, con todo e iban los grandes artistas de Radio Caracas a Seguros Caracas. Yo creé el Grupo de Teatro de Seguros Caracas, de los trabajadores de Seguros Caracas. Rubén Monasterios, que era muy amigo, era como hermano, dijo - todavía tengo la crítica - que yo me había atrevido a llevar ese montaje a nivel profesional porque nos presentamos en el Teatro de la CANTV, que era un teatro bellissimo. Por supuesto, nos ponen un aviso iluminado como si fuera Hollywood: *Las alegres cantaridas* dirigidas por Sylvia Mendoza (Teatro CANTV). “Ahh ella se atrevió a lanzarse profesionalmente con eso”. Y no fue así, porque el aviso decía: “Seguros Caracas invita a la presentación. Entrada Libre”. Porque ahí no se cobraba a nadie, porque esos eran trabajadores de Seguros Caracas.

¿Cómo fue la experiencia de trabajar con personas que nunca había hecho teatro? ¿Cómo los manejó?

Ese era un departamento que se encargaba de todo lo que era salud, artístico, deportivo. Era una empresa que tenía un nombre aparte. El director de ese proyecto era el subdirector de Seguros Caracas: El Doctor Echeverría, que después se casó con mi hija Silvia. Mi hija maquillaba en esa obra. Se casó con ella y tuvo una hija que tiene 45 años ahorita, cumplió anteayer. Cumplió 43 años mi nieta.

¿Cómo guiaba a los actores?

Yo les enseñé todo, a hablar, a moverse. Los enseñé a maquillarse, a todo pues. Todos eran talleres montajes, porque hay gente que nunca en su vida había hecho teatro, pero eran tremendos actores. Porque *Las alegres cantaridas* era una tremenda obra, que César Rengifo me la da a mí, que no había sido estrenada, era una comedia.

¿Cómo selecciona el texto?

Como estudié todo el tiempo el teatro de César Rengifo, porque él escribió muy poca comedia. Escribió *Las alegres cantaridas*, es extraordinaria. Ahorita estoy montando *La reinginfada* en Barquisimeto, y una escena de esa obra, una escena de *Buenaventura chatarra* (también esas comedias ácidas de César), otra escena de la *Fiesta de los moribundos*, comedias pero de esas fuertes y termina con la escena de Brusca de *Lo que dejó la tempestad* que es el drama. Esta formada por cuatro escenas.

¿Las alegres cantaridas la escoge usted?

Claro, la escojo yo porque veo los que se me van a inscribir en el grupo. Abren las inscripciones a los trabajadores. Era el tremendo teatro que tenía Seguro Caracas allí en la esquina de La Marrón, una tremenda sala. Ellos ya tenían el orfeón de Seguros Caracas, que fue buenísimo en esa época y dirigido por, nada más y nada menos uno de estos famosísimos, él era el director del orfeón. Creo que también era el mismo de la Universidad Central. Entonces, él creó el orfeón del Seguro Caracas, así como yo creé el teatro de Seguros Caracas.

Eso duró como tres años y después yo me fui porque estaba muy cómoda allí, me pagaban el sueldito muy bueno, me tenían en la palma de la mano y yo no estaba en la calle batiéndome con los profesionales. Renuncio y me voy. Yo voy a montar mis cosas en la calle.

***El sueño de las tortugas* (1982), que monta con el grupo Triángulo.**

El sueño de las tortugas es una obra de Pedro Riera, que yo la convierto en musical. La volví musical, ella no era musical. La convierto en musical por una amiga cantante: Belinda Vivas (como mi hermana) - tremenda cantante, ella fue la que hizo aquí cuando vino Jean Manuel Serrat aquí a Caracas al Municipal y ella fue la que le hizo la cosa. Éramos íntimas por el trabajo sindical. Yo le dije yo te voy a meter en esa obra. Como lo planteaba Pedro Riera se desarrolla en una plaza en la madrugada - esa obra es bellissima - y como decía él, había una estatua, había un banco de una plaza. Entonces, yo digo, esa estatua la voy a poner a cantar (la hacía Belinda Vivas). El diablo que sale de la obra va a cantar. Esa música es de Diego Silva, Premio Nacional también. Él me hace la música de Croco, eso es bellissima: “En esta ciudad, ya no existe la piedad” (eso canta la vieja, la pordiosera), “la gente te mira primero y lalala tu trasero, y después te ofrecen dinero”, pero la voz así pero desgarradora. El personaje del diablo cantaba, la escultura cantaba, la vieja cantaba y el viejo lo hacía Humberto García que era mi segundo marido que cantaba bellissimo, porque él era cantante. Actuaba Carmen Matute que era una tremenda actriz del Máscaras y ella hacía el personaje de la vieja, la pordiosera. Humberto García el poeta. En esa época no era esposo mío ya. Él hace el poeta (yo tengo unas fotos bellisimas de eso). José María Baussells hacía Crock, porque Crock es un personaje mitológico, un personaje inventado que es “la felicidad”, pero primero ese personaje lo hacía un primo hermano mío era Agustín Torrealba y, después, cuando Agustín Torrealba se murió, lo hizo José María Baussells que también se murió después.

Aquí tengo a José Núñez, ¿Se refieren a José Gabriel Núñez?

No. Él es actor (no sé si estará vivo) y también lo puse a cantar: el diablo. Es un diablo cómico que cantaba. Ahí todo el mundo cantaba. Toda la música de esa obra es original de Diego Silva. Y *El mago de Oz* que yo lo monto cuando regreso de Inglaterra. No se ha hecho ningún montaje como ese. Lo hice cuando regresé en 1971, 1972. Fue un Mago

de Oz con música original de Guillermo Carrasco. La única que usaba yo es el tema “Sobre un arcoiris”, ese es el tema de la obra gringa. Diego Riskey hacía el León, la que hacía Dorotea hoy en día es de esta gente que se fueron para la derecha, creo que es Embajadora de Venezuela en Costa Rica: María Teresa... No recuerdo.

Ese es el mejor montaje que se ha hecho en teatro: seis escenarios simultáneos. En esa época, después que yo monté la mía en Arte de Venezuela que era una quinta inmensa en La Florida. Yo agarré toda esa quinta, porque desde que entraban los niños había una fuente de soda, un restaurant y ya ahí había un jardín inmenso. El que hoy en día es viceministro de cultura: Zacarías García fue quién hizo la escenografía del *Mago de Oz* (hoy en día es Viceministro). **Me interesan esos detalles como lo que me contó de Seguros Caracas que hacía un teatro con obreros, porque eso tiene su mérito.**

Si, y es lo que hoy día llaman teatro progresista, un teatro de contenido. Ya yo lo tenía del Consejo Venezolano del Niño (CVN). Que se llamaba Consejo Venezolano del Niño en esa época, te estoy hablando de 1964. Allí estaba yo estudiando todavía. Eso es con niños del barrio. Eso te va dando una experiencia tanto teatral como humana, porque tu estas cerca de la vida, cerca del mundo de ellos, de las tristezas, del hambre. Todo eso lo viví yo con todos esos niños de diferentes barrios. Yo tenía barrios difíciles: el 23 de Enero, tenía la Vega. En La Vega había uno que escupía y cada vez que le preguntabas: “Fulanito” (escupía). Niños traumatados totalmente. Después me presenté en La Vega, hace como cuatro o cinco años. Antes de irme para Estados Unidos. Yo me fui para Estados Unidos a vivir, pero me regresé hace tres años.

¿Cuál le parece que haya sido la dirección más emblemática? ¿La de *El mago de Oz*?

El mago de Oz fue una emblemática absolutamente. Después está - que ya fue compartida la dirección - un espectáculo que se llamaba *La cantata admirable*, eso lo montamos en Barquisimeto. Eso tampoco se había visto nunca, porque teníamos escenario en el Museo de Barquisimeto, de allí salía el primer grupo (tengo fotos espectaculares). Cuando se cumplieron los no se cuántos años de la Batalla Admirable. Yo creo que hará como unos nueve años. Yo invité trece grupos de teatro. Todos los grupos de Barquisimeto que existían, porque esos los han desaparecido y se han muerto y se han ido y los han matado de hambre también. Las políticas culturales del Estado lamentablemente son terribles. Las de mi Estado, no sé los demás, pero nosotros todo el tiempo vivimos peleando. Yo no sé cómo carrizo me dieron ese premio, de verdad, porque ellos me deben de odiar porque yo les canto las cuarenta, pero como no me pueden decir que es embuste, porque todo lo que digo es verdad y lo digo con bases. Estoy trabajando, estoy activa. Yo tengo 84 años, tengo dos operaciones de cáncer, tengo hace venticinco años de escleroderma y trabajo. Ahora tienen que quedarse calladitos cuando hablo. Como les digo a todos los que trabajan conmigo. Si yo puedo hacerlo, ustedes tienen que poderlo hacerlo todos, porque lo estoy haciendo. Me cuesta tanto moverme, tanto caminar y lo hago. Un día subí esa escalera. Cuando me dicen: “Ah, que me duele la pierna”, así me dicen, hombres jóvenes de cincuenta años. A mi no me vengan con eso.

¿Quería saber cuál fue su primer esposo?

Mi primer esposo fue Gustavo Cardona. Mi primer esposo es Gustavo Cardona, con el que tuve tres hijos: Silvia Luisa, Gustavo Alberto que volvió ahorita de Miami - que tiene ocho años viviendo en Miami - y Alejandro Alfonso que vive en Chile, también desde hace ocho años con la esposa y los dos hijos. Ese es el que es más o menos artista porque pinta, los otros no. Pero fíjate que buscan siempre la cuestión del evento, de la escena. Silvia es productora de artistas, ella era señora burguesa, ahora tu la vez y es hippie: tiene 65 años.

¿Su segundo matrimonio?

Humberto García, actor, fundador del Grupo Teatral Lara en Barquisimeto, que ha hecho historia en el teatro nacional. Con él tuve a Humberto Enrique que es el hijo que nosotros tuvimos. El último, fue Nicolás Herreda con el que tuve 35 años de casada. El hombre perfecto de la vida, perfecto. Con él tuve dos hijos. Nicolás Herrada era director de cine. Con él es que me voy. Él fue a estudiar cine en Londres. Él estudió cine en la London School of Film Technique y se graduó de cineasta. El tuvo mucho que ver, porque el sabía mucho de la parte técnica y me ayudó muchísimo. Duré 35 años casada con él. Los contactos que tenía en el ambiente, porque yo trabajaba y era amiga de Renny Ottolina. Él hizo con María Carbonell - que era su compañera, que ellos estudiaron juntos en Londres (ella es venezolana) - una película que era con Luis Gerardo Tovar precisamente y yo hice en esa película la dirección de casting. Yo estaba metida en todo. Allá en Londrés, yo les hacía todo gratis: que si era el maquillaje, yo maquillaba en la escuela a los estudiantes, entonces eso es aprendizaje. Eso es práctica.

¿Usted veía teatro en Londres?

Vi todo el mejor teatro del mundo en Londres, porque ahí vienen en la época de invierno todos los grupos: el grupo de teatro de Grecia, el Grupo Nacional de Italia, la Comedia Francesa. Muy barato: a real y medio costaba la entrada, pero eran los miércoles a las dos de la tarde. Eso hay que saberlo ¿Por qué? Es que creen “se fue para Inglaterra y ¿con qué plata se van?”. Ningún gobierno nos dio ni medio y, no porque no lo pedimos, sino que nunca fuimos merecedores de una beca, ni lo soy todavía. Es una injusticia porque nosotros estamos trabajando. Yo tengo una galería de Arte que tiene 24 exposiciones, ahorita vamos a montar la número 25.

¿Cuándo empieza el Grupo Alternativo Sylvia Mendoza?

Pero antes de eso, cuando yo me voy a vivir a Barquisimeto en 1984 con mi marido Nicolas y toda la chorrera de hijos (que ya estaba casado uno), monto allá junto a Jaime Niño *A 2,50 la cuba libre* de Ibraim Guerra, yo hago el papel principal que es “la caimana”. Papel principal, actuación especial Sylvia Mendoza, a donde me nombren tienen que poner actuación especial mía, aunque salga nada más atrás y atraviere el escenario. Eso desde que comencé en el teatro he sido exigente en eso, si aparezco yo, no va a ser de incognita, tienen que ponerlo resaltado, uno tiene que exigir, porque es de acuerdo a la entrega que tu estás dando. No te vas a poner “Ahh, yo soy modesta, no me nombres”. Ibrahim me da la obra es a mí (él era como mi hermano). Yo le digo para que dirija él, porque yo siempre es una virtud que he tenido, siempre le he dado la oportunidad a otras personas de que trabajen, porque para tu poder trabajar y cobrar - por ejemplo en teatro - tienes que tener un grupo registrado, tienes que tener un registro, tienes que tener un rif y todo el mundo no tiene dinero para hacerlo o no se empeñan en eso o no tienen la suerte que he tenido que siempre tengo un abogado. Ahorita tengo en el grupo mío tengo cuatro abogados. Después de que montamos *A 2,50 la cuba libre*, montamos *Juana la cubana*, también hago yo el papel principal. Nos dividimos, nos peleamos Jaime Niño y yo - que acaba de morir, en paz descansa - nos conocemos desde el año 1959. Él murió como de 99 años. Presentamos *Juana la cubana* un día y presentó a todos los actores y no me presentó a mí de última. La última que se presenta soy yo. En todos los programas, tiene que aparecer el nombre mío más grande que el que todo el mundo, porque yo tengo muchos años trabajando en esto, yo tengo 61 años trabajando en el teatro. Eso cuesta, porque a mí me ha costado. Trabajar, mantener a los muchachos, vender tupperware, para poderme ayudar para hacer teatro, porque el teatro es caro. Entonces, no es “Ahh no, es que ella trabaja en teatro porque el gobierno le pagó el montaje”. No.

Siente que son pocas veces que le han dado ayuda.

Poquísimas veces. Con *El Mago de Oz* si cobrábamos, pero cobrábamos, cómo te digo yo, una tontería. No era como para tu vivir y mantener la chorrera de muchachos. Eso era para mantenernos, para tener la ropita y la cosa. Yo a veces monto una obra de acuerdo a lo que yo consigo. *El animador* de Santana, por ejemplo, es un montaje que yo me lucí como directora.

La de *La Cantata Admirable*, compartía la dirección con Frank López, porque eran muchas escena, comenzaba una obra en el Ateneo, de ahí por la Plaza Bolívar cantando el himno nacional que existía. Todo actores profesionales. Era en espacios no convencionales. Eso era en calle. El gentío. Ahí inventé yo meter un personaje de organillero y le creamos el cajón, donde metimos una batería de carro y le salía música, y lo vestí y todo eso y por donde iba caminando iba sonando la música a todo volumen.

¿El animador de qué año es?

Esa la monté con el grupo de Nelson... se me olvidó el nombre de él, invitada por él como directora y él hacía el actor.

¿Cuándo comienza el Nuevo Teatro Sylvia Mendoza?

Quedamos en la parte después de *A 2,50 la cuba libre* de Barquisimeto. Porque yo tengo la parte de Caracas, la parte de Londres, la parte de Barquisimeto, después me devuelvo para Caracas otra vez, estuve como quince años. Yo me devolví a Caracas cuando se murió mi esposo en el 2005. Allí es donde trabajo con la obra *Los pájaros de plata*, que es una obra que se presentó muchísimo, toda esa etapa que yo viví aquí en Caracas, que yo hago mucho teatro con las comunicadades. En Lara pongo El Nuevo Grupo Teatral Lara, lo registro (está registrado). Con El Nuevo Grupo Teatral Lara monto muchas obras cortas, y hago mucho teatro en las comunidades del Estado Lara, me vengo y monto *Elegía a Tomasa* y *Micaela*, es la adaptación que yo hago a dos poemas. Es sobre el 27 de febrero. Esa obra se estuvo montando durante diez años y ahorita cuando llegué a Barquisimeto la volví a montar. La tengo montada. La monté y, ahorita el 27 de febrero, la vuelvo a presentar. Está en repertorio. Yo tengo obras en repertorio, no las quito porque la historia no cambia, la historia está igualita. Tu puedes cambiar a lo mejor a este actor, puedes cambiar a esta actriz, pero la obra funciona, el contenido perfecto.

Con el Grupo Teatral Lara creo que montamos *A 2,50 a la cuba libre* con ese nombre, porque ese nombre se desapareció porque ellos se separaron, Jaime y Carlos Denis se separaron. Salas se fue para Margarita y ahí está todavía, Briceño se murió, todos los del Grupo Teatral Lara, se disolvió. Montamos *A 2,50 la cuba libre*, después de ese tremendo éxito que tuvimos que repetir la obra dos veces, porque la gente quería que la montáramos dos veces. Montamos *Juana la cubana*, ahí rompemos Jaime y yo y ahí fundo Nuevo Grupo Teatral Lara. Empiezo a trabajar con el Nuevo Grupo Teatral Lara y me vengo para Caracas y se queda el grupo en Barquisimeto trabajando con mi madrastra. Me quedo aquí sin grupo, porque ella se queda con el grupo trabajando. Ella se murió también, mucho más joven que yo. Ella tiene mucho curriculum con ese grupo, pero ese grupo es mío, porque ella no aparecía en ese grupo. En Caracas estoy con el Teatro Alternativo Sylvia Mendoza que lo fundan mis hermanas, en homenaje a mi. Este es de Caracas y surge con los acontecimiento del 2000, cuando tumban a Chávez. Nosotras también fundamos una cuestión que funcionaba en el Teatro Chacaito, un movimiento político, que de allí salieron todidos los que tu vez: Ernesto Villegas, Hermán Escarrá, Carlos Escarrá, toditos eran de ahí. “Foro, Constitución y Paz”. Fundamos Movimiento de Artistas Revolucionarios Antimperialistas (esa es mía).

Pero en los años sesenta ¿Cuál es su grupo? Antes de irse a Inglaterra ¿con quién trabaja usted?

Con Levy Rosell, con Arte de Venezuela. Mi marido era publicista y me dice “ponle un nombre”, “Ponle Teatro Sylvia Mendoza” (pero ese nunca se registró).

¿El Nuevo Grupo Teatral Lara de cuándo es?

Es en Barquisimeto - como decirte - Yo me fui en 1984 y ahí trabajé como actriz con Frank López, hicimos teatro cabaret. Otra cosa es que somos iniciadores del teatro cabaret porque en Barquisimeto trabajé en el Centro Cultural Lea. Ahora, la hija de él está trabajando conmigo. Hay mucha propaganda: Chiminia Galería es la mía. Estamos trabajando juntas, ellas está muy chiquita, ella lo que tiene son 48 años. Trabajamos juntas, nos apoyamos. Ella está tratando de revivir el nombre de este Centro Cultural, que hizo una labor durante muchos años en el Estado Lara, en muchas partes, porque para allí iba Jesús Soto, Carlos Cruz Diez para el Centro Cultural Lea. Ahí hicimos nosotros *A 2,50 la cuba libre*. Ahí hicimos nosotros *New York, New York* que la dirigía yo. También es teatro café concert.

¿Usted tiene dirigidas más de quince obras?

Noo, yo tengo más. Muchas, muchas. Me voy acordando.

¿Cómo es su estilo de dirección?

Como directora me he adaptado a las circunstancias. Por ejemplo, ahorita con el remontaje de José Leonardo [utilicé] cosas de vestuario que tenía. No que si stanislavskiana, no. No es ninguna stanislavskiana, yo tengo mi propio estilo. Me adapto a la realidad de lo que tengo. Muchas veces pienso en una actriz que vive en Cabudare, pero no se puede venir de Cabudare todos los días porque yo no tengo para pagarle el pasaje. Entonces, no puedo pensar en esa actriz, tengo que pensar en una que viva aquí. Así he tenido que hacer en muchas oportunidades. Adaptarme a las posibilidades. Hasta eso: ¿Quién tiene para pagar el autobus todos los días?. La de *Historias para ser contadas*. Eso es una obra brechtiana, no puede ser stanislavskiana porque hay un rompimiento. No funciona Stanislavski, ahí no hay tiempo para que ningún actor se meta en su personaje, ni nada. No amerita. En la que hizo José Leonardo, es brechtiana porque tampoco tiene tiempo para transformarse. Tienen que romper, están haciendo una cosa y tienen que romper para hacer otra. Ahí se acabó Stanislavski.

Entrevista a Manuelita Zelwer (Parte I)

Fecha: 25/03/2024.

Vía: presencial.

Lugar: residencia de Manuelita Zelwer.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Manuelita Zelwer (Caracas).

Fecha y lugar de nacimiento.

Yo nací en Bogotá, Colombia, el 17 de junio de 1944. Cumpló ochenta años en junio de este año.

¿Cómo es tu formación? En Venezuela y el exterior. Formación en biología y en teatro.

Me gradué de bachiller, yo me había preinscrito en Letras y me enamoró la biología moderna, que no me dieron sino hasta quinto año, pero toda la vida la biología fue uno de mis intereses. Ayer Luigi [Sciamanna] hablaba de eso: “Fernando Gómez era médico, Manola García Maldonado bioanalista, Carmen Palma era enfermera, tú eres bióloga; es muy extraño”. Y le digo, a mí una vez Susana Gámez me preguntó “¿por qué hay tanta gente de biología que después estudia artes?” y la respuesta que tuve fue que hay una sensibilidad que se manifiesta o hacia las cositas vivas o hacia el arte y le conté esto a Luigi [Sciamanna]. El director de mi tesis de grado en biología, que es uno de los mejores ecólogos tropicales, tiene más de ochenta años y sigue trabajando. Ernesto Medina se llama. Él [me dijo] “Es que tú lo que eres es artista”. En uno de los trabajos de los viajes de campo, me dice “porque uno llega y ve el árbol y dice ‘ok ¿Cómo será la no sé qué? y si le hacemos el intercambio gaseoso de las hojas y, no sé qué cosa y que si la productividad’ y Manuelita se baja y ve el árbol y dice ‘Ahh, que bello’”. Estuve en la Facultad de Ciencias de la UCV en los años terribles, los años de la Guerrilla. Tengo amigos que fueron y volvieron de la guerrilla, porque las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional estaba bien concentradas dentro de la Facultad de Ciencias. Muchos de ellos están exiliados hoy en día, porque siguen vivos. Fueron unos años de allanamientos a cada rato y ese tipo de cosas. Yo estoy haciendo teatro desde que era niña. Yo fui profesional cuando era niña. Mi mamá había comprado una pianola por trescientos bolívares la cual estaba hasta pintada con pintura de puerta para que yo aprendiera piano. Yo estudié piano ocho años, pero no recuerdo ahora mucho de eso. En el edificio organizaba actos culturales, donde escribía, dirigía, hacía la música, tocaba el piano. Cobrábamos un medio (ya no existe) y hacíamos eso para los papás de los niñitos del edificio y con eso reuníamos el dinero. Debajo del edificio había un abasto y entonces comprábamos chocolate, un chocolate Savoy que costaba una locha (que es una moneda también inexistente hoy en día) y una botella de refresco y hacíamos la gran merienda. O sea, yo era profesional. Yo dirigía, escribía, actuaba y todo. Eso siempre estuvo en mí. En el colegio Colegio Moral y Luces Herzl-Bialik se organizaban actos de fin de curso y alquilábamos el Nacional o el Municipal. Yo conocía esos teatros cuando yo era una niña. Cuando estaba ensayando los otros grados yo subía y veía. Yo conseguí - yo ni siquiera sabía que existía - detrás en el Teatro Municipal, detrás del escenario hay una sala de ensayo bellísima que no se usa casi. Es maravillosa. En un momento dado, cuando yo ya estaba en bachillerato se abre el grupo de teatro del colegio con Eduardo Calcaño, quién montó una obra patriótica de puros muchachos. La obra podía ser de puros muchachos, pero yo me metí y, entonces, nada, que si el maquillaje, que si la yo no sé qué, yo iba a las clases. Todos los rudimentos ya estaban allí. Recuerdo, que hubo una obra que la montaron para celebrar una fiesta judía Janucá que es cuando los Macabeos botan a los griegos. Era con los muchachos - porque los Macabeos eran siete hermanos - y yo ahí hasta preparé en la casa un mejunje, que yo todavía me avergüenzo de eso con harina y talco y que para hacerles las canas para que se vieran viejos, una cosa horrenda. En medio de eso, mi mejor amiga de bachillerato y yo - que ahora vive en los Estados Unidos - nos prometimos que nosotras íbamos a hacer teatro. Ella no cumplió la promesa. Entro a la escuela de biología, me preinscribí en Letras, pero entré en la Escuela de Biología, porque al primer año de Biología yo me iba a ir para Letras: “Me gusta el teatro, Letras está más cerca”. Me hice unas pruebas de orientación que se hacían en OBE, la Organización de Bienestar Estudiantil. No sé si eso sigue funcionando en la Central. Yo todavía estaba ligada un poco medianamente a la comunidad [judía] y, la unión de Jóvenes Hebreos de Caracas iba a montar una obra que iba a dirigir George Stone, que era el director del grupo de teatro de *Caracas Theater Club* y el director del *Show de Renny* también. Yo quedé en esa audición.

¿Esa es Fiebre de Primavera?

Sí. Estaba en una práctica (lo recuerdo). Yo tenía un compañero mío en biología que quise mucho, el ya murió, que después él se fue de Biología a Arquitectura. La Escuela de Biología quedaba - antes de que se hiciera esta Facultad de Ciencias en el terreno de la antigua escuela industrial - regado por toda la Universidad, porque la facultad más nueva que tuvo la Central en los años sesenta era la de Ciencias. Se fundó en 1958 y ese edificio que está en la entrada, que se hizo frente a la Parroquia Universitaria, ese edificio de dos pisos, esa era la Escuela de Biología, frente a Arquitectura. Bueno, estoy en mi práctica, no sé, cortando una cucaracha, no me puedo acordar qué estaba haciendo

yo en la práctica. Eran prácticas de tres horas, la carrera era y, sigue siendo, muy exigente y yo recitaba [decía textos de teatro]. Yo me gradué un mes después de cumplir 17 años, o sea, por favor. Esas graduaciones, en las que uno se gradúa de bachiller sin saber qué es lo que uno va a hacer en la vida. Entonces él me dice (Jorge Saia): “Mira en Arquitectura se va a abrir un grupo [de teatro]”. Arquitectura estaba en frente. Era dos veces a la semana, martes y jueves, algo como de 12 a 2pm o de 1 a 3pm (algo así) y con Horacio Peterson, que era el director del teatro del Ateneo y de la Escuela de Teatro del Ateneo. Para allá me fui y ahí empezó.

Ese era el Teatro Experimental de Arquitectura que fue en el sótano que estaba después del cafetín de Arquitectura. Nosotros armamos el escenario con tablas de dibujo de la Facultad. Uno de los muchachos que entró, Jorge Saia justamente, sus padres tenían una tienda de telas y de cortinas en Sabana Grande. Donaron no sé cuántos metros de tela de blue jeans y nosotros mismos cosimos los telones y la gente se sentaba en pupitres. Se cobraban dos bolívares de entrada (que ahorita debe ser como veinte millones o más, con lo de los ceros y las cosas) y Horacio Peterson estuvo con nosotros unos meses. Se trabajó con el sistema de Horacio que después conocí mucho mejor, que es a partir de improvisaciones. Horacio llevó a Clara Brevis que fue Gertrudis en su primer montaje de *Hamlet* y nos dio maquillaje, yo ni me acuerdo, creo que voz en algún momento. Eran más bien tutoriales, nada era muy largo. Horacio nos deja porque va a montar su primer *Hamlet* con Esteban [Herrera] haciendo su *Hamlet*. Nosotros quedamos debiéndole dos mil bolívares, pero nos deja un montón de obras en un acto.

En el TEA no había gente de Arquitectura, solamente estaba Pilarica Iribarren que en el gobierno de Luis Herrera fue Ministra de Educación, Ministra de Juventud, ella venía de sociología; Maritza Pulido, que después fue la creadora de los juegos ecológicos, gran amiga, era la secretaria del decanato de ingeniería. Yo estudiaba biología. Todavía tenemos un grupo que es *Mi familia elegida*, que es esa gente. De hecho, Elías Martinello que era Elía Rojas y Zobeida Jaua, que después hizo carrera en Francia venían del Teatro Experimental de Arquitectura, estos dos si eran estudiantes de Arquitectura y se fueron detrás de Horacio a la Escuela de Teatro del Ateneo y él se convierte en Elías Martinello, que fue un diseñador de vestuario muy conocido en esos años. Entonces, Pilarica se empeña en que ella quiere montar *La marquesa del insecticida* de Tennessee Williams y era una de las obras en un acto que nos había dejado Horacio [Peterson] cuando se fue. La dirige un estudiante de Arquitectura Paco Bermúdez. Monta *La marquesa del insecticida* porque además Pilarica Iribarren viene de una de esas viejas familias “amos del valle”, no muy ricos, pero sí. Quería usar una bata que había sido de su bisabuela, bueno, esas cosas. Allí está *Viaje Feliz* de Thornton Wilder, una obra en un acto.

¿Cómo fue la experiencia en ese montaje? ¿Cuáles son las razones fundamentales que te impulsan a dirigirlo?

El TEA, era todo el TEA. Éramos todos como - y todavía seguimos siendo - el grupo. ¿Qué terminó siendo el TEA? Un grupo de gente que tenía ganas de hacer teatro, se ponía a la orden de cualquier director que quisiera dirigirnos. Nosotros queremos hacer teatro ¿usted quiere dirigirnos? ¿usted va a escoger la obra? Véngase para acá. Aquí le damos lo que tenemos y nos matamos por darle todo lo que necesite. Me acuerdo que en la obra de Julio Riera yo hacía de mariposa, pero él empezó aquí esta cosa de los titiriteros que también se integran al montaje. Entonces yo, con ese rabo enorme que sigo teniendo en mallas negras y con una mariposa [en la mano], porque yo era la que le daba la mariposa y pasaba por delante del teatrino y, mis compañeros del TEA decían que eso no era una mariposa sino un ‘maripótamo’. Allí descubren a Soledad Sofía, a Soledad [Bravo], que pasó por Arquitectura y pasó por Letras. Ella cantaba canciones de la resistencia española y Sofía Imber fue a una función y descubre allí a Soledad. Allí en el Teatro Experimental de Arquitectura empieza la trayectoria de Soledad Bravo. A ella no le gustaba el teatro, pero como ella cantaba en los shows de Arquitectura que se hacían, se vino también. Ella es parte de “mi familia elegida”, el grupito este que tenemos.

¿Por qué cierra el TEA? Por ahí leí que un crítico escribió “por razones políticas”.

No, bueno, en un momento dado, el TEA fue nombrado hasta miembros honorarios del Centro de Estudiantes de Arquitectura, que era muy copeyano. Pero entonces, un muchacho, Gilberto - no me acuerdo el apellido - fue uno de los fundadores de algo que daba dinero para cine (después), monta allí una obra de Lorca, que no recuerdo ahorita cual es. Lo hace con una muchacha que no era parte del TEA, sino que ya empiezan a buscar actores invitados y que en un momento dado descubre sus senos y eso les pareció muy obsceno a las autoridades de arquitectura y cerraron.

¿Finalmente es una excusa por algo más?

No, porque eran todos copeyanos y este muchacho no era de izquierda.

Simplemente era porque ellos pensaban que era inmoral.

Sí, Qué inmoral. Porque en el TEA se hicieron una cantidad de cosas. Diego Barboza, el artista plástico, casi nos quema el teatro porque hizo un “happening”, pero en medio del “happening” - te estoy hablando de los años sesenta donde todo eso era vanguardia - se puso a incendiar cosas y casi incendiarnos el teatro completo. Pablo Antillano es estudiante de Arquitectura, monta con nosotros una obra que se llama *Ciugrena* de Fernando Arrabal, *Ciugrena* es Guernica, el bombardeo mismo. La monta con el TEA. Se hicieron cosas y vino gente y nos dirigió gente y, si no venía gente, nos dirigíamos nosotros.

Carlos Guerón en el libro ese de dramaturgia que lo tengo ahí detrás *Dramaturgia venezolana del siglo XX...* [Libro escrito por Alba Lia Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre, del Centro Venezolano del ITI-UNESCO]... Yo era novia de Carlos Guerón y yo lo llevé a uno de los ensayos donde no llegaba uno de los actores y él basa eso, más el amor que me tiene - éramos los dos unos chamos jóvenes - escribe una obra de teatro *Contrapunto al óleo* para el TEA, para mí, y resulta que, así como tú me encontraste como directora, en el libro ese hablan de esa obra como dramaturgia y la única copia que hay la tengo yo, dedicada a mí.

¿Eres la única mujer que dirige en el Taller Experimental de Arquitectura?

La única que se hizo famosa [risas]. Además, la obra la monto en el TEA, pero al mismo tiempo yo estaba todavía cerca de la comunidad judía. Ahí fue mi rompimiento final (mi papá se puso bastante mal) porque le dije: “yo no puedo seguir atada a un grupo judío donde lo único que me une es que somos judíos. Los intereses de ellos no son como los intereses míos”, pero yo monto el mismo *Viaje Feliz* que había montado en el TEA, lo monté con ellos. Además, me conseguí esto [Muestra una suerte de programa de mano]. Yo además tuve que hacer un papel y fui la que dirigió. Reinaldo venía del TEA y yo dirigí a este grupo juvenil.

¿Esto es el programa de mano?

Es la revista que se sacaba de la *B'nai B'rith* que es una organización internacional judía. “Hijo del pacto” quiere decir B'nai B'rith. Ni me acuerdo donde lo montamos. Después me voy a terminar mis estudios. O sea, quedaba en frente, yo iba de vez en cuando. Yo no estaba desligada pero ya yo no estaba actuando. ¿Cómo se crea el Teatro Experimental de Arquitectura? Es creado por Oswald Orsini, que fue defenestrado en la época de la guerrilla y su hermano Humberto Orsini. Humberto monta con el Teatro Experimental de Arquitectura *La Cantante Calva*. Allí es donde me descubre José Ignacio Cabrujas. José Ignacio era conocido dentro de la Universidad, porque él era del Teatro Universitario (TU), en una época en donde los únicos dos grupos de teatro que hay dentro de la UCV son el Teatro Universitario dirigido por Nicolás Curiel y el Teatro Experimental de Arquitectura, ahora hay grupos en todos lados. Además, el TU era la izquierda y el TEA, bueno, si estaba en Arquitectura seguro que era la derecha. De hecho, Nicolás Curiel nos invita a dos integrantes: a mí y a Sixto Massieu que hacía un papel en *La Cantante Calva*, él también murió ya, era estudiante de Arquitectura, a una gira que hizo el Teatro Universitario pero mi mamá dijo: “Usted no se va de gira, usted está estudiando, usted se queda aquí” y no fui a la gira con Nicolás [Curiel]. Pero, te quiero decir, para que se pensara en nosotros para que nos integráramos al elenco.

Entonces, José Ignacio era parte del Teatro Universitario y en la Universidad se sabía que era un hombre con talento, un intelectual, pero fuera de la Universidad todavía no lo conocía mucha gente. Yo me escapo de clases porque iba a dar una charla en el Ateneo, cuando el Ateneo todavía era la Casa de los Ramia y él está afuera fumando y yo estoy con mi librito de biología que me escapé de clases para ir, porque me interesaba saber qué era de lo que iba a hablar. Y él me dice: “¿Usted no es la que trabaja en la cantante calva? Yo quiero decirle que yo estaba allí sentado y lo que yo sentí, desde donde yo estaba viendo es que allí había una actriz. Yo quiero montar con usted *La lección* y, empezamos a ensayar *La lección*. Me bajaba el director de mi tesis de Biología Experimental que queda en Colina de Bello Monte arriba, había sido la casa de Marcos Pérez Jiménez y ahora era, sigue siendo, el Instituto de Biología Experimental. Me encontraba con José Ignacio en los cafés en Sabana Grande, porque ¿qué hace la alumna en *La lección*?, dice me duelen las muelas. Y todos los textos los dice ¿quién? Ah bueno, el profesor. Y esos eran los ensayos. Se funda El Nuevo Grupo y en ese momento de fundación en 1967, un día se hacía *Fiésole* de José Ignacio, un día se hacía *Tric Trac* de Isaac Chocrón y *El Pez que Fuma* de Chalbaud. Los lunes se montaba *La lección* ¿Quién iba al teatro los lunes? Nadie.

Después me gradué de bióloga y salí del Aula Magna, pasamos frente a la puerta del Teatro Universitario, le puse a mi mamá la medalla, le entregué el diploma y le dije “ya yo vengo”, entré a la oficina del Teatro Universitario y le dije: “la semana que viene estoy aquí”. Estuve allí un año. Que yo era Schultz, Schultz es el nombre de la secretaria que había en la Embajada de Venezuela en Alemania, donde Herman Lejter había estado. Entonces Herman me decía Schultz porque decía que yo era muy eficiente. Pero al año yo sentía que se me estaba oxidando el cerebro y allí es cuando me voy a hacer mi doctorado en Inglaterra, en ecología vegetal.

Háblame de *Viaje Feliz* ¿Qué recuerda de ese montaje?

Nada. Recuerdo muy poco, porque además en el fondo seguí todos los lineamientos de Horacio Peterson. Eran dos sillitas adelante, dos sillitas un poquito más atrás y estábamos todo el tiempo así [Hace el movimiento de como si estuviera en un carro en marcha]. Eso era lo que tenían que hacer los actores. Te estoy hablando de una cosa muy rudimentaria. Había que hacer como que el carro estaba en movimiento, entonces todo se hizo y teníamos que estar así todo el tiempo que durara, que creo que dura veinte minutos. No sé cuánto tiempos dura, pero digamos, la maqueta de dirección era obra de Horacio, antes de dejarnos la obra e irse a montar su *Hamlet*.

Ahí tu función de dirección fue liderizar, organizar que los ensayos se llevaran a cabo.

Yo soy básicamente como directora de actores. Yo no soy puestista, porque a mí lo que me interesa es qué hay en ti y es lo que saco cuando hago docencia. Que me hace una falta horrible la docencia. A mí no me importa si yo no vuelvo

actuar, pero me encantaría seguir ayudando a sacar de adentro, a formar en ese sentido como trataba de hacerlo, saca lo que tú tienes en ti. No te voy a imponer, sino te voy a organizar, yo te quiero organizar lo que tú tienes. Creo que eso es lo que he hecho, lo que te he insistido desde el comienzo, que mis pocos trabajos de dirección tengan que ver con eso, tengan que ver con: ¿Qué me das tú? Yo te organizo, yo te hago la relatoría. De hecho, si puedes ver el programa de las *Alegres Cantaridas*, yo ni siquiera me firmo como directora, me firmo como coordinación. Hay otra que no conseguí el programa, pero seguramente la Negra [Carmen Jiménez] lo tiene [en el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas], si no en la César Rengifo tiene que estar.

Mi gran libro de maestro es el de Viola Spolin, que es la creadora de los juegos teatrales, porque lo que dice ella es que si tú le planteas al estudiante de teatro “esto es un juego”, él va a seguir las reglas del juego. Porque la mayoría de los muchachos cuando entra a estudiar actuación... “Y entooooonces yooooo” [dice esa frase con una forma de hablar retórica y exagerada]. Entonces no, eso es lo que no va. Pero si yo te digo, improvísame ahí que estás vendiendo algo. Yo creo un poco, siendo directora de actores y no puestista, en lo que una vez le escuché a José Ignacio [Cabrujas], cuando los estaba dirigiendo en la Compañía *Un burgués gentil hombre*. Suena cínico, pero además él decía “yo estoy convencido que, en el próximo siglo, el trabajo del director va a ser como el de un fiscal de tránsito. Se va a limitar a que la gente no choque”. Ese es el trabajo. Eso pasó con *Las alegres cantaridas*. Te puedo decir que César Parra no sé qué se hizo [menciona al elenco], Andreina no sé en qué está, Daniela está ahorita en Uruguay, Rafael Álvarez vive en España haciendo teatro, radio y cine, Eliana [Santander]²⁵⁶ y Gilda creo que lo que hace son vestidos, pero eran todos estudiantes del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas. *El viejo rosal* - que no tengo el programa - es *El viejo rosal* de Leoncio Martínez, pero no es una comedia, es un drama en un acto maravilloso. Es una obra preciosa. La dirigí con el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas.

Qué opinión tienes sobre Juana Sujo. ¿La consideras directora?

Juana Sujo se forma en Alemania. ¿Tú sabes por qué llega Juan Sujo aquí y por qué trabaja en *La balandra Isabel llegó esta tarde*? Que es como el inicio del nuevo cine nacional. Horacio, que estudió teatro en el ITUCH [Instituto del Teatro de la Universidad de Chile] y después de va a Argentina es el asistente de dirección de Hugo Christensen que fue el director de la película. Juana, que era muy buena actriz, fue vetada por Eva Duarte de Perón que era muy mala actriz y le tenía celos, no la dejaba actuar. Horacio conocía a Juana. De hecho, Horacio contaba que a Juana le dio no sé sarampión, lechina y quién la ayudaba y la lavaba fue Horacio. Entonces, cuando se van a venir a filmar aquí en Venezuela, Horacio le dice a Christensen vamos a traernos a Juana Sujo para sacarla de allá, porque además es Perón y es Eva, que Eva es Evita y así llega ella aquí. No sé si tu llegaste a ver la película, la película está por ahí, la han sacado, *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Claro, ella tiene un acento extraño y, además, ella hace un papel extraordinario. Ella empieza en su grupo, porque cuando uno no tiene que comer uno se vuelve inventivo.

Ella trae a Venezuela obras de, por ejemplo, Carlos Gorostiza que no eran conocidas, pero eran obras de autores latinoamericanos, de autores argentinos y eso también es muy importante porque tiene que ver con abrirnos al mundo. ¿Por qué duró tanto tiempo el sainete en Venezuela? por la dictadura. Estaba encerrado y ella es una de las que contribuye a abrir.

¿Cuánto crees tú que se relaciona la docencia con la dirección? ¿por qué algunas personas lo ven desligado? A mí me parece que el director es una suerte de maestro.

Porque el que dirige para la docencia... ¿Tú te acuerdas de esto? ¿Tú todavía estabas en el IUDET? [Me muestra un programa de mano de la obra *Las cenizas del difunto*]. Yo monté esto en El Infierno²⁵⁷ con - estaban en primer año - Kevin Jorges y Vanessa Vásquez. Se hizo algunas de esas cosas del Festival IUDETISTA y se montó en El Infierno. Esto es académico y, después de que se empezaron a hacer las muestras hacia afuera, quiere decir que no me limitaba al salón, recuerdo particularmente con mucho afecto, pero ni siquiera puedo recordar quién estaba en ese grupo. Creo que Diego León que ahora vive en Chile, que el venía del Chichón. Yo tengo las listas, yo no he botado ninguna de mis listas de asistencia. Esto que se montó en la Sala Nicolás Curiel, que el trabajo que desarrollamos - porque esto ya es segundo semestre, actuación dos - vamos a trabajar sobre un tema específico y les propuse trabajar sobre los siete pecados capitales y salió precioso, porque eran improvisaciones, había dos personas o tres personas, de repente decidían trabajar sobre el mismo pecado. Pero quedó algo tan bueno. Se llamaba *Los siete pecados capitales*.

Yo digo que entrar a un escenario, pisar un escenario es un honor y, cuando estas empezando tu todavía no te has ganado ese puesto. Entonces, me decían muestra, y yo decía: “dentro de mi salón. Ustedes vienen y me ven dentro de mi salón” o muestra cerrada y se acabó.

Pero en *Los siete pecados capitales* si lo hiciste en la Sala Nicolás Curiel porque era un grupo más avanzado. ¿Sentías que podía mostrarse de esa manera?

²⁵⁶ Actriz, cantante y bailarina. Conocida integrante de la agrupación DRAMO.

²⁵⁷ Sótano del Instituto Universitario de Teatro, en su sede de Capuchinos.

Se podía mostrar y, hubo un programita, pero eso no lo tengo. El otro que conseguí que es éste, cuando Diana [Peñalver] inventa lo de la noche de San Juan. Eso son cosas que ya hice dentro del IUDET, en la Plaza Capuchinos. Que además es una metodología que yo adopté de un grupo extranjero que ahorita no recuerdo el nombre. Era: “vamos a hacer un trabajo de creación colectiva, pero ese trabajo tiene que ver con que hay aquí. Entonces hay que investigar”. Así nos enteramos que Alfredo Sadel había estudiado cerca y que Aquiles Nazoa había vivido por allí y que la escuelita que está en la esquina frente a la Plaza... todas esas cosas. Además, qué está pasando en la plaza. Yo tengo - muy malo, pero lo tengo - el video de una de las presentaciones en la Plaza Capuchinos y, el otro día conseguí y se lo mandé unas fotos de Luis Vicente [González]. Él con sus casi dos metros, montado en unos zancos haciendo de San Juan que llega a la plaza. En el grupo ese, que ese no es este montaje, estaba otra migrante Mayra Santos, que ella venía de ser parte del coro del Teresa Carreño. Ella le cantó a San Juan y yo le dije a Mayra: “tú tienes que inventar la canción”, yo quiero que la gente te escuche, pero yo no te voy a decir qué canción, la canción se la tienes que inventar tú.

El primer trabajo, que es el que sí tengo grabado, lo que hicieron los muchachos a partir de su investigación, que a mí me parece que eso es algo que tiene que ver con el biodrama pero no es biodrama, porque no se relaciona contigo sino con el espacio. Gira alrededor de “hay que limpiar la plaza, porque la plaza está muy sucia”. Entonces, estaba el borrachito que pasa por la plaza, la gente que tira cosas en la calle, todas las cosas que pasan en la Plaza Capuchinos y alrededor de eso se inició. El segundo fue San Juan.

Para todas las direcciones ¿Esa metodología lúdica la mantienes? ¿Usas esa misma línea? Empezar con improvisación.

Sí. Nos ponemos de acuerdo en el tema o lo ponen ellos, yo creo que para algunos de los trabajos hasta votamos. O sea, yo doy una terna, un tema. Recuerdo que trabajé un taller de juegos teatrales con jovencitos en el Laboratorio y el tema que les puse fue el Himno Nacional. No sabes. Ya estábamos en la Quinta República. “El bravo pueblo” ¿Qué quiere decir? “El yugo lanzó” ¿Qué quiere decir? Se armó una revuelta entre esos muchachos, porque entendieron de qué se trata y en el IUDET era algo así también. Recuerdo los siete pecados porque era fantástico poder trabajar sobre eso.

¿Por qué crees que no te atreviste a dirigir profesionalmente?

No me interesaba, yo era actriz.

Lo medular era la actuación y la docencia.

Sí, porque la docencia, fue inclusive antes del teatro. Yo fui preparadora de genética durante tres años, que es la Escuela de Biología. El profesor Santiago Pérez terminó asignándome al nocturno. En biología había un grupo nocturno para darle la oportunidad de poder sacar la licenciatura a la gente que trabajaba y, él estaba muy cansado de estar todo el día trabajando. Entonces, confió en mí. Yo era una chama, no es que era mayor. Ahí había estudiantes que eran mayores que yo, porque era gente que ya estaba trabajando. En las prácticas de genética también había que revisar problemas de genética, que si el recesivo, si juntamos este recesivo. Yo daba clases y cuando empecé en IUDANZA también, que Carlos Paolillo sacó unos cuestionarios y la queja de todo el mundo - que era también la queja de los del nocturno de Biología - “ella grita mucho”. Eso se me fue quitando después [risas].

Yo intuyo que José Ignacio Cabrujas y Horacio Peterson fueron importantes y pudiste haber recibido alguna influencia de ambos. ¿Eso es cierto?

José Ignacio [Cabrujas] es otra cosa, José Ignacio es mi familia. José Ignacio está en mi familia. Quizás la influencia viene de Humberto Orsini y Horacio Peterson. Claro, no puedo dejar de mencionarlo a José Ignacio, pero la relación con José Ignacio es más grande que eso, es más grande.

¿Amistad?

Amistad y respeto. Son como tantas cosas. Hay un cuento con José Ignacio, estábamos ensayando *El burgués gentilhomme* y estábamos todos en el Teatro Nacional, en la parte del público, en el patio. Se pone la música de Lully, porque Lully acompañó los montajes de Molière. Sara [Valero] era una cosita que medía un poco más de medio metro y de repente José Ignacio me dice: “Ella es artista” y yo volteo y mi hija venía caminando como una princesa. Yo no sé cuántos años tenía Sara. Sara nació en 1985 y esto se monta como en 1988, 1989. Pero la música de Lully la inspiró de alguna manera a moverse distinto y a caminar. José Ignacio me dice: “Ella es artista. Yo no sé si va a ser músico, no sé si va a ser pintora, pero es artista. Tú hija es artista”. Yo estoy convencida de que mi hija me superó y además así debía ser. No le queda más remedio. Además, va más allá, porque ella sí tuvo estudios formales. Yo no tuve estudios formales.

Tú ves mis libros... la única vez que yo fui a una biblioteca durante todos mis estudios en el IUDET fue para filosofía, porque todos los demás libros yo me los traía de las giras. Mis giras terminaban mi ropa metida en mi equipaje de mano y la maleta puro libro de teatro. Es que esto está aquí y atrás [señala la biblioteca]. Más los que ya regalé. Por ejemplo, Sara tiene ahorita todos los de Odin [Teatret], de cuando vino Eugenio Barba y vino toda la gente, entonces compré todos los libros, pero esos ya están en poder de Sara y todo eso va a quedar para Sara, para el TET, para los

que los necesiten después de que ya yo no esté. Entonces, hay una pregunta que me hace Maritza García, que era la directora académica del IUDET ¿Qué sacó la gente del Profesor? ¿Qué fue lo que usted esperaba y que fue lo que usted cumplió para sacar la licenciatura - que en realidad era por acreditación? Mi respuesta fue: “Yo lo que hice fue - y lo agradezco - sistematizar treinta años de praxis teatral”. Yo tenía treinta años de praxis teatral cuando Pilar [Romero] me obliga a entrar. Porque me dice: “si tu entras yo voy a poder pedir maestros de afuera, porque estás tu ahí y eso pesa.” “Ok, ya me diste la línea Pilar, está bien”. Entonces, yo llegaba a clases y había profesores... Levy me dijo “¿Tú que haces aquí? Tu deberías estar dando clases”. Además, ya yo tenía una carrera universitaria. O sea, que yo perfectamente podía haber dado clases y Angélica [Escalona] también. Porque además Angélica era profesora de Expresión Corporal en la Compañía Nacional de Teatro: “Entra cuando quieras”. Yo hice todas las “Voz y Dicción” con Trino [Rojas] y luego acredité. ¿Qué me dio eso? Me dio sistematización, me dio conocer a Miguel [Issa] y conocer a Leyson [Ponce]. No sabes cómo me abrió a mí, me abrió como intérprete haber podido trabajar con danza-teatro. Porque además yo siempre fui la gorda. Entonces, cuando hacemos *Nosferatu*, seguro que todo el mundo espera, bueno sí, ellos son los bailarines y Manuelita hablará. Manuelita está grabada y el único momento en que Manuelita hablaba, yo estaba patas para arriba sobre las rodillas de Miguel. Por ahí hay una foto que no sé por dónde anda, donde yo estoy sostenida en las piernas por Miguel. Es cuerpo, es usar el cuerpo de una manera expresiva y, además, en la cabeza lo que tienes es muy claro. Y Diana Peñalver se reía, porque decía: “ella está experimentando algo que no sabía que existía y que es maravilloso”.

Tengo entendido que actuaste en *El dybbuck* de Anski, dirigido por Anna Sokolov. ¿En qué año fue eso?

Anna fue la creadora del teatro danza en México. Anna se la trae Elías Pérez Borjas. Es que Elías era uno de los fundadores de El Nuevo Grupo y el conocía a Anna, porque lo de ella era el ballet, la danza. Él trae a Anna Sokolov y se hace la consabida audición y yo hago de abuela de Lupe Gehrenbeck que, además, lo que es no tener bien la técnica. Yo me iba inclinando antes de entrar en escena hasta el momento en que me empezaba a doler la espalda y decía “Ahí es” y así entraba en la escena. Eso era absurdo y eso ya más nunca ¿entiendes? pero en ese momento sí. Entonces, Anna monta el esquema y se va, queda Enrique Porte (que es mi hermano). Entonces, deja esto en manos de Enrique, que era uno de los que yo tuve exiliado. Ahí me llegaban a Londres todos los venezolanos. Él papá de Sara y yo vivíamos en un cuartito en Londres y todo el que llegaba, llegaba primero ahí y después veía para donde se iban. Y con Enrique, que es mi hermano (todos los Porte) más.

El Dybbuck fue en 1981. Es una invitación de Pérez Borges. Ella es básicamente coreógrafa de danza. Y *El Dybbuck* es como un espíritu que se mete en un cuerpo dentro de la mitología de los judíos de Europa Central. Parece que es una obra muy antigua. Ella decide montar eso porque había una cosa medio mística. Una de las chiquitas de ese montaje, era una niña que estaba empezando a hacer cosas que se llamaba Alba Roversi [risas].

Entrevista a Manuelita Zelwer (Parte II)

Fecha: 6/04/2024.

Vía: whatsapp (preguntas adicionales).

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Manuelita Zelwer (Caracas).

Te quisiera preguntar las nacionalidades de tus padres ¿Sabes por qué me interesa ese asunto? No es por meterme en la vida personal, sino porque en los años cincuenta - por ejemplo - todas las creadoras eran extranjeras, excepto Natalia Silva que era de Cumaná (nacida en Ciudad Bolívar), pero ella viajaba mucho a España, o sea, que tenía una influencia extranjera. Me interesa que, en esa época, antes de los cincuenta Venezuela estaba encerrada en una realidad que no avanzaba porque no tenía acceso a lo que estaba pasando en otras partes del mundo. Cuando llegan esto creadores como Horacio Peterson, Juana Sujo, todo ese éxodo de los cuarenta, hay un repunte, se descubren nuevos autores, nuevas formas de hacer teatro. Eso pasa en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, no es tú época evidentemente, pero me estoy dando cuenta que las creadoras de los sesenta también siguen teniendo influencia extranjera. En tú caso tienes una influencia por la ascendencia, a pesar de que si llegas acá a los cuatro años obviamente eres venezolana, pero tienes otra idiosincrasia, has visto otras cosas, has vivido otras cosas. Igual es el caso de Lola Ferrer que es chilena, Ligia Tapias si creo que es totalmente de acá, pero Ligia se relacionó mucho con Horacio Peterson, por ejemplo. Tuvo esa influencia de este maestro que venía de Chile. Por eso te pregunto tu ascendencia. Considero que, de alguna

manera, tu ascendencia te da una influencia distinta y por eso estas mujeres realizan aportes, porque todavía Venezuela sigue bebiendo de estos creadores que vienen de afuera.

Yo soy venezolana, yo llegué a Venezuela a los cuatro años. Yo podía tener los derechos de venezolana por nacimiento. El problema es que esa declaración hay que hacerla a los 21 años y yo a los 21 años, cuando los cumplí, estaba en plenos exámenes parciales de mi primera carrera de Biología y no la hice. De manera que cuando el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICIT) - que ya no existe - me da la beca para irme a hacer el doctorado que se me frustró por razones personales, mi mamá murió y yo tuve que volver a Venezuela. En Inglaterra yo firmé dos veces, firmé con mi cédula de extranjera y, después firmé con mi cédula de venezolana, porque en ese momento pude por fin oficializarme como venezolana naturalizada. Ahora ¿por qué nací en Colombia y por qué eso? Mi papá venía originalmente de Polonia, conoce a mi mamá en Suiza. La familia de mi mamá también venía de Polonia, pero ya se había establecido en Suiza después de la Primera Guerra Mundial y mi papá sale a estudiar, él fue Ingeniero eléctrico en Suiza y ahí conoce a mi mamá. Los dos judíos, sí, y el resto es parte de la historia de ellos de la cuál fuimos producto mi hermano - que ya falleció - cuatro años mayor que yo y yo. Y nos vinimos a Venezuela cuando mi hermano tenía ocho años y yo cuatro.

En cuanto a lo de la idiosincrasia. No, yo no tengo otra idiosincrasia, yo me críe en Venezuela, hice todo en Venezuela, empecé a hacer teatro en Venezuela. Mis padres no estaban ligados al teatro para nada. Sí, a mi mamá le interesaba [Friedrich] Schiller y la poesía alemana y, esas cosas, pero no. O sea, no me metas en ese lote de las que llegaron y las influencias y las cosas, porque en mi caso eso no existió. Si existió fue porque, al contrario que muchas otras familias, yo venía de una familia donde había un poco más de cultura, lo que se escuchaba era música clásica y te dije que a mi mamá le interesaba Schiller, pero nada que ver conmigo. De verdad, nada que ver conmigo. Ya tienes mi visión de la cosa.

Mi primer entorno se movía entre - porque yo estudié en el Colegio Moral y Luces Herzl-Bialik, desde *kindergarten* hasta quinto año - se movía entre un hogar con raíces europeas y un colegio con orientación hacia el judaísmo. Cuando entro en la universidad a mi primera carrera (la carrera de Biología) descubro una Venezuela que no conocía, porque yo no llegaba más allá de Macuto con mis padres y a Puerto Colombia, Choróní, en algunas vacaciones, muy divertidas porque nos íbamos en tren (sí, aquí había tren), hasta Maracay y, en Maracay, tomábamos una camioneta que nos llevaba hasta Choróní. Pero cuando yo entro en la Escuela de Biología yo descubro la Venezuela profunda, porque yo salía - yo soy ecóloga - yo salía al interior con mis profesores y descubro la pobreza y estamos en los años sesenta, de manera que allí se me desarrolla algo que estaba en mi casa que es una conciencia social, un deber hacer, que me sigue acompañando. Pero eso no se puede nombrar como una influencia teatral, porque yo puedo decir que soy una privilegiada con acceso a las dos culturas, que es como las llamó C. P. Snow que era un filósofo, estudioso de la ciencia. Las dos culturas son: la cultura científica y la cultura humanística. La biología me dio acceso a la cultura científica y, el teatro y otros intereses, me dieron acceso a la cultura humanística. Eso es un poco quién es Manuelita, pero cuando Manuelita hace teatro, la biología le sirve para recomendarles algunas cosas de biología a los compañeros o decirles no te tomes esa medicina porque no te va a hacer nada. Pero, no tiene nada que ver con mi actividad teatral [risas].

Entrevista a Manuelita Zelwer (Parte III)

Fecha: 13/06/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Manuelita Zelwer (Caracas).

Me habías comentado es que esa *Gran Dionisiaca* la llevaba Diana Peñalver, pero Luis Vicente González me dice que es un proyecto creado por Eduardo Gil. Tengo dudas de qué escribir. Si decir que quién creó eso fue Eduardo Gil, Diana Peñalver o los dos. Quería saber los nombres de las dos personas invitadas que tenían nociones de teatro de calle, por medio de un taller que hicieron con un grupo del Festival Internacional de Teatro, las dos personas que invitaste para el montaje de San Juan que hiciste con Luis Vicente.

Las Dionisiacas las inventó Diana, yo no sé si Diana se puso de acuerdo con Eduardo Gil. Eduardo Gil abrió la posibilidad de más creatividad en el IUDET, en un momento dado, sí, eso es cierto, pero yo lo que recuerdo es que Diana fue la gran organizadora. Yo sé que yo invité a Marta Freitas [para el espectáculo de San Juan], que ahora vive en Costa Rica, era la principal y no recuerdo a la otra persona. De verdad no me acuerdo, yo no sé por qué tengo idea de que era Arnaldo Mendoza y Arnaldo no era exalumno mío. Arnaldo ya estaba en el TET. ¿Qué pasó?, en uno de

los Festivales había un grupo que hacía un trabajo de calle que estaba basado en entrevistar primero. Yo hice dos trabajos en la Plaza Capuchinos, *Dionisiacas*. Lo de San Juan fue un segundo, yo hice un primer trabajo. Yo no sé si Luis Vicente González tiene los dos confundidos. Hice un primer trabajo sobre la Plaza Capuchinos, donde cuando llegamos a la plaza lo primero que ellos hicieron fue sacar un poco de la historia de la plaza, entrevistando a la gente allí. Había una escuela que creo que todavía está frente a la plaza, que se descubrió que Alfredo Sadel había estudiado allí y alguien más había estudiado allí. En base a eso volvimos al salón y discutimos qué les interesaba rescatar de todo este proceso de investigación del pasado y el presente de la Plaza Capuchinos y estaba toda esta preocupación de lo sucia que estaba la plaza. Entonces, yo siempre trabajo en base a improvisaciones. Se hicieron en clase improvisaciones y se fue armando el espectáculo que finalmente montamos en la plaza. Cuando llega *Dionisiacas* nuevamente con otro grupo, en ese grupo estaba Robert Chacón, que es uno de los impulsores y creadores del Microteatro, él vive ahora en Barcelona. Creo que Robert estaba allí y que como que nació el niño Jesús (una cosa así, no me acuerdo muy bien). Nuevamente se hizo un proceso que era una mezcla de salón de clases, improvisaciones, basarnos un poco en la preocupación, qué era lo que ellos estaban interesados en destacar y se fue armando de nuevo y, Luis Vicente con esa estatura que tiene, montado en unos zancos, aparecía como San Juan y, además, lamentaba todo lo que había pasado en esa plaza, que estaba descuidada y había una especie de ángel, que era Mayra Santos, que ahora vive creo que en Suiza, que ella cuando entra en el IUDET venía de ser parte del coro del Teresa Carreño. Entonces, yo le dije, él te va a interpelar y tú vas a ser el alma de la plaza que se queja, pero yo quiero que tú inventes la música de esa canción y la letra de esa canción ¿Cómo le dirías tú a San Juan - porque estamos en la parroquia San Juan - que hay que rescatar la plaza? Mayra inventó su música y se hizo y, una vez más si salió a relucir lo de que había que rescatar la plaza de los borrachos y de la sociedad. La exalumna del laboratorio, Marta estudió Artes en el Universidad Central, me acuerdo de Marta, no me acuerdo del otro. Yo no sé por qué tengo en la cabeza que era Arnaldo.

Entrevista a Kevin Jorges ²⁵⁸

Fecha 13/06/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Kevin Jorges (Madrid).

Háblame del proceso de montaje de la obra *Las cenizas del difunto*.

La obra *Las cenizas del difunto* se montó en el año 2009 y la actuamos Vanessa Vásquez y yo; nos dirigió Manuelita Zelwer. Fue excelente haber hecho eso porque estábamos, sino terminando el primer semestre o segundo semestre, lo estábamos viendo con ella. Era como poner en práctica todo lo que estábamos viendo en clases, pero llevándolo a un montaje enseguida y con la misma maestra que nos daba clases, fue genial. Yo creo que Manuelita es base importante en la formación de todos los que pasamos por el IUDET porque es la que te recibe. Vengas con experiencia o no, Manuelita te da todas las primeras herramientas para afrontar el hecho teatral como un actor, que son juegos básicos, que después parece que se pueden ir perdiendo porque la gente va estudiando la técnica tal y se olvida de los juegos básicos que son imaginar o el “como si” de Stanislavski, que es lo primero que nos da Manuelita. Son juegos de imaginación, como los niños, nos pone a imaginar: “estas en una casa y se está quemando la ventana y tienes que avisarle a la gente que te ayude. A ver ¿Cómo lo haces? vamos” Y juegas. O ejercicios para memorizar, sobre todo para activar la creatividad que es lo más importante que tiene que tener un actor. Creatividad para imaginar y accionar de inmediato en un ensayo, que es lo que necesita un director, una persona que esté allí dispuesta a jugar y a hacer todo lo que le pidan, para eso hay que tener imaginación, creatividad y eso es lo que te impulsa Manuelita. En *Las cenizas del difunto* era llevar a cabo toda esa imaginación: “Están subiendo una montaña ¿Cómo se sube la montaña? ¿Cuánto tiempo llevas subiendo esa montaña? ¿Están cansados o no están cansados? ¿Cómo es eso? A verlo”. Entonces era llevar al cuerpo, a través de la mente, eso que tú te imaginabas. Tenías que hacerlo visible, porque una cosa es que te lo imagines y otra cosa es que lo hagas, que lo representes, que lo llesves a la acción ¿no? allí en la escena, sobre las tablas. Tienes que mostrar eso que te estás imaginando porque si no, no tiene sentido, tiene que causar efecto eso que está en tu mente ¿Qué es lo que te pide ella que te imagines?: “ajá, ahora, van a tirar las cenizas” “¿Para dónde las tiras? ¿Cómo las tiras? ¿Ustedes quieren a esa persona? ¿Por qué están tirando esas cenizas? Entonces ¿Cómo las tiras? ¿Las tiras con cuidado, las tiras con rabia? ¿Estás apurado, estás lento?” Tienes que pensar en todos esos detalles para hacerlo. Manuelita es lo máximo, de verdad que sí. Te activa todo eso y creo que ya después vas preparado para jugar.

Nosotros hicimos lectura de mesa. Ese es un texto de Stella Manaut y hacíamos improvisación antes, pero eso fue un texto que nos aprendimos con puesta y todo. Eso fue en el comedor y allí las mesas eran la montaña y subíamos por una silla y esa era la montaña, porque lo hicimos allí en la universidad. Hicimos todo. Era como uno de nuestros primeros montajes y felices porque era con ella. Hicimos trabajo de mesa, comprender qué estábamos diciendo, modular - además, estábamos jojotos, nuevecitos - modular, proyectar, mostrar el sentimiento: rabia, ira, todo eso. Y puesta en escena y todo.

¿Cuánto duró el proceso de montaje? ¿Qué otras cosas trabajaron durante el proceso? ¿Consideras que Manuelita Zelwer es una directora de oficio?

Creo que duramos ensayando al menos casi dos meses. No todos los días, unas tres tardes a la semana, porque habíamos tomado eso casi que como una electiva. Trabajamos - que también lo hacíamos en séptimo semestre cuando nos dio naturalismo en UNEARTE - marcar con puestas y movimientos algunos textos, como para tenerlos estructurados, casi que coreografía, pero ya habíamos hecho antes un trabajo de entender el texto.

Con respecto a si Manuelita no fue una directora activa, yo creo que al menos todas las personas que vieron clases con ella recibieron un aporte que luego sus directores lo habrán agradecido sin saberlo. Manuelita creo que estuvo en muchas direcciones, desde todos nosotros. A todos los que recibieron esas técnicas y esas herramientas que Manuelita dio y las fueron aplicando, Manuelita estuvo en esa dirección. Creo que les ahorró trabajo a muchos directores, la verdad que sí, porque ella te da las herramientas. Eso es como cuando te enseñan a caminar, yo creo que Manuelita es, fue y será eso para muchas personas, para muchos de nosotros. Como cuando te enseñan a caminar y te sueltan la mano: “así se camina, ahora vaya y camine”.

Algo que yo recuerdo muchísimo de Manuelita, fue una clase que nos hizo una demostración, que para mí eso la termina de hacer más importante como maestra del teatro venezolano. Que no solo te da las herramientas, sino que te

²⁵⁸ Actor y director de teatro venezolano. Discípulo de Manuelita Zelwer.

demuestra cómo se usan. En una clase sacó un lapicero, una pluma y comenzó a contarnos que ese lapicero era muy importante para ella porque tenía un significado especial, simbólico, por la persona que se lo había regalado y esa persona había fallecido y Manuelita comenzó a llorar: “y, por eso, este lapicero es muy importante” y siguió, hasta que se empezó a secar las lágrimas y dijo: “y todo eso que yo acabo de decirles es mentira. Eso es algo que yo me acabo de imaginar, un cuento y, bueno, empecé a actuar. Es simplemente imaginar y creértelo”.

Entrevista a Luis Vicente González ²⁵⁹

Fecha 11/06/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Luis Vicente González (Caracas).

¿Quería saber si habías sido dirigido por Manuelita Zelwer en el IUDET, cuando eras un estudiante? Tengo entendido que trabajaste en el proyecto *Gran Dionisiaca o Semana de San Juan*, pero quería saber si habías sido dirigido en otros proyectos.

Con Manuelita en el IUDET solo hice lo de San Juan (Capuchinos). Básicamente, no lo trabajamos solo con ella, sino con unos artistas que habían sido alumnos de ella del Laboratorio [Teatral Anna Julia Rojas] (Martha Freites y Eduardo Silva) y, que ese año habían participado en un taller de un grupo, no me acuerdo de dónde, sobre teatro para la calle. Esos talleres que hacían durante el Festival Internacional [de Teatro] y Manuelita los invitó a nuestra clase, a la clase que ella nos daba - eso era el segundo semestre del IUDET - para que compartieran con nosotros la experiencia que ellos vivieron en el taller de teatro para la calle y, en el marco del proyecto San Juan que hacía Eduardo Gil como director del IUDET – participaban todos los semestres - nuestro semestre participó con esta experiencia que hicimos de investigación de teatro para la calle en torno a la Plaza Capuchinos, los personajes de la Plaza Capuchinos y construimos ese material, ese ejercicio escénico. Fue lo único que hice con ella porque en ese momento en el IUDET, en los primeros semestres no se montaba nada, se empezaba a montar como a partir del tercero o del quinto semestre. Entonces, con Manuelita solo hacíamos ejercicios de clases, nunca montábamos una obra como tal, salvo esa experiencia en torno al proyecto San Juan. Kevin [Jorges] si hizo con ella una obra que eso fue extra curricular, eso fue aparte. No fue ni siquiera como parte de la materia de actuación, sino como una experiencia aparte extra académica con este texto *Las cenizas de difunto*, que actuaba él y Vanesa [Vásquez]. Ese si lo dirigió Manuelita y ensayaron mucho tiempo, fue una experiencia de montaje formal.

[En relación al proyecto de San Juan], ese fue un proyecto de todo el IUDET que creó el maestro Eduardo Gil cuando era director del IUDET, dentro de la metodología que planteó para toda la universidad que se llamaba *Aprender haciendo*, como para las fechas de San Juan. Duró todo un año de preparación, donde cada semestre tenía que preparar un trabajo en torno a la festividad de San Juan. En la Zona Franca se hacían charlas, se hicieron talleres sobre San Juan. Recuerdo un taller que hice con La Trapatiesta, quiénes fueron para allá a hablarnos sobre los tipos de tambor y, a partir de allí, cada semestre, con cada profesor, armaba la teatralidad en función a San Juan. Lo de nosotros fue en torno a la Plaza Capuchinos, porque eso pertenece a la parroquia San Juan. Lo que hicimos fue investigar, conversar con personajes de la plaza y, a partir de las historias que nos contaban allí sobre cosas que habían pasado en la plaza y su visión de ese espacio, nosotros guiados por Manuelita, Martha Freites y Eduardo Silva - que habían egresado del Laboratorio [Teatral Anna Julia Rojas] - armamos esta historia, este cuento sobre el personaje de la plaza, que era San Juan que iba a rescatarla de los indigentes y de la inmundicia en que estaba la plaza.

Manuelita daba primero y segundo semestre que se llamaba Juegos teatrales, ni siquiera se llamaba actuación cuando yo entré. Ella no montaba obras de teatro. Era extraordinario el trabajo que hacíamos con ella porque era puro entrenamiento actoral, trabajo de improvisación, muy metódico. Que como ella decía era como “Stanislavski para niños”, pero en realidad ella no montaba obras de teatro en el IUDET nunca, ella montó *Las cenizas del difunto* con Kevin Jorges y Vanesa Vásquez, que estudiaba con Kevin, una compañera que le decíamos “Guanare”. Se también que ella fue la tutora de José Alfredo Figueroa y fue el primer trabajo práctico de tesis que se hizo en el IUDET, creativo o de los primeros. Recuerdo que era sobre *El otro* de Miguel de Unamuno²⁶⁰, porque yo estaba nuevo y yo vi la defensa de la tesis. No recuerdo si ella lo dirigió escénicamente o si él se dirigió solo. No sé cómo fue esa dinámica, pero sé que ella fue la tutora de este trabajo práctico actoral.

[Lo de San Juan] si fue un trabajo de montaje, pero si partió mucho de los ejercicios que hacíamos en clases, o sea, que fue un montaje académico, porque lo construimos aplicando las técnicas que veíamos en clases con ella.

²⁵⁹ Actor y director de teatro venezolano. Discípulo de Manuelita Zelwer.

²⁶⁰ El título del Trabajo de Grado de José Alfredo Figueroa es *Aplicación del sistema Stanislavski para la conceptualización y construcción del personaje El otro de Miguel de Unamuno*.

Entrevista a Carlota Martínez ²⁶¹

Fecha: 11/01/2024.

Vía: presencial.

Lugar: un café cerca del Parque del Este (Caracas).

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Carlota Martínez (Caracas).

Quería iniciar preguntándole acerca de la fecha de nacimiento de Lola Ferrer.

Yo no tengo la fecha de nacimiento exacta de Lola, pero te puedo decir que ella iba más o menos como el profesor Orlando Rodríguez. Cuando ella murió, tenía ya como unos ochenta y cinco, ochenta y siete años. Ella ha debido de haber nacido en el treinta y tantos, treinta y cinco, más o menos. Porque si José Gabriel [Núñez] actualmente en el año 2023, tiene ochenta y seis años. El nació en el año treinta y siete, sacas la cuenta más o menos y ella puede haber nacido alrededor del treinta y pico. Su lugar de origen es Chile. Creo que se llamaba Olga. Ella no se llamaba Lola. Su nombre artístico era Lola Ferrer y el apellido Ferrer era del último marido.

La formación de Lola Ferrer ¿Cómo fue?

Ella estuvo en Francia un tiempo. Es más, yo creo que ella conoce al marido, a Ferrer - al último marido. Porque ella antes estuvo casada con un ecuatoriano, que fue con quién tuvo dos hijos: una hembra y un varón. Con la hembra tengo entendido que se llevaba un poco mejor, porque ellos se quedaron con el padre. A mí me parece que ella conoce a Ferrer - que era escultor - en un viaje que hace a Francia. Me parece que ellos se unen en Francia. No sé cómo es el periplo, pero ellos después vienen a Venezuela y se establecen aquí.

¿En Francia no sabe qué estudió exactamente?

Con exactitud no, pero era muy común que los artistas y los intelectuales de esa época y sobre todo intelectuales y artistas de izquierda. Lola Ferrer era una mujer de izquierda, bastante crítica, pero bastante firme en su cuestión como mujer de izquierda. Era esa izquierda incluso que no cree en Dios, que son ateos, igual que el profesor Orlando Rodríguez. Entonces, muchas de esas personas de esa época, lo común era que fueras a parar a París, a Francia. Francia era como la meca del arte.

Lola era una mujer que no hablaba demasiado de ella, a pesar de que conversaba mucho, porque era muy cuestionadora y muy crítica, tenía esa característica. Cuando empezó a ver que este gobierno empezó a deformarse, yo creo que ellos vinieron siempre deformados, pero empezó a manifestar su verdadera postura se amargó muchísimo con este gobierno y permanentemente peleaba en relación a lo que estaban haciendo, en relación a todos los acontecimientos que tuvo este gobierno a lo largo de los años, la represión. Lola se enfurecía.

A pesar de ser de izquierda.

Sí, porque esta gente no es propiamente una izquierda.

¿Cómo llega Lola a Venezuela?

No tengo idea. Fíjate Lola me dirige a mí en el año 1971, estando yo muy jovencita. Era un espectáculo de dos personajes, era un actor y yo. ¿Tú crees que yo me acuerdo de cómo se llama? Tendría que revisar a ver si a mí me quedó algún programa de mano, pero era de un autor venezolano, eso si te digo.

¿Cómo fue ese proceso de dirección?

Ella era una mujer muy seria. Ella estuvo muy vinculada a Arte de Venezuela. En ese período ella trabajaba en Arte de Venezuela como directora con Levy Rosell. Cuando Arte de Venezuela ya se habían mudado a una quinta en La Florida. Esa fue como una etapa distinta a la Arte de Venezuela contestataria inicial que estaba en Los Caobos. Eso es después de *Vimazoluleca*. Ahí coincidieron variados grupos, directores y yo conozco a Lola allí, yo estaba haciendo un espectáculo - yo diría que juvenil - sobre Hiroshima. La obra se llamaba *La muchacha de Hiroshima* y ella me vio trabajando en esa pieza, porque era la primera obra donde yo trabajé como actriz y le gusté, le llamé la atención. Ella me dijo que quería montar una obra y me preguntó que si yo quería participar. Le dije que sí y comenzamos a trabajar. Era muy estricta con los horarios, muy estricta con los ensayos. Muy disciplinada. Era una mujer muy dominante. Era una mujer que también sabía respetar y valorar. Una mujer irascible, pero también sensible, tierna, le gustaban los animales, sobre todo los gatos.

Ella trabajó con Romeo Costea, que la dirigió en el grupo de Romeo, El Teatro Compás que estaba en Las Palmas. Ella hizo algunos trabajos de Jean Cocteau, que era un autor francés y en ese momento ella hizo un monólogo que se

²⁶¹ Socióloga egresada de la UCV en 1978. Actriz, dramaturga, directora, docente y gestora de teatro. Amiga, vecina y colega de Lola Ferrer.

llama *El bello indiferente*. Es un monólogo y ella tiene un amante que es un poco chulo. Es un hombre bello y hermoso. Escogieron en ese momento un actor joven - que estaba permanentemente echado, acostado, sentado y ella está hablando con él y reclamándole, con mucha rabia, aspectos de la relación y de su soledad y de su cuestión amorosa. Ella hace ahí un desnudo y ella era una mujer todavía en ese momento de unos cuarenta años, cuarenta y piquito. Era una mujer todavía bastante joven, atractiva. Era una mujer muy atractiva. Eso pudo haber sido hacia la década de los ochenta. No recuerdo otra obra, pero según me dijo José Gabriel [Núñez], aparte de eso, él cree que ella hizo alguna otra obra de Jean Cocteau y Romeo la dirigió. A mí me dice José Gabriel, que cuando él llega a El Teatro Compás ya Lola no estaba. Lola es una primera etapa y José Gabriel entra después.

¿Cómo era como actriz

Era muy fuerte, muy buena. Era una buena actriz.

Lo que he podido conseguir de su dirección, son esos montajes que ella hizo para la César Rengifo: *Doce monólogos para seis actrices* (1992); *La visita de la anciana dama*, (1993) y unas pequeñas historias de Siglo de Oro Español: *Historias de hambre, picardía, avaricia, sabiduría, deseo, amor y muerte*. Son direcciones de ella dentro de la escuela.

Sí y, ella últimamente, estuvo muy interesada en montajes que tenían que ver con prostitución. Ya en la última etapa. En la década de los noventa.

¿Profesionalmente también dirigía?

Yo creo que quizás esa fue su dificultad. Ella después se concentró en la cuestión docente, entonces sus montajes y muchas cosas fueron asociadas a la cuestión docente, donde dirigía, pero a estudiantes. Por eso, a mi modo de ver, sería muy interesante que tu pudieras hablar con algunos estudiantes, cómo trabajaron ellos con Lola Ferrer.

En ese montaje en el que Lola la dirigió o lo que usted pudo ver de cómo dirigía a los estudiantes, ¿Cómo era su línea de trabajo? ¿qué era importante para ella en el trabajo artístico?

Creo que en el trabajo artístico a ella le interesaba mucho el texto, qué decía el texto, yo creo que esa es una condición mucho de esa gente de izquierda. Que el texto estuviera bien dicho. Bien dicho en el sentido, no meramente recitativo sino en el sentido de la intención, de la temperatura; por lo menos en esa primera etapa en la que ella me dirigió. Evidentemente, también que uno fuera capaz de seguirle los lineamientos a ella, porque era una mujer de propuestas claras que esperaba que el otro cumpliera con las pautas que ella establecía. Ahora, recuerda que estamos hablando del año 1971 y después ya hacia el noventa, han pasado veinte años, veintipico de años ¿ella evolucionó? Esa es la pregunta que habría que hacerse ¿Ella evolucionó hacia a dónde?

Arnaldo Mendoza si me dijo que era brechtiana, que le importaba mucho Brecht.

Es coherente, porque siendo ella una mujer de izquierda. Casi toda esa gente de izquierda era brechtiana y la cuestión brechtiana es mucho ese teatro científico, que es un teatro de cierto contenido. Desarrolla su propia teoría, en donde a él sobre todo le interesa mucho la parte ideológica, la parte de lo que se dice y de lo que se intenta decir en la obra para que llegue a un público y para que el público pueda realmente no involucrarse en las emociones y pueda realmente captar el mensaje, las ideas. Reflexionar. En el caso de Brecht a él le interesaba que los mecanismos de la escena, la manera como la escena se daba permitiera no involucrarse emocionalmente sino reflexionar, por eso es que había ese distanciamiento.

Entrevista a Carlos A. Sánchez ²⁶²

Fecha: 6/04/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Carlos Sánchez (México).

¿Qué aspectos de la vida personal de la maestra Lola Ferrer conoces?

Lola era una mujer maravillosa, pero si era un personaje muy reservado en cuanto a su vida personal. De hecho, Lola vivía sola. Siempre habló de un hijo que tenía, pero la verdad nunca lo llegamos a conocer. Fechas precisas de nacimiento y fallecimiento no las tengo claras, esos detalles de fechas los desconozco. Realmente Lola era bastante hermética en ese aspecto. De su carrera ella si hablaba muchísimo. Sé que Lola antes de ser actriz, empezó como bailarina y en ese ínterin bailando, ella consiguió una beca para irse a estudiar a Francia. Aprovechando su beca como bailarina, empezó a meterse en teatro y estudiar actuación y obviamente toda la parte de voz. Según ella comentaba, hizo todo esto a finales de los sesentas [del siglo XX]. Ella dio prioridad siempre a su carrera. Por eso precisamente vivía sola. En el período que yo conocía a Lola que es a partir de 1997, Lola era sus clases y su casa y era extremadamente metódica y extremadamente estricta con las cosas, con ella misma.

Me gustaría saber cuál es la formación de Lola Ferrer. ¿Dónde ser formó? ¿En Chile o Francia?

Después de que estuvo en Francia - estuvo como siete u ocho años en Francia - de ahí se lanzó a Chile. En Chile tengo entendido que estuvo prácticamente el mismo tiempo, pero ahí si fue más dedicada - después de lo que vivió en Francia - tanto a su formación como actriz, como a actuar como tal. Digamos que a partir de allí es que ella se dedica a toda esta parte de formación, porque además se daba estas becas que daba el CONAC en un momento, que te permitían viajar fuera de Venezuela a estudiar. Precisamente en la parte específica de Chile fue cuando ella tomó esta beca y aprovechó, porque ella ya venía con un bagaje cultural de todo lo que había hecho en Francia, todo lo que le tocó, sobre todo porque ella tenía una relación bastante particular con el trabajo de Brecht, porque le tocó interpretar un par de obras de Brecht estando en Francia, entonces para ella era muy importante a nivel teatral. De hecho, por eso ella pidió estudiar en Chile, porque en ese momento estaba más especializado en toda esta parte del distanciamiento, todo esto.

¿Fuiste dirigido por ella directamente en la Escuela? Coméntame acerca de esa experiencia.

Lola dirigiendo, de eso te puedo hablar mucho, porque además fueron tres años de mi vida en los cuáles Lola me estuvo dirigiendo y, siendo muy sincero, creo que fue uno de los más grandes apoyos que tuve yo para la Escuela de Teatro y en general. Antes de hablar de la parte técnica, voy a hablar de la parte personal de Lola. Lola era una mujer que apoyaba a los alumnos. Era un personaje bien particular, porque la primera semana en la Escuela de teatro fue muy graciosa porque nosotros teníamos clases con Lola me acuerdo que a las nueve de la mañana, si era las nueve y un minuto Lola no te dejaba pasar, por nada. Le pasó a una compañera una vez, estaba en el baño, ni siquiera... Porque nosotros teníamos clases desde las 7am, entonces no teníamos por qué llegar tarde a las clases de las nueve. Una vez una compañera fue al baño y se tardó nada, literal no era ni las nueve y un minuto completo y no la dejó pasar. Eso fue en el primer trimestre y era muy estricta, así que no nos dejaba hacer nada. No podíamos respirar, no podíamos nada. De pronto, cuando pasó el primer trimestre y que lo pasamos bien, ella habló con nosotros y lo primero que nos dijo fue: “Yo pasé todo este tiempo porque necesitaba que ustedes aprendieran la disciplina, porque están llegando nuevos a esto. Para mí era muy importante que ustedes estuvieran bien disciplinados en cuanto a eso, a llegar a las clases y a todo”. De pronto, ese día Lola se empezó a abrir con nosotros, antes ni nos hablaba casi, ni en el patio. Después si se empezó a volver una gran amiga. Para mi Lola fue super importante en muchos aspectos, con todo lo que me enseñó en la escuela de teatro. Yo llegué a la escuela de teatro con muchos problemas a nivel de dicción, yo no podía pronunciar ni la “r” ni la “erre”, me costaba muchísimo sacar la voz y Lola siempre fue de las que: “vamos a hacer un proceso personal con cada uno y la evolución es individual, no va a ser grupal” y así fue. La verdad muchas de las cosas que tengo actoralmente ahorita se las agradezco a Lola. Era de la gente que creía en los alumnos. La verdad es que he seguido viviendo del teatro y una de las grandes inspiraciones para mí ha sido Lola.

En cuanto a su sistema, Lola era 100% brechtiana. Bertold Brecht era su inspiración, tenía algo de Grotowski al máximo. Si tenía ciertas cosas de Grotowsky y, de hecho, obviamente como también venía de la danza tenía cosas

²⁶² Actor de teatro. Alumno directo de Lola Ferrer en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. Egresado en febrero del 2000.

corporales. A mí me impresionó, porque cuando yo conocí a Lola ella ya tenía setenta años y hacía unas cosas corporales y tú la veías en la escuela y la veías como una viejita, activa, pero una señora muy mayor y, de pronto, entrábamos a la clase y hacía unas cosas, acrobacias, hacía un montón de cosas corporales brutales, maravillosas. Con Stanislavski ella si no estaba casada, pero para nada con Stanislavski, lo detestaba. Ella una de las cosas que más te decía siempre era: “por mí a ustedes les puede estar pasando de todo adentro, pero si como actores no me transmiten nada en escena a mí no me importa lo que les pasa a ustedes por dentro. A mí lo que me importa es que el actor transmita para afuera y poder trabajar el distanciamiento. Que el actor esté ahí y le transmita al público lo que quiere hacer en la escena”. De Brecht totalmente y te hablaba de esas cosas, tenía una cosa como muy temperamental cuando hablaba y los ensayos con Lola eran una cosa muy fuerte. Lola era de vamos a trabajar y vamos a trabajar, no era sino de darle intensamente y darle con el texto y darle a trabajar el personaje y darle. Ella siempre nos decía: “a mí esas cosas de que se enajenen no me sirven, el actor tiene que estar ahí para transmitirle al público, no para volverse loco en escena”. Si era de un trabajo mucho más técnico y mucho más específico. Lola era de las que sí te llevaba los montajes hasta lo último, hasta que tuviera toda la forma posible.

¿Recuerdas algunas direcciones que hizo en la escuela o profesionalmente?

Sé que ella estuvo en la dirección de *Salomé*, pero eso no fue con mi grupo, eso fue mucho antes. Trabajó con nosotros *Las bisagras* o *Masedonio perdido entre los ángeles* de Néstor Caballero. Cuando yo estaba entrando a la escuela había dirigido de manera profesional. De la escuela *El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht. Hay un par de obras más. Esos montajes los recuerdo muy bien. Cuando venía el Festival Internacional de Teatro nos mandaba mucho a ver obras, pero precisamente todo el trabajo que viniera de Alemania y de Francia, sobre todo por el tipo de trabajo actoral que se hacía.

Hay algo que no entiendo bien históricamente. Yo sé que Lola Ferrer era oriunda de Chile. Entonces, lo del viaje a Francia también me lo dijo Arnaldo Mendoza, pero me estás diciendo que primero fue a Francia y luego a Chile, entonces me gustaría saber cuándo estuvo en Chile y cuándo en Francia. Yo había elucubrado que ella, por ser chilena, se había formado primero en Chile y luego se fue a Francia, pero seguramente ella habló mucho contigo y si tú me estás diciendo que fue primero a Francia y luego a Chile, debe ser así.

Lola nació en Chile. Hasta donde yo tengo entendido de todo lo que hablé con Lola - y puedo estarme equivocando, porque puede pasar eso. La cosa es que ella nació allá, pero ya en cierta etapa de la adolescencia ella llegó a Venezuela y, ya en Venezuela estuvo todo este tiempo, se formó en la parte de danza en Venezuela y ya luego fue lo de Francia y luego ella volvió a Chile (hasta donde yo lo tengo entendido). Puede que también por el tiempo, porque la verdad es que todas estas conversaciones se dieron en el año 1999, 2000, 2001, algo de agua ha caído desde entonces y, espero no estarme equivocando, pero puede que tenga cosas ahí volteadas de lugar. Pero hasta donde yo tenía entendido así había sido.

Me interesan los montajes en los que fuiste dirigido por Lola Ferrer. ¿Cómo los abordó? ¿Cómo fue el trabajo?

Con *Las bisagras* o *Masedonio perdido entre los ángeles* es una obra de Néstor Caballero. La hicimos en el año 1998. Ella siempre la abordaba primero con el trabajo de texto, de que entendiéramos muy bien el texto y los personajes. En mi caso en particular pasó que primero ella me iba a dar un personaje, después me lo cambió a otro. Después supe las razones y se lo agradezco, pero en principio yo no sabía muy bien por qué me había cambiado. Ella nos conocía, en ese momento tenía un año y tanto trabajando con nosotros, entonces ya más o menos sabía qué podía dar el grupo, sin embargo, tuvo como la apertura de que todo el mundo dijera qué personajes querían hacer. No recuerdo muy bien los nombres de los personajes. Recuerdo muy bien la obra de qué iba, pero el nombre de los personajes los tengo medio borrados. Lo cierto de esto es que ella hizo primero todo un trabajo de texto, un intensivo, yo me acuerdo que estuvimos como un mes trabajando el texto nada más. Es una obra que es larga, dura casi dos horas. Si fue darle mucho, porque además tiene mucha complejidad los personajes. Ella se ponía a trabajar, no solo el trabajo de texto a nivel actoral, sino a ponernos mucho en el contexto histórico. Es una obra que, de un modo u otro, critica mucho todo este tema del petróleo de Venezuela y la llegada de las empresas extranjeras [al país], a tener el control de esa parte. En este caso la obra iba de eso, una familia que en su casa hacían ángeles - por eso es *Macedonia perdida entre los ángeles* - pero eran ángeles de estos de cementerio y hacían lápidas, era toda una familia que se dedicaba a esto y llegaba este hombre extranjero (que era el personaje que yo hacía). Él llegaba allí sin conocer nada, pero veía todos los potenciales que tenían ellos, que tenía el lugar y él empezaba a hacer.... Por ejemplo, la hija menor de la familia era una niña virgen, muy inocente - que en este caso era la representación de todas las cosas puras del país - y, de pronto, él la empezaba a seducir hasta que ella se entregaba a él. Igual con los demás integrantes de la familia, él empezaba a meterse en el entorno, pero de un modo u otro los empezó a destruir en el camino. Hasta que al final este hombre quedaba con todo el dinero, con todas las cosas y todos ellos quedaban muy mal en muchos sentidos, hay un personaje que se suicida. Pasaban muchas cosas por todo este tema. Entonces, una de las cosas que trabajaba Lola era esto, trabajar todo este proceso histórico, más allá de lo que la obra en sí es y profundizar en todo lo que había dentro. Después de eso, pasábamos a una parte de montaje que, como habíamos trabajado mucho a nivel de texto y de personajes, pasábamos

más a un trabajo de personajes, más de creación, pero un poco desde la forma, un poco desde cómo habla el personaje, cómo se mueve y así fuimos todos, a tener esas diferencias.

El proceso de *Las bisagras* fue como casi un año - casi un año académico, porque no era un año total, sino un año académico. Ya luego empezamos con todo el trabajo de montaje y el trabajo de montaje si estuvo bastante rudo por eso que te digo, porque al principio yo empecé haciendo un personaje, después me pasaron a este que terminé haciendo. Fue un proceso muy minucioso por parte de Lola, ella estaba muy pendiente de todo, desde el tema de “esto se mueve aquí”, “esta mesa queda acá por esto”, “porque se tiene que ver esto”, “porque tiene que dar esta sensación”. Tal vez la única parte del proceso de la que yo me quejaría era el tema de que se colocaron muchos elementos en escena, teníamos un mueble enorme y, claro, en el espacio donde nos estábamos presentando - que era la César Rengifo - pues no te daba como opciones de entradas y salidas de tantas cosas que había. El espacio es muy grande, pero éramos en ese momento diez personas en escena y pasaba que detrás del escenario había muy poco espacio, porque en cada escena cambiaban los elementos, porque eran cosas que se iban moviendo de la casa y teníamos unos andamios enormes. A Lola le encantaba esto de tener muchas cosas en escena.

Lola fue muy detallista, la obra tiene tres actos - según recuerdo - y con cada acto nos echamos dos meses de montaje.

Entrevista a Maigualida Gamero ²⁶³

Fecha: 6/04/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Maigualida Gamero (Caracas).

Háblame de Lola Ferrer. ¿Conoces la fecha de su nacimiento o fallecimiento? Aspectos personales de su vida. ¿Cómo era como directora y cómo fue tu experiencia con ella?

Desde el año 1997-1998, 1998-1999, 1999-2000, fueron los años en que la profesora Lola Ferrer me dio clases en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, en la mención de Actuación, en el curso de Voz y Dicción. Recibir clases con Lola Ferrer era llegar a tiempo, no flojear, estar siempre dispuesto a trabajar. Era una profesora muy exigente con sus alumnos, le gustaba que todo el mundo fuera hacia la excelencia. Aun así, aunque era dura de carácter, nunca recibí de ella un maltrato, ni un abuso de poder, ni nada que se le parezca. Creo que con ella aprendí en las clases de Voz y Dicción la importancia y el rol del actor sobre la escena, su aspecto ético y sobre todo el dar el cien por ciento, tanto a nivel vocal, como corporal, como espiritual, como el saber leer, como el interpretar, como el reflexionar. Con ella hicimos varios trabajos, entre ellos está un trabajo sobre los griegos, porque uno de los años se dedicaba a la dramaturgia griega, a la tragedia. Allí en obras como *Electra* y *Clitemnestra*, me tocó hacer la hermana menor de ese personaje y fue de verdad una historia bien bonita la vivida con la profesora Lola, porque ella nos decía que en este caso de la actuación para los griegos era importante la contención. Teníamos que contener toda esa emocionalidad, no era sacarla, ni gritar, sino todo ese drama, toda esa densidad venía de esa contención y que venía desde los ovarios (en el caso de las chicas venía desde los ovarios) que teníamos que contener todo ese dramatismo, todo eso que querían decir los dramaturgos griegos. Lola durante tres años fue nuestra profesora y, luego, también fue parte de esos profesores que son padrinos. Ella fue madrina, junto con la profesora Rocío Rovira. Posteriormente, de los años 2000 en adelante, yo seguí asistiendo a la Escuela eventualmente para ensayos con mi agrupación. Algunas veces nos encontrábamos y le gustaba tomar café, le gustaba conversar sobre todo de la situación política, social, económica que estaba viviendo Venezuela. Era una persona que le preocupaba mucho el devenir de la sociedad venezolana y creo que, en ese punto de vista, la profe nos marcó a todos con su sensibilidad, con su forma, su carácter y, en ese sentido, creo que por eso es que la recordamos tan bonito. En relación a fechas, desconozco fechas de nacimiento o de muerte, desconozco cuántos hijos tenía. Sí sabía que tenía hijos, pero nunca los conocí, no supe nunca por qué ella vivía aquí en Caracas, creo que hacia la zona de La Urbina o Petare (no estoy muy segura) y si vivía sola. Ella es como de la época de la profesora Ligia Tapias, de la época de Lupita Ferrer, ellas eran más o menos de esa época y ahí las anécdotas que algunos cuentan.

No trabajamos con ella en teatro profesional, aunque ella tenía las ganas de hacer cosas ya después de que nos habíamos graduado, en esa primera década del 2000, entre el 2000 y el 2010 si quería montar algo, que yo trabajara también pero no se llegó a nada, no se logró. No sé si ella se fue del país (creo que sí), una vez que la jubilan.

Otro aspecto importante es que ella, por ejemplo, ponía 16. O sea, ya tu sacarte 16 puntos con Lola era sacar 20. Es decir, era una profe que de verdad no soltaba el 20 muy fácil. Yo, por ejemplo, sacaba 16. Recuerdo de la Escuela, con sus notas siempre tuve un buen trato yo con ella, ella conmigo, le gustaba como leía y, yo cuando entro en la escuela ya tenía otra profesión: la Licenciatura en Letras. Eso de alguna manera a ella le interesaba, le parecía interesante, pero aun así ella nos exigía a todos por supuesto, en lo que es ser un actor, que un actor el día anterior a su función no se trasnocha, un actor no tiene relaciones el día anterior a su función, el actor no debe desgañitarse por allí, aunque ella también fumaba, pero no le gustaba que uno llegara tarde por razones tontas o por impuntualidad, por que - como ella decía: “El rigor señores es lo principal” “El rigor y la disciplina para un actor es lo primordial”.

²⁶³ Licenciada en Letras. Actriz, directora, productora y gestora cultural. Alumna directa de Lola Ferrer. Egresada de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo.

Entrevista a Luis Miguel Sánchez ²⁶⁴

Fecha: 7/07/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: semiestructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistado: Luis Miguel Sánchez (Caracas).

Quisiera saber cómo fue tu experiencia con Lola Ferrer ¿Cómo era como profesora y directora? ¿En qué montaje fuiste dirigido por ella?

Nosotros hicimos una muestra para la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo porque íbamos a tener una temporada en Rajatabla, eso fue entre el 2006 y el 2007 aproximadamente o un poquitico más arriba y, nosotros hicimos una muestra en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo con muy poquitas personas porque ella no estaba segura de un actor del elenco. Si sé que por ahí habían pasado otros actores previamente antes que yo llegara a ese elenco. El entrenamiento era físico. Ella antes de arrancar el ensayo, nos pedía calentar. Calentábamos antes de leer porque ella decía que el actor tenía que tener un entrenamiento físico como el que tenían los bailarines y yo recuerdo claramente que los entrenamientos eran super agotadores, pero al momento cuando nos sentábamos ya para leer, cuando ella nos movía por el espacio, el cuerpo estaba amoldado perfectamente a lo que ella quería. Ella siempre nos comentaba que el decir tenía que ser muy conversado y no impostado. Nos contaba sus historias de sus viajes a Francia, cuando ella estudió en Francia y, que en una oportunidad ella quedó con Doris Wells en trabajar en una obra de teatro y después nos contó que Doris falleció y eso nunca se pudo concretar y ella se sintió un poco frustrada porque Doris era su gran amiga. Era muy humana, eso sí. Ella entendía al momento si uno tenía un problema. No le gustaba que uno llegara tarde a los ensayos. El proceso de *Las criadas* fue un antes y un después en mi carrera por el simple hecho que Lola nos pedía siempre precisión. No nos pedía la memoria de “mañana se tiene que memorizar cuatro páginas que voy a montar”. No, siempre nos decía previamente, por favor, revisen las escenas en su casa, mañana voy a montar esta parte. Ella versionó el final, el final es que Solange envenenaba a Clara y ese monólogo de Solange lo pasó al final y ahí terminaba la pieza y fue una experiencia maravillosa haber compartido con la maestra. Yo sufría muchísimo cuando ella se ponía creativa a hacer los calentamientos del ballet. Yo le decía “profe, yo no tengo esa elasticidad que usted tiene” y ella me decía “vamos, acondiciona tu cuerpo, trabaja tu cuerpo, porque el actor no es 100% voz y eso es lo malo que tiene la formación, hoy en día la academia, que los alumnos están acostumbrados a agarrar un texto, a memorizarlo y a recitarlo y ese no es el trabajo del actor. El trabajo del actor es cuerpo, voz, interpretación”. Ella nunca quiso hacer programas de mano, porque no tenía los recursos. Nosotros le decíamos, “nosotros le costeamos la sesión de fotos, nosotros costeamos parte de la producción” y no, a ella le gustaban más los trabajos súper experimentales. Había un actor que se llamaba Julio - lo que pasa es que no recuerdo los apellidos realmente - Julio era el que medio la ayudaba y ella escuchaba un poco más a Julio en materia de producción. Ella quería que el montaje fuera netamente físico, a espacio vacío. Era una propuesta súper mágica, que cada vez que veo *Las criadas*, yo creo que es un texto que yo no podría interpretar como actor hoy en día, porque lo guardo con mucho respeto para mí.

²⁶⁴ Actor, director, productor y discípulo de Lola Ferrer.

Entrevista a Carmen Julia Álvarez²⁶⁵

Fecha: 25 y 30/05/2024.

Vía: whatsapp.

Tipo de entrevista: estructurada.

Entrevistadora: Margarita Morales (Caracas).

Entrevistada: Carmen Julia Álvarez (Caracas).

25/05/2024

Hallé que usted actuó en *Nosotros, ellas y el duende*. A raíz de eso quisiera realizarle una entrevista sobre Amalia Pérez Díaz y su dirección. ¿Cómo fue la dirección de la maestra Pérez Díaz?

Hay algo que yo no tengo muy claro, tanto que yo le mandé un mensaje a Eduardo Serrano para que él me ayude. Recuerdo muy bien que hicimos teatro en la calle, incluso teatro penitenciario, o sea, hicimos teatro dentro de la cárcel, pero hace tantos años que hay detalles que no recuerdo y uno de esos - te parecerá mentira - es el de que lo haya dirigido Amalia. Esa parte no la recuerdo y es lo que, por supuesto, más te interesa. Te puedo decir que yo empecé con Amalia, trabajé con ella cuando tenía como cuatro años en diferentes cosas y es verdad que ella después se dedicó muchísimo a la docencia, no solamente cuando lo hizo aparte, sino dentro de Radio Caracas [Televisión], se hacían talleres y ella fue la promotora de todo esto.

30/05/2024

Quería estar completamente segura para responderte. Te voy a decir algo, si alguien conocí yo en el trabajo fue a Amalia Pérez Díaz, porque yo empecé desde muy pequeña, desde los tres años y mi mamá Adelaida Torrente fue pionera de la televisión junto con Amalia. Ellas siempre trabajaron juntas, por supuesto se hicieron amigas, yo iba a las piñatas de uno de los hijos y viceversa, coincidimos en muchísimas cosas y yo desde pequeña trabajé con ella. Verifiqué, constaté [y] ella no dirigió teatro. Ella lo que pasa es que fue una persona muy influyente por su misma forma de ser, a nivel de “yo organizo, yo encabezo”. Hizo teatro, hizo mucho teatro, muchísima más televisión que teatro, pero por eso, fue muy respetada en el medio en general, hasta temida - diría yo - por su forma de ser, por su carácter y porque ella tenía mucha fuerza por las cosas que hacía. Ella formó parte de la primera academia que abrieron para clases de actuación que no eran en la misma Radio Caracas sino en Parque Central. Después ya pasó a unas instalaciones que, incluso yo le di clases a chamos muchos años después, pero ella en esas instalaciones daba sus cursos de actuación.

Lo de la parte de teatro en la calle - también lo consulté con Eduardo [Serrano] - y a nosotros nos marcó muchísimo la parte penitenciaria porque fue muy fuerte. Hicimos teatro en uno que quedaba, no me acuerdo si era por Catia. Estabas allí con los presos. En esos sitios no existe un camerino, acondicionaban algo para uno poder estar y presentar la obra, que eran las mismas obras que se presentaban en la calle. Entonces, se les llevaba a ellos. Creo que en La Planta también estuvimos, pero ella era como la coordinadora, la de la idea, la que llevó la fuerza de hacer esto y trabajamos juntos allí en varias obras, pero ella de dirigir una obra como tal, una obra dirigida por Amalia Pérez Díaz no. Estoy completamente segura, por eso no quise mandarte ninguna otra información sin estar completamente segura. Ella fue muy importante en nuestro medio. Trabajó hasta muy mayor y dio mucho.

²⁶⁵ Reconocida actriz venezolana de cine, teatro y televisión.

CONCLUSIONES

Las causas que alentaron la presencia de la mujer en el ejercicio de la dirección de teatro en Venezuela en la década de los cincuenta fueron diversas. Previamente, las circunstancias políticas y sociales que acontecieron dentro de la realidad nacional, demandaron que la mujer se incorporara a la mano de obra y al activismo político. Este aspecto coincidió con el surgimiento y desarrollo de la segunda ola feminista mundial. Por esta razón, la mujer venezolana gana terreno en el campo legal y constitucional, mediante la conquista del derecho al voto en 1947 y la reforma de leyes que empiezan a amparan sus derechos. Durante la década de los cincuenta, la venezolana se incorpora progresivamente al sistema de educación primaria, secundaria y universitaria.

La dirección femenina de los años cincuenta tiene la característica de haber sido llevada a cabo mayoritariamente por artistas extranjeras como Juana Sujo, Inés Laredo, Lily Álvarez Sierra, Mara Poeta, Georgina de Uriarte y Esther Valdés, con la excepción de Natalia Silva, originaria de Cumaná. Se observa que, aunque Natalia Silva es venezolana, recibe una gran influencia extranjera por sus estadías en Estados Unidos y España, las cuales inciden en su trabajo, dicción, actuación y dirección. Se podría afirmar que en los años cincuenta la participación de la directora venezolana es casi nula (a excepción de Natalia Silva). La década estuvo teñida por influencias foráneas, lo que concierne lógicamente al momento histórico que vivía el país. En ese período, apenas se estaba superando una época de atraso general y, por tanto, se intentaban integrar las nuevas tendencias que se venían desplegando en la realidad mundial desde hacía tiempo.

La incorporación de las creadoras extranjeras que se asentaron en el país - y que en el caso de Lily Álvarez Sierra e Inés Laredo terminaron nacionalizándose como ciudadanas venezolanas - formaron una generación que se abrió paso en el arte y brindó una cierta globalización. Estas directoras introdujeron textos teatrales que no se conocían, así como, aspectos de la puesta en escena y la técnica actoral poco explorados para la fecha. Aunado a esto, la apertura de medios de comunicación como la televisión y demás canales de difusión, le brindaron a las potenciales creadoras locales una ventana de nuevas posibilidades y fueron un incentivo para que, en la década subsiguiente, se atrevieran a liderizar proyectos por cuenta propia.

En relación a las primeras venezolanas que dirigieron teatro en el país, de acuerdo con Salas (1967), probablemente Anna Julia Rojas - oriunda del Táchira - fue la primera mujer

venezolana cuya dirección se registró formalmente durante la primera mitad del siglo XX, llevando a escena en 1941 la ‘fantasía musical’ *Orquídeas azules*, seis años antes de la aprobación del sufragio femenino en Venezuela. Aunque no es objetivo de esta investigación el estudio de la presencia de directoras en la primera mitad del siglo XX o en períodos anteriores, se incluye esta información para que pueda ser considerada.

A Anna Julia Rojas le siguió, la cumanesa nacida en Ciudad Bolívar, Natalia Silva²⁶⁶ con la dirección de *El Águila de Dos Cabezas* de Jean Cocteau en 1956. En tal sentido, Natalia Silva tuvo una labor de dirección artística más sostenida en el tiempo, que perduró por varias décadas, mientras que Anna Julia Rojas se desarrolló mayormente como gestora cultural.

En los años sesenta acaecería una mayor incorporación de directoras locales, como es el caso de Ligia Tapias (San Cristóbal, Edo. Táchira), Sylvia Mendoza (Maracaibo, Edo. Zulia y Barquisimeto, Edo. Lara), Clara Rosa Otero (Barcelona, Edo. Anzoátegui) y Minerva Leindenz (Edo. Falcón). Se presume que también Elysbeth Hernández y María Berroterán entran en este grupo por las características de sus respectivos nombres. Por su parte, Manuelita Zelwer nace en Bogotá y llega al país a los cuatro años de edad para formarse y desenvolverse como ciudadana venezolana nacionalizada. De igual modo, Miriam Dembo nace en Polonia, pero llega a Venezuela a los cinco años. Las acompañan en la labor de dirección las pioneras chilenas, residenciadas y establecidas en el país, Lola Ferrer y - quienes inician su labor en los años cincuenta y se mantienen trabajando en las décadas posteriores - Lily Álvarez Sierra e Inés Laredo.

Durante los años sesenta surge la tercera ola feminista, un poco más radical y liberal que la anterior. La mujer había conquistado el voto y algunos derechos legales y constitucionales y, en ese lapso, quería alcanzar una mayor libertad en su rol dentro de la familia y la sociedad. Temas como la sexualidad, la anticoncepción y la planificación familiar empiezan a ser discutidos y la incorporación de la mujer en el ámbito educativo y laboral sigue ganando espacio exponencialmente. Los años sesenta fueron una época de experimentación en el arte que estuvo acompañada por eventos globales que modificaron el paradigma político, social y económico.

Entre 1960 y 1969 la presencia de directoras aumenta desde un punto de vista cuantitativo. Si bien en la década de los cincuenta dirigen siete creadoras: Juana Sujo, Natalia Silva, Inés

²⁶⁶ Quién casualmente formó parte del elenco de *Orquídeas azules* (1941).

Laredo, Lily Álvarez Sierra, Mara Poeta, Georgina de Uriarte y Esther Valdés, en los sesentas lo hacen doce: Natalia Silva, Inés Laredo, Lily Álvarez Sierra, Clara Rosa Otero, Miriam Dembo, Ligia Tapias, Sylvia Mendoza, Manuelita Zelwer, Lola Ferrer, Minerva Leindenz, María Berroterán y Elysabeth Hernández.

Algunas de las artistas que empiezan a ejercer la dirección en los sesenta lo hacen dentro del ámbito académico - como es el caso de Ligia Tapias, Manuelita Zelwer y Lola Ferrer. Otras dirigen presentando una característica de intermitencia y falta de continuidad en el tiempo, como es la realidad de Miriam Dembo, primordialmente psicóloga, traductora, productora y colaboradora de El Nuevo Grupo. Las directoras que se han asociado al área académica tienen la característica de poseer como profesión de base la actuación y, a raíz de eso, generaron cierto interés por la docencia y la dirección de teatro, hecho que las llevó a desarrollar una línea de experimentación que converge entre ambos oficios y que dejó como aporte la divulgación de sus distintas metodologías de enseñanza a través de sus discípulos.

La relación de la dirección de teatro con la docencia no es un aspecto únicamente desarrollado por las pioneras de los sesenta. Precedente, Juana Sujo, Lily Álvarez Sierra, Esther Valdés, Inés Laredo y Georgina de Uriarte, ya habían incursionado en ambos campos, creando escuelas de formación propias o gestionando el Teatro Universitario (en el caso de Laredo y De Uriarte). No obstante, a partir de los sesenta se observa un amparo mucho más institucional por parte de los centros de educación media y universidades, que le otorga a la dirección de este lapso, una característica formalmente académica.

Las mujeres que comienzan su trabajo de dirección en los cincuenta como Natalia Silva, Inés Laredo y Lily Álvarez Sierra, se desarrollan en un ámbito profesional que trasciende la esfera docente y académica y perdura de forma constante en el tiempo. Esther Valdés no se ha incluido en este grupo puesto que, aunque su labor dirección para televisión se mantuvo hasta 1966, se desconoce la actividad propiamente teatral de la creadora durante los sesenta.

Particularmente, Sylvia Mendoza se vinculó a un tipo de teatro popular ejercido dentro de sectores teatrales periféricos como comunidades de bajos recursos, poblaciones infantiles en formación, teatro institucional generado para y por los trabajadores y proyectos desarrollados en el interior del país, específicamente en el Estado Lara. Sylvia Mendoza sigue la propuesta ideológica y creativa de directores como César Rengifo y Humberto Orsini, adoptando ideas

alineadas con la política de izquierda. Por tanto, es quizás la directora que desarrolla con más énfasis un teatro de corte popular, autóctono y nacionalista dentro del grupo de pioneras de los sesenta.

Al analizar estos datos se percibe que las pioneras de los años cincuenta - mayoritariamente extranjeras - sirvieron de inspiración a las creadoras locales, las cuales absorbieron la información que éstas y otros artistas les suministraron y, a partir de allí, generaron propuestas más personales. Este aspecto se puede ejemplificar si evaluamos el caso de Juana Sujo, quien inspiró y alentó a discípulas como Ligia Tapias o, el de Horacio Peterson, quien influyó en el trabajo de esta última y de Manuelita Zelwer. Aunado a esto, se puede agregar que tanto Lily Álvarez Sierra como Esther Valdés poseyeron una importante influencia masiva en las mujeres y niñas de la época debido a la incursión de ambas en la dirección de programas infantiles para medios televisivos.

Las necesidades que impulsan a las directoras de los años sesenta en su empresa creativa son tan variadas como sus personalidades. Clara Rosa Otero tuvo un incentivo proveniente de su propia familia - su hermano Miguel Otero Silva y su cuñada María Teresa Castillo -, aun cuando poseía como fuente de inspiración alternativa lo que pudo vivir y ver en el medio artístico chileno durante su estadía en ese país. A su vez, se puede vincular a esta creadora con Inés Laredo, Lily Álvarez Sierra y Esther Valdés quienes - además de ser directoras extranjeras - introducen respectivamente el trabajo de títeres y el teatro infantil en Venezuela durante la década de los años cincuenta. A propósito de esto, María Antúnez (2023) indica que Inés Laredo, además de ser una directora teatral, fue una importante referencia en el ámbito educativo que utilizó el títere como una herramienta para potenciar su pedagogía en las clases²⁶⁷. Clara Rosa Otero, Lily Álvarez Sierra, Esther Valdés e Inés Laredo tienen como punto coincidente el teatro infantil y el manejo del títere, bien sea como herramienta pedagógica o escénica y, en todo caso, las tres primeras creadoras convergen en la característica de un trabajo que es dirigido para y por los niños.

Por otro lado, Inés Laredo y Georgina de Uriarte exploran la creación teatral dentro del ámbito universitario. En ese sentido, el teatro universitario es un fenómeno que emerge transversalmente en Chile, Puerto Rico, Cuba y Venezuela entre los años cuarenta y cincuenta del

²⁶⁷ Véase Entrevista a María Antúnez. CAPÍTULO V.

siglo XX. Aunque Inés Laredo inicia su labor en el Teatro Universitario de Maracaibo durante los años cincuenta, se mantiene desarrollando esta línea de trabajo en el tiempo.

En suma:

1. De acuerdo a las fuentes revisadas, la cumanesa nacida en Ciudad Bolívar, Natalia Silva es la primera directora de teatro venezolana que ejerce el oficio durante la segunda mitad del siglo XX. Debuta como directora en 1956 con la obra *El Águila de Dos Cabezas* de Jean Cocteau y su labor perdura por varias décadas.
2. En base a Salas (1967), entre 1950 y 1959 el 79,4% de la actividad de dirección de teatro fue masculina y el 20,6% femenina. En concordancia con *Una huella en el teatro venezolano* (2009), representó un 77,8% de directores y 22,2% de directoras. Según Galindo (1989), entre febrero de 1958 y noviembre de 1959, el 91,2% de las personas que ejercieron la dirección teatral fueron hombres y el 8,8 % mujeres. En las tres fuentes consultadas para el presente estudio, el porcentaje de directores es cuantitativamente superior al de las directoras y representa más del 70%. Esto permite concluir que la dirección de teatro realizada por mujeres durante la década de los años cincuenta constituye un sector evidentemente minoritario.
3. Las características de la dirección en los años cincuenta son:
 - a) Presencia preponderante de directoras extranjeras o con influencias foráneas.
 - b) Vinculación de áreas como la actuación, la docencia y la dirección profesional, en el ejercicio del arte.
 - c) Aparición de directoras que mantienen una continuidad en el tiempo, abarcando décadas posteriores. Esta persistencia ocurre en todos los casos, a excepción de Juana Sujo - debido su prematuro deceso - Mara Poeta y Georgina de Uriarte, cuya actividad ulterior se desconoce por falta de un registro correspondiente.
4. En base a Galindo (1989), entre 1960 y 1969 el 90,9% de la actividad fue masculina y el 9,1% femenina. Según el registro del Espacio Anna Frank (2009), representó un 100% de hombres y el 0% de mujeres. Esto permite concluir que, durante la década de los sesenta, el porcentaje de directores simbolizó más del 90,9% y el de directoras el 9,1%, lo que representa un sector aún más minoritario, si se compara con el de la década precedente.

Este hecho se debe probablemente a la incorporación de un número mayor de directores al oficio teatral.

5. En la década de los sesenta la presencia de directoras aumenta cuantitativamente. Si bien en la década de los años cincuenta dirigen siete creadoras (Juana Sujo, Natalia Silva, Lily Álvarez Sierra, Inés Laredo, Mara Poeta, Georgina de Uriarte y Esther Valdés), en los sesentas lo hacen doce (Natalia Silva, Inés Laredo, Lily Álvarez Sierra, Clara Rosa Otero, Miriam Dembo, Ligia Tapias, Sylvia Mendoza, Manuelita Zelwer, Lola Ferrer, Minerva Leindenz, María Berroterán y Elysbeth Hernández).
6. En los años sesenta ocurre una mayor incorporación de directoras locales, como es el caso de Ligia Tapias (San Cristóbal, Edo. Táchira), Sylvia Mendoza (Maracaibo, Edo. Zulia y Barquisimeto, Edo. Lara), Clara Rosa Otero (Barcelona, Edo. Anzoátegui) y Minerva Leindenz (Edo. Falcón). Manuelita Zelwer y Miriam Dembo nacen en el extranjero, pero hacen vida en Venezuela desde muy temprana edad (menos de cinco años). Las tres extranjeras que efectivamente dirigen en la década de los sesenta son de origen chileno: Lola Ferrer, Lily Álvarez Sierra e Inés Laredo.
7. Las características de la dirección de los años sesenta son:
 - a) Aumento cuantitativo del número de directoras.
 - b) Incorporación de directoras locales.
 - c) Presencia de directoras que se desempeñan dentro del ámbito académico (educación media y universitaria).
 - d) Intermitencia y falta de continuidad en el tiempo en algunos de los casos y, en otros, la aparición de un tipo de dirección encaminada al trabajo social y comunitario.

REFERENCIAS

- Acosta, O. (2021). *La ignorada presencia femenina en los inicios del teatro venezolano (1823-51)*. Caracas: Editorial Trinchera.
- Adán, S. (12 de marzo de 2021). *Me atrevería a aventurar que anónimo, que tantos poemas escribió sin firmarlos, era a menudo una mujer*. Recuperado el 11 de septiembre de 2023, de Time Just: <https://www.timejust.es/cultura/literatura/me-atreveria-a-aventurar-que-anonimo-que-tantos-poemas-escribio-sin-firmarlos-era-a-menudo-una-mujer/>
- Álamo Bartolomé, A. (8 de agosto de 2023). Entrevista a Alicia Álamo Bartolomé. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Alba Peinado, C., & González, L. (2009). Ángel Berenguer: Motivos y estrategias. *Teatro: Revista de estudios culturales*, 23(23), 15-28. Recuperado el 1 de enero de 2024, de <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1242&context=teatro>
- Álvarez, C. J. (30 de mayo de 2024). Entrevista a Carmen Julia Álvarez. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Antúnez, M. (. (21 de diciembre de 2023). Entrevista a María Antúnez. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-Maracaibo.
- Aranguren, F. (20 de noviembre de 2018). *Las mujeres en la búsqueda de consenso hacia sus derechos*. (C. CEPAZ, Ed.) Recuperado el 17 de diciembre de 2023, de Centro de Justicia y Paz (CEPAZ): <https://cepaz.org/articulos/las-mujeres-en-la-busqueda-de-consenso-hacia-sus-derechos-por-fernando-aranguren/>
- Arrau C, S. (1994). *Dirección teatral: documentos*. Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral .
- Arteaga, A. (2013-2024). Inés Laredo "La teatrera del Zulia". *Zuliano rajaó*. Recuperado el 13 de julio de 2024, de <http://www.elzulianorajao.com/noticias/ines-laredo-la-teatrera-del-zulia/>
- Asociación Nacional de Planificación Familiar y Salud Reproductiva. (2024). *Eisenstadt vs Baird*. Recuperado el 19 de enero de 2024, de National family planning & reproductive health association: <https://www.nationalfamilyplanning.org/pages/issues/eisenstadtvbairdmain>
- Azparren Giménez, L. (2004). Modelo de Periodización de la Historia del Teatro en Venezuela. *Ponencia presentada en las "V Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa"*. Caracas: Universidad Central de Venezuela y Universidad Católica Andrés Bello.

- Azparren Giménez, L. (20 de septiembre de 2021). Teatro venezolano del siglo XX (III): Hacia la democracia (1936-1958). *Trópico absoluto*. Recuperado el 28 de diciembre de 2023, de <https://tropicoabsoluto.com/2021/09/20/teatro-venezolano-del-siglo-xx-iii-hacia-la-democracia-1936-1958/>
- Azparren Giménez, L. (24 de junio de 2022). Teatro venezolano del siglo XX (VI): Introducción al nuevo teatro. *Trópico absoluto*. Recuperado el 16 de enero de 2024, de <https://tropicoabsoluto.com/2022/06/24/teatro-venezolano-del-siglo-xx-vi-introduccion-al-nuevo-teatro-de-venezuela/>
- Barrios, S., Montilla, V., & Gil, Á. (enero-junio de 2016). El protagonismo oculto de la mujer en el transcurso de la historia de Venezuela. (C. L. Sociales, Ed.) *Perspectivas: Revista de historia, geografía, arte y cultura*, 4(7), 13-24.
- Basabe, B. (28 de noviembre de 2023). Entrevista a Blanca Basabe. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-Maracaibo.
- Batallan, L. (s/f). *Tilingo: una empresa cultural*. Recuperado el 21 de mayo de 2024, de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/tilingo-una-empresa-cultural/>
- Berruti, N. (s.f.). De Pëgi a Venezuela para fundar Bambilandia (De Pëgi a Venezuela pe fond Bambilandia). *Revista Zena*. Recuperado el 20 de agosto de 2024, de De Pëgi a Venezuela para fundar 'Bambilandia': <https://www.francobampi.it/zeneise/zena/08bambilandia.htm>
- Borzacchini, C. (15 de enero de 1982). Lily Álvarez Sierra, entre hadas, brujas y príncipes. *El Nacional*, C-21.
- Brandler, N. (6 de junio de 2023). Entrevista sobre la vida y obra de Natalia Silva. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-París.
- Bravo Rozas, C. (2018). Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre 1940-1950. *Anales de Literatura Española*(29-30), 175-189. Recuperado el 12 de noviembre de 2024, de Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre 1940-1950: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.08>
- Bravo, J. (8 de 4 de 2018). ¿Por qué las mujeres no podían actuar en Inglaterra en tiempos de Shakespeare? *ABC Cultura*. Recuperado el 8 de mayo de 2023, de https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-mujeres-no-podian-actuar-inglaterra-tiempos-shakespeare-201804082320_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fteatros%2Fabci-mujeres-no-podian-actuar-inglaterra-tiempos-shakespeare-201804082320_noticia.

- Canino, M., & Vessuri, H. (septiembre-octubre de 2008). La universidad en femenino. Un cuadro de luces y sombras en la UCV. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 845-861. Recuperado el 17 de diciembre de 2023
- Castillo, A. (junio de 2007). La transversalización de género en la estructura curricular de la Universidad Central de Venezuela. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 12(28). Recuperado el 17 de diciembre de 2023, de saber.ucv.ve/bitstream/10872/15150/1/La%20transversalizacion%20de%20género%20en%20la%20estructura%20curricular%20de%20la%20universidad%20central%20de%20Venezuela..pdf
- Castillo, S. (1992). Presencia de la mujer en el teatro: El caso venezolano. *Revista de Estudios Culturales*, 2, 71-88. Recuperado el 8 de mayo de 2023, de <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1025&context=teatro>
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. (s.f.). *Natalia Silva*. Recuperado el 3 de junio de 2023, de Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM): https://www.teatro.es/profesionales/natalia-silva-8255/estrenos?set_language=gl
- Centro Venezolano del Instituto Internacional del Teatro. (s.f.). *Biografía inédita de Anna Julia Rojas. ¿Quién es quién en el teatro venezolano?* Centro Venezolano del Instituto Internacional del Teatro, Centro de Documentación, Caracas.
- Chesney Lawrence, L. (5 al 9 de mayo de 2007). Dos grupos de teatro universitario renovadores en Venezuela: UCV y LUZ. 7(2). Recuperado el 4 de junio de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3665200>
- Chesney Lawrence, L. (2014). *Los orígenes del teatro moderno venezolano. Relectura 1900-1950*. Caracas: Universidad Central de Venezuela (UCV).
- Chocrón, I. (1991). *Teatro V (Simón, Clipper, Solimán el Magnífico)*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Collado, V. (7 de mayo de 2020). La minifalda: la historia de la prenda que enamoró y liberó a la mujer. *Vogue25*. Recuperado el 15 de diciembre de 2024, de <https://www.vogue.mx/moda/articulo/minifalda-su-historia-su-diseno-y-la-liberacion-femenina>
- Contreras, D. M. (2011). *Dramaturgia femenina en la década 1975-1985 en Caracas. Tesis de Grado Pregrado. Lic. Artes. Mención Artes Escénicas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.
- Costa, C. (24 de noviembre de 2018). Las escritoras que tuvieron que usar pseudónimos masculinos y ahora serán leídas con sus nombres verdaderos. *BBC News Mundo*. Recuperado el 8 de mayo de 2023, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46293652>

- Coy Soto, C. P., & Villasmil Díaz, M. A. (2021). Historia, mujer y ciudadanía: la conquista del derecho al sufragio femenino en Venezuela (1928-1948). *Revista Presencia, Saberes y Expresiones*, 68-83. Recuperado el 9 de junio de 2023, de <https://ojs.unipamplona.edu.co/index.php/pse/article/view/2204/2284>
- Delgado, G. (2012). *Trayectoria de la Escuela Superior de Artes Escénicas "Juana Sujo" (1949-2008)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.
- Dembo, M. (2009). *Juana Sujo*. (C. E. Bancaribe, Ed.) Caracas, Venezuela.
- Dembo, N. (17 de julio de 2024). *Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo B*. Correo electrónico. Biografía de Miriam Dembo, Caracas-Madrid. Recuperado el 17 de julio de 2024
- Díaz Seijas, C. (s.f.). *Experiencias de aprendizaje en la materia sistema educativo venezolano*. Recuperado el 26 de diciembre de 2023, de Ciencias de la Educación: <https://aprendizajesparacompartir.blogspot.com/p/sistema-educativo-venezolano.html>
- Duhet, P. (1984). *Las mujeres y la revolución (1789-1794)*. Barcelona: Península.
- E.A. (24 de junio de 1986). Tilingo reinagura su sala con "La flauta mágica" de Mozart. *El Nacional*, págs. B-12.
- El Impulso. (26 de marzo de 2017). Fotos: A 59 años del Grupo Teatral Lara. Memoria Fotográfica. *El Impulso*. Recuperado el 10 de mayo de 2024, de <https://www.elimpulso.com/2017/03/26/fotos-a-59-anos-del-grupo-teatral-lara-memoriafotografica/>
- El Nacional. (11 de junio de 1958). Reponen un drama de Jean Cocteau esta noche en el Teatro La Comedia. *El Nacional*, pág. Cuerpo 2. Pág. 12.
- El Nacional. (16 de junio de 1959). Cuatro personajes encarnará hoy Natalia Silva. *El Nacional*., pág. Cuerpo 2°. Pág. 32. Arte.
- El Nacional. (14 de octubre de 1959). El Enfermo Imaginario de Moliere. *El Nacional*, 42 Información.
- El Nacional. (27 de septiembre de 1959). Un millar de niños asistió ayer al Festival de Teatro Infantil. *El Nacional*, 43.
- El Nacional. (01 de junio de 1960). "La cama", Dos personajes y seis cuadros presenta hoy el Teatro la Comedia". *El Nacional*, pág. Cuerpo 2°. Pág. 28.
- El Nacional. (12 de febrero de 1960). Natalia Silva y Andrés Magdaleno irán "del brazo y por la calle". *El Nacional*, pág. Cuerpo 2. Pág 32 Artes.

- El Nacional. (13 de marzo de 1961). El Estreno. *El Nacional*, 22.
- El Nacional. (20 de julio de 1961). El teatro del Ateneo hoy en el II Festival. *El Nacional*, pág. C18 Arte.
- El Nacional. (26 de julio de 1961). Hora y Fecha (columna). *El Nacional*, pág. 20 Página de Arte.
- El Nacional. (21 de julio de 1961). Una mínima incadescencia. Aviso publicitario. *El Nacional*, pág. 15 Deportes.
- El Nacional. (8 de agosto de 1962). "Los años del bachillerato" estrenan hoy en el Nacional. *El Nacional*, pág. 18 Arte.
- El Nacional. (1 de agosto de 1962). Cinco gansters disfrazados de venezolanos atrapados por una monjita. *El Nacional*, pág. 22.
- El Nacional. (10 de enero de 1962). Con "Dos en el balancín", de Gibson, Silva y Magdaleno reabren "La Comedia". *El Nacional*, pág. Cuerpo segundo. Pág. 20 de Arte.
- El Nacional. (10 de febrero de 1962). Hora y fecha (Columna). *El Nacional*, pág. 20.
- El Nacional. (14 de junio de 1962). Hora y Fecha. Obra Adorable embustero. *El Nacional*, pág. 18 Arte.
- El Nacional. (8 de abril de 1962). Juego de matrimonio. *El Nacional*, pág. 31 Espectáculos.
- El Nacional. (10 de diciembre de 1963). Corazón ardiente. *El Nacional*, pág. B14.
- El Nacional. (22 de agosto de 1963). Primer Festival de Teatro Experimental en Arquitectura de la UCV. *El Nacional*, págs. B-10. Arte.
- El Nacional. (13 de marzo de 1963). Reapertura de "La Quimera" con "Delito en la isla de las cabras". *El Nacional*, pág. 20 Arte.
- El Nacional. (30 de octubre de 1964). "Teatro de sensaciones" experimentará Peterson. *El Nacional*, pág. C11.
- El Nacional. (8 de agosto de 1964). El grupo teatral "El Barrio" reidivida el sainete presentando "Salto atrás", de Leo. *El Nacional*, pág. C8 Arte.
- El Nacional. (8 de abril de 1964). Hoy pre-estrenan en el Ateneo la obra "Callejón sin salida". *El Nacional*, pág. B10.
- El Nacional. (23 de noviembre de 1965). "Fuenteovejuna". Drama de la resistencia en el siglo XV. *El Nacional*, pág. C12.
- El Nacional. (17 de noviembre de 1966). Teatro en la Casa Sindical. *El Nacional*, págs. C-16.

- El Nacional. (10 de agosto de 1966). Vimazoluleka en el Ateneo de Caracas. Estreno del grupo "Bohemio". *El Nacional*, pág. C8.
- El Nacional. (24 de septiembre de 1967). Dos en un balancín. *El Nacional*, pág. C9 Arte.
- El Nacional. (15 de diciembre de 1967). La falta de una orientación oportuna es una de las causas fundamentales de la gran cantidad de divorcios. *El Nacional*, pág. D3.
- El Nacional. (15 de diciembre de 1967). La llegada de la mini-falda y los triunfos del "Caracas" fueron lo mejor de 1967. *El Nacional*, págs. D-18.
- El Nacional. (5 de julio de 1967). La Tercera Palabra (Aviso publicitario). *El Nacional*, pág. A10.
- El Nacional. (17 de agosto de 1967). Natalia Silva y Andrés Magdaleno en "Un paraguas bajo la lluvia". *El Nacional*, pág. C10. Arte.
- El Nacional. (15 de diciembre de 1967). Por primera vez dos damas se gradúan de "peritos agropecuarios" en Maturin. *El Nacional.*, págs. F-7.
- El Nacional. (17 de noviembre de 1967). Por primera vez en nuestra historia una mujer dirige la Orquesta Sinfónica: Alba Quintanilla. *El Nacional*, pág. C15 .
- El Nacional. (10 de diciembre de 1967). Que la mujer desempeñe cargos de alta jerarquía como el hombre en la administración pública. *El Nacional*, D-3.
- El Nacional. (01 de noviembre de 1968). El teatro estable de Maracay estrena "Experimento Cervantes". *El Nacional*, pág. C12 Arte.
- El Nacional. (16 de enero de 1968). Esta tarde inauguran el teatro estable de marionetas. *El Nacional*, págs. C-10.
- El Nacional. (25 de junio de 1968). Las mujeres venezolanas evalúan su obra en 22 años de ejercicio. *El Nacional*, pág. C7.
- El Nacional. (31 de marzo de 1968). Obras de Montherlant, Bernanos y Claudel. *El Nacional*, pág. C9 Arte.
- El Nacional. (05 de noviembre de 1968). Planificación familiar es una necesidad impostergable. *El Nacional*, pág. C7.
- El Nacional. (10 de noviembre de 1968). Un hombre y una mujer están autorizados para tener los hijos que quieran. *El Nacional*, pág. D8 Científica.
- El Nacional. (23 de agosto de 1969). Esta noche presentan teatro en Capuchinos. *El Nacional*, pág. C14 Página de Arte.
- El Nacional. (30 de agosto de 1969). Nosotras, ellas y el duende hoy en la Plaza de la Pastora. *El Nacional*, pág. C18 Página de Arte.

- El Nacional. (29 de octubre de 1971). Estrenan hoy la obra “El juego” de J. Jáuregui. *El Nacional*, pág. C15 Página de Arte.
- El Nacional. (30 de septiembre de 1971). Mañana en el Teatro Chacaíto “Ejercicio para cinco dedos”. *El Nacional*, pág. C12 Página de Arte.
- El Nacional. (10 de febrero de 1971). Sesenta mil espectadores en tres años de actividad. *El Nacional*, pág. B16.
- El Nacional. (8 de julio de 1978). El Tilingo en la IV sesión del Teatro de las Naciones. *El Nacional*, pág. C13 Arte.
- El Nacional. (03 de septiembre de 1982). El sueño de las tortugas. *El Nacional*, pág. C13 Arte.
- El Nacional. (5 de octubre de 1986). Historia del grupo. *Suplemento especial del Teatro Tilingo. Tilingo: país de niños. Corazón de domingo. El Nacional*, pág. 3.
- El Nacional. (5 de octubre de 1986). Lo que ha dicho Clara Rosa. *Suplemento especial del teatro Tilingo. Tilingo: país de niños. Corazón de domingo. El Nacional.*, pág. 15.
- El Nacional. (5 de octubre de 1986). Obras escenificadas. *Suplemento especial del teatro Tilingo. Tilingo: un país de niños. Corazón de domingo. El Nacional*, págs. 12-13.
- El Universal. (12 de marzo de 1982). El Animador de Santana en la CANTV. *El Universal*, Cuerpo 4 Página 3.
- Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. (9 y 10 de julio de 1992). Programa de mano. *Doce monólogos para seis actrices*. Caracas, Venezuela.
- Espacio Anna Frank. (2009). *Una huella en el teatro venezolano*. Caracas.
- Espada, C. (2004). *La telenovela en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Fundación Bigott.
- Freitez L., A. (2014). La situación demográfica en Venezuela a inicios del tercer milenio. *Revista Temas de Coyuntura*(47), 45-92. Recuperado el 27 de diciembre de 2023, de Revista en línea UCAB: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temasdecoyuntura/article/view/1670>
- Fuentes, E. (abril de 1972). Lily Álvarez Sierra: son más dañinas las películas de vaqueros que las telenovelas (Cien Mujeres). *Revista Mira*(51), 58-62.
- Fundación Cultural Chacao. (1998). *Ugo Ulive 50 años en la vida de un artista*. Caracas, Venezuela: Editorial Arte.
- Fundación Sonia Sanoja - Alfredo Silva Estrada. (s.f.). *Sonia Sanoja*. Recuperado el 27 de junio de 2024, de Fundación Sonia Sanoja - Alfredo Silva Estrada: <https://www.sanoja-silvaestrada.org/>

- Fundateneofestival. (2002). *La guía del espectador. XIV Festival Internacional de Teatro. Caracas 2002*. Caracas, Venezuela.
- Galindo V., D. (1989). *Cartelera teatral caraqueña 1958-1983: acercamiento a la historia teatral venezolana a partir de la compilación del período 1958-1983. Tesis de Grado (Lic. Artes, mención Artes Escénicas)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.
- García de León, A. L. (1996). *La mujer en la historia de Venezuela*. Caracas.
- González, E. (23 de abril de 2012). *Bambilandia, un homenaje*. Recuperado el 20 de agosto de 2024, de Bambilando: <https://bambilando.blogspot.com/2012/04/bambilandia-un-homenaje.html>
- González, L. V. (13 de junio de 2024). Entrevista a Luis Vicente González. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas.
- Guerra, I. (julio de 2003). Dos creadores chilenos que sembraron en Venezuela. *Theatron*(11), 42-44.
- Hernández, J. (2013). *Inés Laredo: una vida por el teatro*. Recuperado el 5 de junio de 2023, de Universidad del Zulia: https://web.archive.org/web/20130403164803/http://www.cultura.luz.edu.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=392&Itemid=137
- Hernández, L. G., & Parra, J. Á. (1999). *Diccionario general del Zulia*. Maracaibo: Banco Occidental de Descuento.
- Herrero Ferrer, C. (6 de marzo de 2020). *Feminismo liberal y radical: la década de 1960 en EE.UU.* Recuperado el 17 de diciembre de 2023, de Archivos historia: <https://archivoshistoria.com/feminismo-liberal-y-radical-la-decada-de-1960-en-ee-uu/>
- Iriart, V. (marzo de 2016). *Dita Kohn de Cohen y el Centro Cultural Prisma*. Recuperado el 6 de julio de 2024, de Viviana Marcela Iriart (BLog): <https://vivianamarcelairiart.blogspot.com/2016/03/entrevista-incompleta-esther-dita-kohn.html>
- Jorges, K. (13 de junio de 2024). Entrevista a Kevin Jorges. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-Madrid.
- Leandro Alfonso, M. C., & Marcó Parra, L. Y. (1998). *Compilación de teatro en Caracas, 1984-1993: un acercamiento al vestuario teatral. Tesis de Grado Tesis de Grado (Lic. Artes, mención Artes Escénicas)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes Lic. Artes. Mención Artes Escénicas.

- Leandro, C. (13 de julio de 2024). Entrevista a Carolina Leandro. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas.
- Lo' Curto Deffit, D., & Ruiz Quintero, A. (2016). *La formación del intérprete en el taller de teatro musical de la compañía Lily Álvarez Sierra (2014)*. Trabajo de Grado. Caracas, Venezuela: Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela.
- Lozada, M. C. (13 de julio de 2024). Entrevista a María Cristina Lozada. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas.
- M.F. (s.f.). La viuda valenciana, El prestamista, Dos en un balancín, El milagro de Ana Sullivan. En *Telón de agora* (págs. 42, 43, 44). Recuperado el 3 de junio de 2023, de https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/pdf/57_58/57_58_42.pdf
- Machuca, L. (2004). *Tendencias del teatro venezolano en el siglo XX*. Trabajo de Grado. Estudios de Postgrado, Area de Letras Magister Scientiarum en Literatura Venezolana. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Letras.
- Márquez, C. (1988). *Juana Sujo y sus aportes al teatro venezolano contemporáneo*. Tesis de Grado Pregrado. Lic. Artes. Mención Artes Escénicas. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.
- Martí Ciriquian, E. (2009). *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Martínez Vásquez, E. (julio-diciembre de 2008). La educación de las mujeres en Venezuela o reconstruir la historia de Venezuela incluyendo a las mujeres. *Revista venezolana de estudios sobre la mujer*, 24.
- Martínez, C. (11 de enero de 2024). Entrevista a Carlota Martínez. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Martínez, C., & Martínez, G. (1997). *Lily Álvarez Sierra pionera del teatro infantil en Venezuela*. Trabajo de Grado. Caracas, Venezuela: Instituto Universitario de teatro (IUDET).
- Martínez, E. (diciembre de 2008). La educación de las mujeres en Venezuela 1870-1940 o Reconstruir la historia de Venezuela incluyendo A las mujeres. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 13(31). Recuperado el 10 de junio de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012008000200009
- Martínez, G., & Martínez, C. (1997). La princesa Lily. En G. Martínez, & C. Martínez, *Lily Álvarez Sierra pionera del teatro infantil en Venezuela* (pág. 35). Caracas, Venezuela: Sin editar. Recuperado el 2024

- Martínez, R. (2007). Mujeres en el arte, una relación políticamente desequilibrada. *Instituto Europeo del Mediterráneo*, 63-67.
- Mena, F. (24 de noviembre de 2023). Entrevista a Fermín Mena. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Mendoza, A. (24 de noviembre de 2023). Entrevista a Arnaldo Mendoza. (M. Morales Bravo, Entrevistador) Whatsapp. Caracas.
- Mendoza, S. (29 de diciembre de 2023). Entrevista a Sylvia Mendoza. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Molina Petit, C. (1994). *Dialéctica feminista de la ilustración*. Madrid: Anthropos.
- Monasterios, R. (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Moreno Uribe, E. (20 de febrero de 1978). Yo descubrí el teatro para millones de niños venezolanos: Lily Álvarez Sierra. *El Mundo*(6042), 13.
- Moreno Uribe, E. A. (2015-2022). *Carlos Márquez cuenta toda su historia*. Recuperado el 8 de junio de 2023, de Vaya al Teatro: <https://vayaalteatro.com/carlos-m-rquez-cuenta-toda-su-historia/>
- Moreno-Uribe, E. A. (1998). *Teatro 98. Apuntes para su historia en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Kairos Producciones.
- Moreno-Uribe, E. (s.f.). *Ligia Tapias apasionada*. Recuperado el 19 de abril de 2024, de Vaya al teatro: <https://vayaalteatro.com/ligia-tapias-apasionada/>
- Nuno Gómez, L. (1999). *Mujeres: de lo privado a lo público*. Madrid: Tecnos.
- Núñez, J. G. (12 de mayo de 2023). Directoras del teatro venezolano. Entrevista a José Gabriel Núñez. (M. Morales, Entrevistador)
- Núñez, J. G. (29 de junio de 2024). Entrevista a José Gabriel Núñez. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Oliva, C., & Torres Montreal, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). (s.f.). *Breve historia sobre la Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer*. Recuperado el 2 de diciembre de 2024, de ONU mujeres: <https://www.unwomen.org/es/csw/brief-history>
- Orlando, M., & Zúñiga, G. (2000). "Situación de la mujer en el mercado laboral en Venezuela: participación femenina y brecha de ingresos por géneros" *Temas de conjuntura. Revista en línea UCAB. IIES-UCAB*(41), 59-97. Recuperado el 27 de diciembre de 2023, de

- <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temasdecoyuntura/article/view/1752/1508>
- Otero Silva, C. (1993). *La cena de tío tigre y otras obras de teatro para niños* (Ekaré ed.). (V. U. Iribarren, Ed.) Caracas, Venezuela: Ex Libris.
- Pantzerki. (noviembre de 2009). *Títeres en femenino*. Recuperado el 21 de mayo de 2024, de Pantzerki: <http://www.titeresenfemenino.com/2009/11/rosa-otero/>
- Peña, F. (29 de junio de 2019). *El teatro más alto de Venezuela*. Recuperado el 7 de julio de 2024, de Prodavinci: <https://prodavinci.com/el-teatro-mas-alto-de-venezuela/>
- Pino Montilla, L. (1994). *La dramaturgia femenina venezolana. Siglos XIX-XX*. (C. (. Teatral), Ed.) Caracas, Venezuela.
- Pirela, A. (28 de noviembre de 2023). Entrevista a Arnaldo Pirela. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-Maracaibo.
- Portillo, G., & Bustamante, S. (diciembre de 1998). Proyecto social venezolano (1960-1970) y su influencia en el sistema educativo. *Paradigma*, XIX(2), 1-9. Recuperado el 26 de diciembre de 2023, de <https://www.revistas-historico.upel.edu.ve/index.php/paradigma/article/download/2926/1357>
- Prince, G. (13 de julio de 2024). Entrevista a Gladys Prince. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-Almagro.
- Quecedo Lecanda, R., & Castaño Garrido, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*(14), 5-39. Recuperado el 2 de julio de 2023, de <https://www.redalyc.org/pdf/175/17501402.pdf>
- Ramia, C. (27 de mayo de 2024). Entrevista a Carmen Ramia. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.
- Real Academia Española (RAE). (2023). *Diccionario de la lengua española* (Vigesimotercera edición ed.). Madrid, España. Recuperado el 8 de enero de 2023, de <https://dle.rae.es/contenido/actualizaci%C3%B3n-2023>
- Revista Escena. (febrero-marzo-abril de 1975). Quién es quién en el teatro para niños. *Revista Escena. Revista Nacional de teatro y espectáculo*, 50-63.
- Reyes Torres, E. (9 de julio de 2022). La presidencia de Raúl Leoni. *El Nacional*. Recuperado el 1 de diciembre de 2024, de <https://www.elnacional.com/opinion/la-presidencia-de-raul-leoni/>
- Rial, J. A. (junio de 1986). Venezuela: Esther Plaza es la señorita Gloria. Sebastian Junyent en versión de Natalia Silva. *El Público*, págs. 59, 60. Recuperado el 18 de septiembre de 2023, de

https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/revistas/ep/033/00000059.pdf_pdf.pdf

Rojas Parma, L. (2016). Juana Sujo. En C. d. UCAB, *Educadores venezolanos Siglos XVIII al XXI* (págs. 426-429). Caracas: Fundación Empresas Polar. UCAB.

Rolas Talavera, K. (2010). *Cartelera teatral caraqueña desde el año 2000 al 2007. Tesis de Grado (Lic. Artes, mención Artes Escénicas)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.

Romero, R. (13 de julio de 2024). Entrevista a Rafael Romero. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas.

Romo G, L. (23 de febrero de 1979). "La zorra y las uvas": trabajadores realizan teatro infantil. *El Universal*, Cuerpo 1 Página 33.

Salas, C. (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas: Imprenta Municipal Caracas.

Sánchez, C. (6 de abril de 2024). Entrevista a Carlos Sánchez. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-México.

Sánchez, L. M. (7 de julio de 2024). Entrevista a Luis Miguel Sánchez. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas.

Sandoval, I., & González, G. (s.f.). *Rompiendo el techo de cristal: participación de las mujeres en la UCV*. Recuperado el 17 de diciembre de 2023, de Hora universitaria UCV: <https://horauniversitariaucv.blogspot.com/2017/03/la-feminizacion-de-la-universidad.html>

Schon, E. (5 de octubre de 1986). Una historia de bellos espectáculos. *Suplemento especial del teatro Tilingo. Tilingo: un país de niños. Corazón de domingo. El Nacional.*, pág. 7.

Segovia H., A. (2004). *El personaje femenino en tres obras venezolanas del período 1968-1989. Tesis de Grado Pregrado. Lic. Artes. Mención Artes Escénicas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.

Sierra, C. (s.f.). La Princesa Lily.

Silva, N. (1962). La tercera palabra. *Programa de mano teatral*. Teatro Calderón, España.

Silva, N. (1997). Abigail. *Programa de mano teatral*. FUNDARTE, Caracas, Venezuela. Recuperado el 7 de julio de 2023

Silva, N. (s.f.). Autobiografía. (N. Brandler, Recopilador) Venezuela. Recuperado el 7 de julio de 2023

Silva, N. (s.f.). La profesión de la señora Warren o La profesión más antigua del mundo. *Programa de mano teatral*. Teatro La Comedia, Caracas, Venezuela. Recuperado el 7 de julio de 2023

- Silva, N. (s.f.). *Programa de mano de Dos en un balancín*. Caracas, Venezuela.
- Simme, P. (5 de octubre de 1986). Nació del Domingo. *Suplemento especial del Teatro Tilingo. Tilingo: país de niños. Corazon de domingo. El Nacional*, pág. 3.
- Stanislavski, C. (1998). *Manual del Actor* (1a Edición. 23a Impresión ed.). (R. W. Macgregor, Trad.) México, México: Diana S.A.
- Suárez Ayala, L. (4 de junio de 2023). Entrevista sobre Inés Laredo. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas-Maracaibo.
- Tapias, I. (25 de noviembre de 2023). Entrevista a Iraida Tapias. (M. Morales, Entrevistador) Whatsapp. Caracas/Washington.
- Todo Colección. (s.f.). *Recortes Andrés Magdaleno y Natalia Silva*. Recuperado el 3 de 6 de 2013, de Todocolección.net: <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/recortes-andres-magdaleno-natalia-silva~x50613076>
- Toriz, M. (s.f.). *El director como creador: disputa creativa y lucha por el poder*. Recuperado el 4 de julio de 2023, de CITRU: <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/19.html>
- Tovar Núñez, M. (junio de 2010). Apuntes para la construcción de una historia de las mujeres. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 15(34). Recuperado el 8 de junio de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012010000100001
- Tovar, L. G. (3 de septiembre de 1972). La maga de Oz. *Últimas Noticias*, 55.
- Valcarcel, A. (1994). *Sexo y filosofía sobre "mujer" y "poder"*. Colombia: Anthropos.
- Valcarcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Instituto de la mujer: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia.
- Venezolanos ilustres. (s.f.). *Lya Imber de Coronil, trabajadora por la infancia*. Recuperado el 22 de enero de 2024, de Venezolanos ilustres: [https://venezolanosilustres.com/ediciones/ano-3/edicion-3-22-septiembre-2021/lya-imber-de-coronil-trabajadora-por-la-infancia/#:~:text=Jefa%20del%20Servicio%20de%20Medicina,R%C3%ADos%20\(1968%2D1971\).](https://venezolanosilustres.com/ediciones/ano-3/edicion-3-22-septiembre-2021/lya-imber-de-coronil-trabajadora-por-la-infancia/#:~:text=Jefa%20del%20Servicio%20de%20Medicina,R%C3%ADos%20(1968%2D1971).)
- Verenzuela, S. (19 de octubre de 2016). *Venezuela e historia. Efemérides de figuras notables de venezuela*. Recuperado el 4 de julio de 2023, de <http://venezuelaehistoria.blogspot.com/2016/10/lily-alvarez-sierra.html>
- Vidal, J. (3 de julio de 2024). Entrevista a Javier Vidal. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.

Wikipedia. (s.f.). *RCTV*. Recuperado el 18 de diciembre de 2023, de Wikipedia la Enciclopedia Libre: <https://es.wikipedia.org/wiki/RCTV>

Wikipedia. (s.f.). *Televisión en Venezuela*. Recuperado el 22 de enero de 2024, de La Enciclopedia Libre Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Televisi%C3%B3n_en_Venezuela

Zamora A., M. (1997). *El TU historia del teatro universitario de la UCV desde su nacimiento hasta 1985*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela. Tesis de Grado.

Zelwer, M. (25 de marzo de 2024). Entrevista a Manuelita Zelwer. (M. Morales, Entrevistador) Caracas, Venezuela.

ANEXOS

Documento autobiográfico escrito a máquina por Natalia Silva Cortesía Natalia Brandler.
(Silva, Autobiografía, s.f., p. 1-8).

El Teatro Y Yo - (RESUMEN)

Nací en Ciudad Bolívar el 6 de Diciembre de 1.921
Crecí y estudié en Cumaná

A los 12 años actué en mi primera Obra de Teatro. Recuerdo que los ensayos tenían lugar en la casa de Andrés Eloy Blanco.

A los 14 años dirigí un ballet para una velada artística.

En Caracas, a partir de los 15 años estudié; Piano con Emma estopelo, canto con Alfred Hollander; Solfeo con Evencio Castellano; guitarra con el profesor Borges. En la Sociedad Venezolana-Americana participé en tres Operas dos de Mozart y una de Richard Straus. Di un Concierto de canciones clásicas españolas en el Ateneo de Caracas.

En la Escuela de Bellas Artes estudié: Retrato con Ramón Martín Durban; paisaje con Rafael Ramon Gonzales; Dibujo técnico con los hermanos Monsanto. Expuse en una exposición colectiva en el Museo de Bellas artes.

Estudié ballet con Estefi Stall.

Fui colaboradora de El Nacional como crítico y columnista y del Suplemento Literario de La Estera. Fui Directora de Asuntos Teatrales del Ministerio de Educación.

Mi primera actuación fue la Paloma Mensajera de Orquideas Azules de Lucila Palacios en el Teatro Municipal. La segunda una damita joven en "La Casa" de Ramón Diaz Sanchez.

Entre al Ateneo de Caracas a estudiar Teatro con el Profesor Rivas Lazaro; fui secretaria de Actas de esta Institución y fui la protagonista de una obrita de Teatro que me valió ser escogida para una beca en Estados Unidos. (1945)

En Nueva York entre a la Columbia University donde estudié ^{durante} actuación, lectura dramática, Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare danzas folklóricas, diseño y realización de decorados, escritura de Obras de Teatro, iluminación, diseño de vestuarios, etc, etc, etc.

En el Brande~~r~~ Mathu~~s~~ Hall de la Columbia participe en el "Enfermo Imaginario" de Moliere y fui la protagonista de la Fedra de Robinson Jeffers.

Ademas, en Nueva York continué mis estudios de canto y de ballet en The School of American Ballet con Obukof y con Ballanchine. Llegué hasta "profesional"; pero al darme cuenta de que nunca sería "primera Bailarina" tuve que dejar lo que siempre fué mi gran ilusión.

Continué estudios de teatro en Londres en la Royal Accademy; Shakespeare, actuación, pantomima, etc. Fui la primera actriz en una Obra llamada The King of No Where. Fui invitada a formar parte del Young Vic; pero entre mi cobardía y el ~~gamog~~ no me atreví.

En Paris estudié francés en la Sorbonne, dicción con el mismo profesor de Mría Casares. Estudié con Charles Dullán y con Madame Maria Ventura. Me eligieron como protagonista de una Obra llamada "Nege" de Marcelle Morette....Pero tuve que regresar a Venezuela.

De regreso a Venezuela fui Directora de Teatro en el Teatro de La Casa Sindical. Aquí dirigí, interpreté la Reina, hice el decorado y los trajes para El Aguila de Dos Cabezas de Jean Cocteau. Fui profesora del grupo teatral "Teatro del Pueblo" a quienes monté dos ~~obras~~ ^{obras cortas} para la Televisión. Renuncié por dificultades burocráticas y busqué un local donde fundar mi propio Teatro.

Construí el primer teatro La Comedia bajo el techo de un galpón que El Centro Simón Bolívar había expropiado a los curas. ~~Con~~ Con mi propio pecunio, la ayuda de mi familia y de mis amigos construí el Teatro La Comedia. Debo agradecerle su ayuda al señor Enrique Sanchez, al antiguo Gallo de Oro, a Radio Caracas Televisión y a mi cuñado Vicente Giliberti quien me encargo los reflectores Kleegel a Estados Unidos.

Se estrenó el Teatro con la Antígona de Jean Anouilh, interpretada, dirigida, realizadora de escenografía y vestuario y auto-

ra de la traducción yo misma.

Estas fueron las obras presentadas en el Teatro La Comedia en esta temporada:

Antígona de Jean Anouilh, Traducción, Dirección, Escenografía,
actuación: Natalia Silva

El Aguila de Dos Cabezas de Jean Cocteau. Actuación y puesta en
en escena total: Natalia Silva.

Al Amor Hay que Mandarlo al Colegio de Don Jacinto Benavente:

Dirección y escenografía: Natalia Silva

A Media Luz los Tres de Miguel Mihura: Interpretación, dirección,
escenografía, vestuario, etc, etc, Natalia.

El Ministerio de Educación me ayudaba con Bs. 2.400 mensuales a cambio de los cuales yo daba clases gratis de todo lo relacionado con el Teatro y además puse dos profesores uno de Esgrima y otro de Historia del Teatro.

Fui a Méjico a un Festival de Teatro y se lo dejé a Roman Challeau y Gilberto Pinto para montar dos obras. Yo en Ciudad de Méjico representé la Pasiphae de Henry de Montherland en la Galeria Exelsior, tuve el honor de ser muy felicitada por Leon Felipe.

El periódico El Nacional me pidió que fuera a Atenas para enviar unos reportajes sobre el Festival de Atenas, así que nuevamente dejé el Teatro a no recuerdo qué Grupo y envié varios reportajes. Inmediatamente me llamaron para que representara a Abigail en la Obra de Andrés Bloy Blanco. Abigail se ensayó en el Teatro La Comedia y la representamos en el Teatro Municipal y en Cumaná. Yo fui la Protagonista y fue el 1º Festival de Teatro de Caracas
Andrés Magdaleno y yo nos casamos. Empezó nuestra larga vida teatral juntos.

En el Teatro La Comedia representamos los dos las siguientes Obras:

Del Brazo y por la Calle, de Armando Mock, con decorados de Haiter
Lecho Nupcial de Jean de Artog (con el título de La Cama)
Adorable Embustero de Cocteau y Shaw, traducida por Santiago Margariños.

Con estas Obras hicimos varias giras hacia la Provincia: Maracaibo, Maracay, Valencia, Bocono, Trujollo, Valera, Ciudad Bolívar, Cumaná. Fuimos a Matanzas, donde nos construyeron un Teatro al aire libre exprefeso para nuestra actuación.

Fué entonces cuando los amigos nos convencieron para que ~~hi-~~
~~ciesemos~~ ~~xxxxxxx~~ probásemos fortuna en España.

Dejé el Teatro La Comedia al Ministerio de Educación a cambio de los mismos Bs.2.200 que me pasaban de subvención para que lo prestasen gratuitamente a los grupos de Teatro que ~~entontes~~ empezaban a formarse. El Contrato fué exactamente por dos años.

Debutamos en el Teatro Recoletos de Madrid con Dos en un Balancin de Willian Gibson. La escenografía, la Dirección fué mía, Andrés fué Productor y Promotor y así hemos seguido repartiendo las tareas teatrales durante casi toda la vida. La Obra duró varios meses "en cartel" y luego hicimos una Gira por España.

Trabajé en "La Casa de Siete Balcones" de Casona dirigida por su Autor, en Teatro Lara.

Fuí la protagonista de "la Prueba de Tres de Felician Marceau" dirigida por José Osuna en el Teatro Reina Victoria.

Andrés y yo salimos de Gira por toda España con:

La Tercera Palabra de Alejandro Casona

Prohibido Suicidar se en Primavera de Alejandro Casona

Volvimos a Madrid y debutamos en el Teatro Valle Inclan con

Un Paraguas Bajo la Lluvia de Victor Ruiz Iriarte. Escenografía del gran escenógrafo español Vitin Cortezo y mi dirección.

5

Volvimos a salir de Gira con las cuatro Obras estrenadas por nosotros en Madrid y teníamos contratado el Teatro Recoletos para montar la Obra Viaje de Matrimonio de Barilet y Gredy cuando el Señor Croes, del Ministerio de Educación me escribió diciendome que debía venir a Venezuela a recibir mi Teatro porque ya el contrato se vencía. Entonces ocurrió toda la larga historia del Teatro La Comedia: Que no me lo querían devolver, que tuve que recurrir al Señor Presidente Don Romulo Betancourt, que me lo devolvieron destrozado, robado, etc, etc.

Por nuestro compromiso tuvimos que regresar a España.

En el Recoletos estrenamos Viaje de Matrimonio y regresamos a Caracas:

Encontramos el Teatro mas destrozado y mas robado. Nos robaron todo nuestro equipaje, incluyendo el baul donde traíamos los libretos de Dos en el Balancin, obra con la que íbamos a debutar.

Reconstruimos el Teatro, gracias a nuestra memoria pudimos montar Dos en un Balancin, luego montamos "Cinco Gansters y una Monja", Obra de MIGUEL MIHURA ~~Victor Ruiz Cortés~~ a la que ~~xxxxxxxx~~ cuyo verdadero título es Melocoton en Almibar.

El Centro Simón Bolívar, me pidió el Teatro. No me dieron ni un sótano en que meter mis trastos. Vendí los reflectores, que no me pagaron; regalé butacas, telones, cortinas, todo, todo, puse un cartel que decía: "Me voy para siempre de Venezuela" y me fui.

Pero....volvimos, invitados por el Gobernador de Caracas para la celebración del Cuatricentenario de la ciudad. Hicimos una Temporada maravillosa en el Teatro Nacional con: Un Paraguas Bajo la Lluvia, La Tercera Palabra; estrenamos Los Arboles Mueren de Pié, Prohibido Suicidarse en Primavera y Dos en un Balancin. El terremoto nos cortó la temporada en plena representación de La Tercera Palabra y nos fuimos a Bogotá.

En el Teatro Colón hicimos una temporada con un éxito extraordinario. Montamos: las mismas obras que habíamos hecho en Caracas. Actuamos en Medellín, Cali y Barranquilla y regresamos a España.

Andrés formó parte, como primer galán de las Compañías Nacionales del Teatro María Guerrero, del Español y del Teatro Nacional de Barcelona, mientras yo me ocupaba de conseguir un Teatro que fuese sede permanente para nuestra propia Compañía.

Salimos de Gira con la Hedda Gabler de Ibsen y al regreso yo me dediqué a transformar el viejo Cine Muñoz Seca en Teatro.

El Teatro Muñoz Seca se inauguró con Hedda Gabler de Ibsen dirigida por Miguel Narros con un reparto de primeras figuras y fué el gran acontecimiento teatral de Madrid.

Entonces comenzó para Andrés y para mí una labor muy dura que duró diecisiete años; montando Obras de Teatro dos veces al día: tarde y noche, siete días a la semana, durante todo el año salvo el mes de Agosto en que salíamos de Gira. Yo fui siempre Directora y Escenógrafa y en las siguientes fui además la primera actriz:

Hedda Gabler de Ibsen. Dirección Miguel Narros.

Doble Juego de Robert Tomas. Dirección José Osuna. Escenografía Natalia Silva.

El Labrado de Mas Aire de Miguel Hernandez. Dirección y Escenografía de Natalia Silva. Mi 1er infarto.

La Calentura de Avery Hopwood. Traducción, dirección, escenografía, Natalia Silva.

Casa Manchada de Emilio Romero. Dirección José María Loperena. Escenografía de Burgos. Música de Cristóbal Halfter. Y mi 2º infarto.

Nata Batida . Escrita para mí por Juan Antonio Castro. Puesta en escena y hasta música de Natalia Silva.

Piaf de Pam Gems, Puesta en Escena por Natalia Siva

Las Divinas de Antonio de Clano y Juan Pardo tuvo que representarse en el Teatro Reina Victoria por ser un musical grandioso, tipo Broadway.

Quiero aprovechar la oportunidad para decir a quien esto lea, que durante todos estos años en España, yo nunca dejé de ser "la actriz venezolana Natalia Silva". Que en España jamás recibimos ayuda alguna del Estado, ~~excepto~~ excepto el hecho de que todas las personalidades importantes del mundo político, literario, artístico y social asistían siempre a todos nuestros estrenos y que los Críticos de Teatro publicaban sus críticas, sin falta, al día siguiente de cada estreno en toda la Prensa. Eso sí fué una gran ayuda.

Yo venía a Venezuela casi cada año a visitar a mi madre.

Y tuve la ocasión de Actuar en las siguientes Obras:

Nata Batida en el Teatro Municipal

Nata Batida en Cumaná

Las Señoras de los Jueves en el Teatro de la C.A.N.T.V. — *con Pia*

Hay que Deshacer La Casa en el Teatro ~~de~~ Rafael Guinand.

Las circunstancias económicas del Teatro en España ~~me~~ y mi salud nos aconsejaron regresar definitivamente a Venezuela.

Nuevamente reingauramos el Teatro La Comedia en el Sótano Uno de Parque Central. Debutamos con Piaf y seguimos.....

Piaf de Pam Gems

Hay que deshacer la Casa de SEBASTIAN JUNYENT

El Día de Gloria FRANCISCO ORS

La Profesión de la Señora Warren de Gerge Bernard Shaw.

Mas varias Obras protagonizadas por Andrés Magdaleno.

PERDIMOS TODO NUESTRO CAPITAL y hubiesemos tenido que dedicarnos a sembrar papas.....a no ser que el C.O.N.A.C. empezo a ayudarnos. Muy modestamente; pero algo es algo.

Para que ésta ayuda del CONAC resultase beneficiosa para la Cultura de los jóvenes pensamos que era interesante dar a conocer las raíces del Teatro y la de nuestro Teatro Castellano, y nos dedicamos a el montaje y enseñanza de las obras del Teatro Griego y sobre todo las del Teatro del Siglo de Oro.

El Gran Teatro del Mundo de Calderon de la Barca
Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina. Interpretado por Natalia Silva

El Caballero de Olmedo de Lope de Vega

La Verdad Sospechosa de Juan Ruiz de Alarcon

El Lindo Don Diego de Agustin Moreto

Entre Bobos Anda el Juego de

Y

Agamenon de Esquilo

Electra de Sofocles en versión de Alberto de Paz y Mat
 (Clitemnestra fué interpretada por Natalia Si

Todas estas Obras has sido Dirigidas por Andres Magdaleno y la escenografía y el vestuario ha sido diseñado por Natalia

Todos los actores que han tomado parte en las representaciones de las obras griegas y las del Siglo de Oro has sido formado los Talleres del Teatro la Domesia siendo profesores Natalia Silva y Andrés Magdaleno.

En estos momentos nos dedicamos al montaje de "Pedro de Urdemalas de Don Miguel de Cervantes Saavedra.

Breve relato sobre la vida de Miriam Dembo

(DOCUMENTO BIOGRÁFICO)

Escrito por Nancy Dembo²⁶⁸.

Fecha: 17/7/2024.

Vía: Documento biográfico enviado mediante correo electrónico.

Miriam Najman de Dembo, nació en Polonia un 19 de mayo de 1927. Sus padres fueron Henrique Najman e Ida Najman, ambos polacos. Miriam llegó a Venezuela en 1932 con solo 5 años. Estudió primaria en el colegio Alemán, pero hizo el bachillerato en el entonces colegio Santa María. Proveniente de una familia judía, centrada en los valores de la educación, ella aspiraba a continuar sus estudios universitarios, lo que en Venezuela no era muy común entre las jóvenes de su edad. Fue así como sus padres, con gran esfuerzo, la enviaron a estudiar en los EEUU.

Llegó a New York en 1945, recién culminada la II Guerra Mundial, en un ambiente convulso pero entusiasta y logró entrar en Bard College, donde estudiaría *Liberal Arts*. Como su opción de *mayor* tomó psicología y como *minor*, teatro. De esta forma desarrolló su interés en las artes escénicas. En Nueva York conoció a Samuel Dembo, un joven lituano, unos cuantos años mayor que ella, que también había inmigrado a Venezuela con su familia y con aspiraciones similares había viajado a Nueva York a estudiar cine y televisión. Nueva York y Bard College serían el ambiente perfecto para que ambos se interesaran e integraran al ámbito cultural newyorkino.

Una vez que Miriam culminó sus estudios, regresó a Venezuela donde Samuel la esperaba para casarse. Para entonces, Samuel se había incorporado a Bolívar Films, empresa que iniciaba sus actividades como productora de cine nacional. Trabajaban entonces en la filmación de la película *La balandra Isabel llegó esta tarde* con un equipo de actores, escenógrafos y técnicos venidos de Argentina. Samuel hizo inmediatamente amistad con todos ellos, grupo al que se incorporó Miriam a su regreso a Caracas. De ahí surgió una estrecha amistad entre Juana Sujo y Miriam Dembo que se mantendría hasta que Juana murió en 1960. Miriam solía traducir las obras que Juana quería montar y, en ocasiones, actuaría como apoyo a la dirección en los montajes que tuvieron lugar en el Pequeño Teatro del Este. En una ocasión, durante un ensayo de Juana - creo que de *La dama boba* - se acercó un joven escritor, Isaac Chocrón, quien traía bajo el brazo un ejemplar de su primera obra de teatro. Aspiraba hacérselo llegar a Juana Sujo para que la leyera y con la ilusión quizás de que la montara. Fue así como se conocieron Miriam e Isaac.

Desde entonces se creó un vínculo que trascendía lo teatral. Quizás influyeron sus orígenes judíos, pero más allá de ello se consolidó una amistad que, como Isaac decía, incorporó a Miriam y Samuel a su familia elegida.

Hubo muchos intentos de promover el teatro en Venezuela hasta que en 1966 con el montaje de *Asia y el Lejano Oriente* - obra de Isaac Chocrón y cuya producción estuvo a cargo de Miriam Dembo - les permitió considerar la posibilidad de alquilar un teatro y conformar una asociación que llevaría el nombre de El Nuevo Grupo. Así nació la agrupación que, durante 20 años continuos, se dedicaron al montaje de obras de teatro de autores venezolanos y extranjeros y ofrecieron al público venezolano la oportunidad de entusiasmarse con la actividad teatral.

La Junta Directiva de El Nuevo Grupo estuvo en sus inicios integrada por: Isaac Chocrón, Miriam Dembo, Román Chalbaud, John Lange y Elías Pérez Borjas. Años más tarde se incorporó a la directiva José Ignacio Cabrujas. También existía una Junta de Promoción a la que pertenecía Samuel Dembo. Valga mencionar que, como fotógrafo, Samuel registró con su cámara la totalidad de los montajes que se realizaron en El Nuevo Grupo lo que constituye una interesante colección gráfica de esos años.

Miriam dividía su tiempo entre la Psicología y el teatro. Al poco tiempo de la llegada de Miriam a Venezuela, ya graduada de Psicóloga en Bard College, ella participó en la fundación de la Escuela de Psicología que formaría parte de la Facultad de Humanidades de la UCV. Sin embargo, no se incorporó al plantel de profesores de dicha Escuela sino tiempo después.

A finales de los años cincuenta, la *Mobil Oil Cía* la contrató para crear el programa de becas de dicha empresa. A ello se dedicó casi una década, haciendo la selección de los estudiantes que irían a los EEUU a estudiar Ingeniería de Petróleo. A finales de los sesenta, ocupando ese cargo recibió la visita de dos profesores de la Escuela de Psicología quienes la invitaban a integrarse a la Universidad y, ahora sí, a impartir clases en dicho centro. Eso la conquistó, la

²⁶⁸ Ingeniera civil, egresada de la Universidad Católica Andrés Bello. Magister en Historia de la Arquitectura y Doctora en Arquitectura. Miembro principal de la Comisión de Posgrado de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, profesora y miembro del Consejo Técnico de la Universidad Central de Venezuela. Hija de Miriam Dembo.

docencia y, la investigación la atraparon. Así desarrolló una carrera académica de 25 años, incluyendo cargos como Directora de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Directora del Doctorado en Psicología.

Sobre su participación como directora de teatro menciona:

- 1- A raíz de *Asia y el Lejano Oriente*, asumió la producción de múltiples montajes dentro de El Nuevo Grupo.
- 2- Dirigió *El Dialogo de las Carmelitas* como parte de un ciclo de teatro religioso también en El Nuevo Grupo.
- 3- Dirigió *Cartas de Amor* en distintas oportunidades, con diferentes elencos.
- 4- Promovió y dirigió para el Trasncho el ciclo de lecturas dramatizadas incluyendo obras como *Panorama desde el puente* y *Ana en el trópico*.
- 5- Dirigió *Clipper* de Isaac Chocrón que se montó en el BOD.

Miriam y Samuel Dembo tuvieron dos hijos: Nancy y Alejandro, tres nietos: Anabella, David y Daniel y hasta el momento 2 bisnietos: Aron y Aitor.