



**Universidad Central de Venezuela.
Facultad de Humanidades y Educación.
Escuela de Artes.
Mención: Artes Escénicas**



Caracas Íntima, Caracas Itinerante: procesos de creación.
Dos espectáculos de Miguel Issa con la agrupación Dramo

Grado al que se aspira: Lic. En Artes, Mención Artes Escénicas

Tutor:

Profesor Santiago Sánchez Espinoza

Autor: Gerónimo Reyes

CI: 13.483.207

Abril 2011

A mi madre, generadora de vida

A mis hermanas, madres en segunda instancia

A mis sobrinos, por su magnificencia

A mi familia

Agradecimientos

En orden alfabético

Por todo su apoyo: ¡¡¡Gracias!!!

Cecilia Aponte, Eduardo Arias, Caremily Artigas, Prof. Leonardo Azparren, Daniela Bejarano, David Blanco, Eduardo Bolívar, Omar Borges, Elizabeth Casellas (y familia), Mariela Cisnero, Margareth Díaz, DRAMO, Escuela Nacional de Artes Escénicas “Cesar Rengifo”, Ninoska Eulate, Maigualida Gamero, Fagime Fariñas (y familia), Prof. Gabriela Kissner, Adriana Issa, Miguel Issa, Juan Lamas, Regina Magrini, Miguel Maturen (y familia), Pedro Molina, Sofía Molina, Javier Moreno, Karla Muchacho, Gabriella Muñoz (y familia), Rebeca Natera, Carlos Palacios, Prof. Carlos Paolillo, Mario Paolillo, Miriam Paolillo, Natalia Paolillo, Antonio Patiño, Leyson Ponce, Alfonso Rey, Ariana Rey, Aralis Reyes, Maria Fernanda Rodríguez, Karen Ruiz, Efrén Rojas, Romina Siblesz, Manuel Troconis, Andreina Quintero, José Luís Valles (y familia), Sara Valero Zelwer, Luís Viana, Adrián Zapata (y familia), Abraham Zapata, Manuelita Zelwer.

Resumen

La descripción en dos procesos creativos, provenientes de un mismo creador, que se realizaron en dos espacios físicos diferentes, con una sola temática a representar, y en un mismo año será nuestro objeto de estudio.

Dicho estudio, de los ensayos, así como su aplicación, provienen de una agrupación nacional de danza contemporánea, Dramo, que se maneja con una teoría propia- la dramaturgia del movimiento- que luego de 15 años de trabajo continuo, ya los lleva a una forma base para empezar a trabajar con el intérprete, cuya característica principal es el movimiento en redimensión constante, con resultados escénicos que se asemejan a la danza teatro o al teatro físico.

A través del registro fotográfico, así como el escrito durante los procesos de creación, se va relatando la metodología aplicada, al momento en que esta va sucediendo. Proponiendo un modelo de registro personal, ante la manera en que el objeto de estudio aborda sus ensayos, el ir demostrando de manera visual lo relatado.

Índice

Resumen.....	I
Índice.....	II
Índice de Ilustraciones.....	III
Introducción.....	V
Capítulo 1.....	1
Caracas Itinerante.....	1
Lugar de los ensayos.....	1
Los textos seleccionados.....	2
La música.....	3
Proceso de ensayos.....	4
Descripción de los materiales en el cuarto ensayo.....	9
Creación, edición, revisión de Un material.....	10
Continúan los ensayos.....	14
Primera vez en el espacio.....	25
Descripción del espectáculo.....	27
Capítulo 2.....	34
Caracas Íntima.....	34
Lugar de los ensayos.....	34
Textos.....	35
Proceso de ensayos.....	36
Descripción de los materiales que se convertirán en módulos o secciones de Caracas Íntima.....	38
Creación, edición, desplazamiento de material La subidora.....	40
Videos.....	45
Descripción de un material La burrita.....	46
Ensayos consecutivos.....	49
El mundo de la canción.....	53
Primera vez en el espacio.....	58
Descripción del espectáculo.....	58
Conclusión.....	66
Fuentes.....	69
Anexos A.....	72
Anexos B.....	88

Índice de Ilustraciones

Ilustración	Nº	Página
Ilustración	1	1
Ilustración	2	2
Ilustración	3	3
Ilustración	4	5
Ilustración	5	6
Ilustración	6	7
Ilustración	7	11
Ilustración	8	12
Ilustración	9	13
Ilustración	10	15
Ilustración	11	16
Ilustración	12	16
Ilustración	13	17
Ilustración	14	18
Ilustración	15	18
Ilustración	16	18
Ilustración	17	19
Ilustración	18	20
Ilustración	19	20
Ilustración	20	21
Ilustración	21	22
Ilustración	22	23
Ilustración	23	23
Ilustración	24	25
Ilustración	25	26
Ilustración	26	26
Ilustración	27	27
Ilustración	28	27
Ilustración	29	28
Ilustración	30	28
Ilustración	31	29
Ilustración	32	29
Ilustración	33	30
Ilustración	34	30
Ilustración	35	31
Ilustración	36	32
Ilustración	37	33
Ilustración	38	33
Ilustración	39	34
Ilustración	40	35
Ilustración	41	35
Ilustración	42	36
Ilustración	43	37
Ilustración	44	38
Ilustración	45	39
Ilustración	46	40
Ilustración	Nº	Página

Ilustración	47	40
Ilustración	48	41
Ilustración	49	42
Ilustración	50	43
Ilustración	51	43
Ilustración	52	44
Ilustración	53	45
Ilustración	54	45
Ilustración	55	46
Ilustración	56	47
Ilustración	57	47
Ilustración	58	48
Ilustración	59	48
Ilustración	60	48
Ilustración	61	50
Ilustración	62	50
Ilustración	63	51
Ilustración	64	52
Ilustración	65	53
Ilustración	66	54
Ilustración	67	54
Ilustración	68	55
Ilustración	69	56
Ilustración	70	56
Ilustración	71	57
Ilustración	72	58
Ilustración	73	59
Ilustración	74	59
Ilustración	75	60
Ilustración	76	60
Ilustración	77	61
Ilustración	78	61
Ilustración	79	62
Ilustración	80	62
Ilustración	81	63
Ilustración	81	64
Ilustración	82	65

Introducción

Desde que inicié mis estudios en la Universidad Central de Venezuela (UCV), aspiré a que mi trabajo de Grado tuviera como objeto de estudio a algún grupo de teatro. Egresé de una escuela de teatro, estudié artes escénicas. Quería resaltar la labor de una agrupación conocida en el campo teatral. Cuando ingresé a la mención Artes Escénicas, entendí, gracias a Peter Brook (1969:5), que un escenario puede ser un espacio cualquiera, y que son muchas las manifestaciones que pueden darse en él. Por ejemplo, la investigación que se desarrolla en las páginas que siguen se refiere a un grupo de danza. ¿Por qué?

Cuando vi *Mistral*, el espectáculo de Dramo, supe, en un principio, que se trataba de danza-teatro, ya que era la referencia que poseía acerca de este conjunto artístico, pero percibí elementos escénicos provenientes de otras manifestaciones: circo, travestismo, teatro, cine, ópera. La mezcla de Brecht con comedia bufa, Gloria Gaynor en medio de un campo de concentración nazi cantando “I will survive”, escenas propias de la vida cotidiana europea junto con el Mistral (un fenómeno natural propio de Suramérica), eran parte de una creación escénica multidisciplinaria. Comencé a buscar información y encontré una cita de Haw (1998: 1): “Su nombre es Dramo (...) un grupo que siempre causa controversia, inclusive en naciones orientales y, a pesar de la explosión de agrupaciones contemporáneas en su país, es una de las más reconocidas”. Sentí curiosidad, y descubrí que esta agrupación había desarrollado una visión escasamente investigada.

Como espectador, hasta el año de 2006, no supe nada acerca de los procesos creativos que desarrollaban para ensamblar sus espectáculos. Hoy, en el año 2011, conozco la estructura básica; sin embargo, siguen sorprendiéndome en cada ensayo y en cada montaje que realizan sus directores: Miguel Issa (1962) y Leyson Ponce (1962). Dramo es una compañía de danza contemporánea, venezolana, que trabaja, esencialmente, la corriente neo-expresionista de la danza alemana con una perspectiva propia de orientación multidisciplinaria cercana a la danza-teatro.

Esta compañía alcanza ahora quince (15) años de vida artística, con un número aproximado de veinte (20) obras propias, sin contar las co-producciones realizadas con otras entidades artísticas: Compañía Nacional de Teatro, Escena de Caracas, Fundación Compañía Nacional de Danza, Teatro del Contrajuego, Compañía Nacional de Opera, entre otras. En general, encontramos en sus trabajos una variedad de personajes: de índole fantástica en *Nosferatu* (1997), *El vuelo del ilusionista* (2007) y *Tri-gal* (2010); o trágica, en *Medea material* (1998) y *Orfeo drama remix* (2009). También han elaborado versiones de obras literarias: del universo de los clásicos, en *La divina comedia* (2000); o de la modernidad, en *Esperando a*

Godot (2002); y también a partir de los cuentos de hadas, como en *La gata cenicienta* (2004). Han desarrollado exploraciones temáticas: De la inmigración, en *Meraviglioso* (1996) y en *Café Inmigrantes* (2005); del petróleo, en *La fiesta de los barrocos* (2004); de la familia, en *Pascua* (1999) y *Canciones de los niños muertos* (2002) y *Gitanas* (2009); de lo religioso, en *El Divino Narciso* (1999); de la recreación y evocación, en *Mistral* (2003), *Chez Raimonde* (2002) y *Esperando a los dos* (2006); de la infancia, en *La Zaranda* (2007); además, han presentado homenajes: *Ella, Maria Callas* (1997), *Gastone* (1996), *Caracas itinerante* (2006) y *Caracas íntima* (2006).

Precisamente, estas dos últimas creaciones son el objeto de este trabajo. Me propongo, entonces, como objetivo fundamental, valorar el proceso de creación de la agrupación Dramo en los espectáculos *Caracas itinerante* y *Caracas íntima*, creados por Miguel Issa. Para ello, intentaré una definición de la Dramaturgia del movimiento, estudiaré sus técnicas (basándome en el registro y análisis de los ensayos), así como las relaciones entre el intérprete y el coreógrafo.

Es necesario distinguir a una compañía que se maneja con concepciones propias y cuyos espectáculos cuentan con un público que acude constantemente a sus representaciones. Aquí se abre un campo de estudio: la Dramaturgia del movimiento muestra posibilidades particulares en la investigación de un proceso creativo escénico. Es un modo de trabajo único dentro del panorama artístico del país. Constituye un camino original, surgido de estudios y experiencias de la agrupación.

Este trabajo puede ser un paso en la comprensión de las técnicas y teorías que constituyen la Dramaturgia del movimiento. Se presentará como un registro escrito de una proposición desarrollada en nuestro país, dada la escasez actual, digamos, de investigadores-autores del acontecer escénico que nos relaten, o le relaten a las próximas generaciones, lo sucedido a inicios del siglo veintiuno en nuestro país, en lo que a la escena se refiere.

El estilo de Dramo ha sido objeto de estudio de algunos trabajos de grado, entre ellos, el de uno de sus co-directores, Leyson Ponce, *Hacia una dramaturgia del movimiento*, obtuvo la mención Publicación en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, en el año 1999, así como el premio Carlos Eduardo Frias correspondiente al año 2000. Constituirá un importante antecedente y fundamento de esta investigación. Cabe mencionar los trabajos de grado de Karla Myerston, *El proceso creativo del interprete a través de tres representantes: Luis Viana, Miguel Issa, Diana Peñalver, durante el periodo 1992 – 1996*, también de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, en el año 1999 y el de Livia Gomez, *Miguel Issa, un discurso nostálgico – Análisis de la obra: Espuma de Champagne*, trabajo de

grado presentado en IUDANZA en el año 2002. Estos trabajos exploran aspectos del trabajo de Miguel Issa.

Para revisar la Dramaturgia del movimiento, partiremos de la danza. Santana (2007: 21) nos dice que: "...Hay movimientos, en los trabajos utilitarios del hombre, que son ya verdaderos gestos plásticos y expresión sonora para quien sepa ver los sonidos y oír los movimientos..." Coloca como ejemplo a los pescadores de Brasil y Colombia cuando arrojan sus redes al mar. Cardona (2000: 34) ofrece los movimientos de los animales: "...un millón de pececillos amenazados por un depredador, realizando peripecias como un conjunto compacto y apretado es una experiencia estética que igualmente podría provocar una coreografía plena de virtuosismo..."

El movimiento, entonces, que es la expresión corporal del ser humano, posee un sentido propio que responde a motivaciones externas e internas. La plasticidad se encuentra en el momento de comunicar nuestras ideas. Fue el recurso utilizado en Alemania, setenta años atrás aproximadamente, con el expresionismo. Cardona (1993: 47) lo refiere como "el origen contra una sociedad en crisis, deshumanizada y la urgencia por engendrar al hombre nuevo"

Esta tendencia incluía una evasión de la realidad, pero también era una manera de dejar al descubierto ciertas situaciones. En cuanto a la danza expresionista alemana, se caracterizaría por la repetición del movimiento hasta refinarlo. Según Ponce (1999: 12): "Los fraseos corporales repetidos fueron las acciones que pertenecieron al mundo de la imagen y el sentimiento. En la cercanía con el cuerpo, éste se comprime y padece el sufrimiento de su evocación, el gesto se contorsiona, deforma el rostro, surge la máscara y se acentúa la acción." Así encontramos a la coreógrafa y bailarina Mary Wigman (Hannover 1886 – Berlín 1973), considerada uno de los tres pilares de la danza alemana, junto al coreógrafo y bailarín Kurt Joos (Wasserafingen, 1901 – Heilbroom, 1979) y Pina Bausch (Solingen 1940 - Wuppertal 2009)

Según Rocca (2005), con Bausch "resurgió el espíritu de la danza alemana" y prefiere catalogarla como neo-expresionista. Esta suposición se fundamenta en su nuevo estilo para concebir la danza: el *tanztheater* o danza teatro. Sus obras no tienen una dramaturgia definida, un texto escrito, y el público forma parte del espectáculo, pues entiende lo que su propio conocimiento le permite alcanzar, y ocurre algo similar con los intérpretes de sus obras: utilizan sus propias vivencias y éstas dan vida de una manera particular a los personajes representados. Las obras de Bausch exploran la condición humana, con sus defectos y virtudes, amor, angustia, nostalgia, tristeza, soledad, frustración, terror, infancia, vejez, hambre, olvido.

La danza-teatro de Bausch surge aproximadamente en los años setenta del pasado siglo, cuando en nuestro país se estaba dando a conocer la danza contemporánea de la mano de

Grishka Holguin (México 1922- 2001), Sonia Sanoja (Caracas 1932), José Ledezma (Maracay 1932), Juan Monzón (Islas Canarias 1945), Rodolfo Valera (San Cristóbal 1944), Norah Parissi (Caracas 1943), Hercilia López (Caracas 1947), Graciela Henríquez (Barquisimeto 1947), entre otros. En 1963 se crea el Ballet clásico de Venezuela de Nina Novak, Zhandra Rodríguez (Caracas 1947) regresa a Venezuela (1974) y junto a Vicente Nebrada (Caracas 1932-2002) crean el Ballet Internacional de Caracas.

En el período de los años ochenta, que Paolillo (1994: 128) denomina el “boom” de la danza nacional, se consolidan proyectos y desaparecen de manera abrupta otros. En los ochenta nos visitan Maurice Bejart (Marsella, Francia 1927), Rudolph Nureyev (Irkutsk, Rusia 1938 – Paris, Francia 1993) y Pina Bausch. Se crea el Festival de Jóvenes Coreógrafos (1985). Surgen las grandes compañías: El Ballet Teresa Carreño (Rodolfo Rodríguez – Enrique Martínez – Vicente Nebrada), el Ballet Nuevo Mundo de Caracas (Zhandra Rodríguez), Danzahoy (Adriana Urdaneta, Maracaibo 1954), Ballet Metropolitano (Keyla Ermecheo, Caracas 1943), Coreoarte (Carlos Orta, Caracas 1949 – 2003). Las obras de Abelardo Gameche (Caracas 1952) y Julie Barnsley (Inglaterra 1955) provocaban y atrapaban al espectador, y una nueva generación de coreógrafos comenzaba a hacerse sentir. Barnsley, con su Acción Colectiva, sorprende por la violencia de su cuerpo y las situaciones humanas extremas que conforman su universo personal expresivo. Y es en este último ambiente donde nuestros codirectores, Issa y Ponce, se encuentran.

Sabemos entonces que Dramo es la contracción de las palabras dramaturgia y movimiento. Según Pavis, la dramaturgia es: “la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos” (Pavis 1998: 155).

Para Barba “La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa <tejido> (...) el tejido del espectáculo puede ser definido como <dramaturgia>; es decir *drama-ergon*, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretejen las acciones, es la trama” (1988: 51). Este entrelazamiento de acciones es lo que nos va a dar el hecho dramático, y en relación con esto último Cardona nos dice “¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como acción escénica, desde luego.” (2000: 49). Estas definiciones no están desligadas: la palabra central es acción, y ésta, al igual que Dramaturgia, es aplicable a la danza.

El movimiento va a ser el vehículo de la acción en la danza, lo que permite al cuerpo expresarse, transmitir su necesidad. El movimiento en la danza alcanza lo simbólico para traducir un texto, sin importar cuál corriente –sea el neo-expresionismo o el postmodernismo–

utilice. La danza va a surgir del impulso, en el gesto, y este último será el vehículo de lo que quiere decir el habla, sin llegar al extremo de la mímica o pantomima en el ballet clásico, donde se manejan otros códigos. Según Issa (2005): “la Dramaturgia del movimiento es el cuerpo que habla”. Mientras que Ponce (1999:52) nos habla de “direccionar el cuerpo global y ofrecerlo a su drama o partitura de las acciones para mundanizar y dar forma a lo que es invisible: el tejido conceptual de la obra”. El cuerpo transmite nuestras necesidades y de éstas parten los impulsos hacia la acción física. Reaccionamos ante las situaciones que se suceden en nuestro entorno, y es con la lectura del cuerpo que la Dramaturgia del movimiento va a trabajar: la expresión corporal como escritura escénica, como acción teatral en imágenes.

Edgar Alfonso Sierra (1996: 3) registra la siguiente declaración:

Es una concepción del cuerpo que comienza por revisar el contenido semántico de dicho término. Puede abrir nuevas vías a muchas inquietudes y problemas de este periodo que vivimos. A través de Dramo nos hemos reunido (Miguel Issa y Leyson Ponce) para consolidar proyectos en el arte de la coreografía, asumiendo un reto y un gran compromiso donde todo comienzo implique una culminación y todo juego de premisas deba convertirse en un esbozo de algunas hipótesis, dando así nuestro aporte al desarrollo de la danza escénica en Venezuela.

En este orden de ideas, Gallia Vallete Pilenko (2002: 4) considera:

Dramo es la contracción de Dramaturgia y Movimiento, nace en 1995 de una voluntad común de reflexionar sobre el concepto de coreografía, integrando otras disciplinas artísticas que contribuyen a desarrollar un nuevo discurso sobre las imágenes del cuerpo. En particular la mezcla de danza, el teatro, la ópera y los multimedia.

Como ya se explicó, se valorarán los procesos de creación de los espectáculos *Caracas itinerante* (2007) y *Caracas íntima* (2007). Me apoyaré teórica y metodológicamente en Helbo (1987), Cardona (1993) y (2000), Ubersfeld (1997) y Pavis (2000). El registro se efectuó por tres medios: escritura, fotografía y video. Por medio de la escritura, y según lo propuesto por Pavis en su modelo de análisis-reportaje “comentaría el desarrollo de la representación como un partido de fútbol” (2000:25). En cada ensayo, fui elaborando una bitácora del proceso, apoyada y ampliada por imágenes fotográficas que registré personalmente durante las sesiones de trabajo, mientras que el video me permitió estudiar *a posteriori* el proceso creador adelantado. Por cierto, parte esencial de esta investigación es el disco compacto que lo acompaña (es el registro en video). Expondré los procesos como un observador directo, quien, gradualmente, describe (descubre) lo que ocurre a su alrededor; registraré los términos, los ejercicios de improvisación (los medios para la creación), así como la estructuración del material artístico, la definición del intérprete en el contexto de creación y la concepción que se hace evidente, en el transcurso de los ensayos, acerca de la coreografía y su creador.

El lector hallará un conjunto de referencias teórico-metodológicas que no se agruparán en una sección o capítulo independiente, lo que comúnmente vendría a constituir el marco teórico y/o metodológico de la investigación. Se encontrarán intercaladas en la narración y descripción del proceso de creación. Se procura así un procedimiento distinto, que yuxtapone y confronta lo que ocurre en la sala de ensayos con un material que se asocia al registro. De este modo, la teoría no explica el trabajo que se estudia ni éste sigue de manera estricta una metodología previa. Pero hay relaciones, y el lector tendrá un papel en la definición de éstas, que ayudarán a mostrar cómo se ensambla la puesta en escena final.

Cuando estudiamos a Dramo, tomamos en cuenta a dos coreógrafos que, desde antes de unirse, ya manejaban unos códigos escénicos que lograron que un sector del público asiduo a los Festivales de Jóvenes Coreógrafos realizados entre los años 1988 y 1995 los identificara artísticamente. Gradualmente, han definido, cada uno, su identidad. En este caso, nos interesa referirnos a la de Miguel Issa.

Efrén Rojas, Caracas (1959), diseñador gráfico, escenógrafo y vestuarista, quien ha acompañado a nuestros codirectores desde sus inicios hasta nuestros días, señala la relación de Issa con el pasado, con la memoria. Esto se relaciona con la escasez de elementos escénicos (mobiliario y objetos) que permite el tránsito ininterrumpido entre el pasado y el presente, mientras que el telón de fondo es una constante en la definición de un ambiente básico. El espacio muestra una creación escénica multidisciplinaria y multicultural, lo cual, a su vez, se fundamenta en la libertad del pensamiento, con la asociación continua de ideas muy diversas.

Rojas (1997) define el trabajo de Dramo como: “sugere, no literal, siempre indirecto. Se da a la interpretación del espectador y a la de nosotros mismos como realizadores (...). Es una estética que sugiere más de lo que dice”

Con el paso de los años, los codirectores de Dramo han encontrado una manera de trabajar con los intérpretes. Cuando uno de ellos se incorpora a la agrupación, se le explica que en el proceso de creación nada es definitivo; si existe un tema, se empieza construyendo imágenes con las que se irá trabajando hasta obtener lo que Issa o Ponce consideren interesante en el escenario por la imagen expresiva creada, la cual permite lecturas diversas: “No se preocupen por el porqué de lo que están haciendo, pero nosotros les garantizamos que al final sabrán por qué lo están haciendo” (Issa 2009) Más que un trabajo de improvisación, hay un trabajo de creación permanente donde la continua búsqueda de imágenes (entendida como dramaturgia) con movimiento hace de Dramo un laboratorio permanente.

La búsqueda empieza con un texto o una frase corporal del intérprete: “la concatenación de ejercicios físicos es el punto de inicio de un material, es el desarrollo de los

ingredientes esenciales de la obra” (Ponce 2009), y se desarrolla a partir de lo creado por él, quien construye junto al coreógrafo la realidad física acorde con lo exigido. El coreógrafo ofrece un imaginario sobre un tema determinado y se apoya en videos, música, textos, y deja que el intérprete se conecte con esta información desde sus propias vivencias, sus códigos, e improvise con dicho material y con pautas verbales que se le dan, por ejemplo: en nuestro trabajo de investigación, para el carnaval en los años 1950, en Caracas, sirvieron de soporte los videos de Oteyza (1999) y Venturini (2003) y la música de la Billo’s, entre otros.

Con Issa (2009), en su proceso creativo, luego de obtener todos los materiales – todas las frases que se puedan obtener – a partir de imágenes, música u objetos seleccionados, es que, digamos, se “escribe” la obra. Como si fueran piezas de un rompecabezas, cuya figura definitiva es desconocida, se va armando un primer orden escrito: las pautas del trabajo diario y el orden de las actividades. Esta suerte de guión va a variar según lo que vaya sucediendo en los ensayos, y no se descarta lo que la casualidad o la intuición puedan sugerir. Por su parte, Ponce (2009) llega a los ensayos con un movimiento bien definido, se lo da al intérprete para que él lo deconstruya y modifique el orden de las cosas. Sobre lo hecho por el intérprete, Ponce hace otro material que luego, una vez más, interviene.

En los ensayos finales se procura la calidad del movimiento de manera individual: la velocidad, la calidad interpretativa, el tiempo y la música. En cuanto al movimiento grupal, Issa pide “sentirse”, esto es, que el grupo trabaje como si fuera un solo individuo que responde a una misma necesidad (cada intérprete con su carga emotiva en el material), y en algunos momentos que todos miren hacia un mismo punto en el espacio escénico o en el área de publico, lo que Issa llama “foco”.

Para el año 2006, los integrantes de Dramo eran:

- Miguel Issa, Caracas 1962. Bailarín, Coreógrafo, Docente. Licenciado de la Universidad Central de Venezuela. Maestría en Políticas Culturales de la Formation Internationale Culture adscrita a la Universidad de la Sorbona Nouvelle III, en París, Francia y Diplomado en Educación Superior en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Actualmente es Vicerrector del poder popular en Uneartes, así como Coordinador estratégico del Teatro Teresa Carreño.
- Leyson Ponce, Caracas 1962. Bailarín, Coreógrafo, Docente. Licenciado de la Universidad Central de Venezuela en 1995. Cursó Estudios Superiores en Composición Coreográfica en la Folkwang Hochschule en Essen, Alemania. Maestría en Gestión

Cultural en la Universidad de Girona en España. Actualmente es el Director General de Desarrollo de los trabajadores académicos.

- Maria Daniela Añez: Caracas, 1985. Bailarina, docente. Egresada de la Escuela Ballet Arte en 1998. Egresada de IUDANZA en 2007, *Summa cum laude*, como Intérprete de Danza Contemporánea. Actualmente es bailarina de la fundación Compañía Nacional de Danza y estudiante en la Universidad Central de Venezuela, Escuela de Trabajo Social.
- Carla Barquero: San José, Costa Rica. Bailarina. Licenciada en Comunicación Social de la Universidad de Costa Rica. Invitada por Carlos Paolillo en el año 1998 al Instituto Superior de Danza, desde ese entonces se queda en nuestro país; en el año 2000 ingresa en Dramo, agrupación en la que permanece hasta el presente.
- Paúl Forigua: Bogota, 1975. Actor, bailarín, coreógrafo, docente. Egresado del Taller de Formación Actoral del Teatro Estable de Maracay. Egresado de la primera promoción de IUDANZA, en 2002, como intérprete de danza contemporánea. Actualmente es estudiante de la Maestría en Investigación “Théâtre et Arts du Spectacle” en la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III) y del certificado de Estudios Corporales de la misma institución.
- Rafael Gil: Miranda, Los Teques. Actor de teatro y cine. Egresado del Taller de Formación de la Compañía Nacional de Teatro en 1996. Actualmente es tesista de la Escuela de Artes, mención Cine. Actor de la agrupación Escena de Caracas y bailarín en Dramo. Además, está encargado de la Coordinación de Programación de la Cinemateca Nacional.
- Franklin González: Yaritagua, Yaracuy 1981. Bailarín, coreógrafo, docente. Se forma como bailarín en la agrupación folklórica Danzora, en la cual permanece hasta el año 2006. Egresado del IUDANZA en 2007 como intérprete de danza contemporánea. Actualmente es bailarín de la Fundación Compañía Nacional de Danza y docente en la Compañía Trino Frometa
- John Lobo: Caracas, 1985. Bailarín. Egresado de la Escuela de Danzas Folklóricas Ditirambo. Egresado de UNEARTE/DANZA intérprete de danza contemporánea. Bailarín de la agrupación Agente Libre.
- Maria Jesús Mendible: Mérida, Venezuela 1981. Bailarina, coreógrafa, docente. Se forma en la agrupación Mundiven, cuyo trabajo se define como danza urbana. Egresada

de la segunda promoción de IUDANZA en 2003 como intérprete de danza contemporánea. Actualmente es bailarina de la compañía Dramo y docente en la Escuela Nacional de Danza, ENDANZA.

- Arnaldo Mendoza: Actor de teatro, cine, TV, docente, intérprete. Egresado de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, (E.N.A.E.C.R.) en 1993. Egresado de la Escuela de Artes de la U.C.V en el 2000. Actualmente es docente en UNEARTE/TEATRO y UNEARTE/DANZA y en la E.N.A.E.C.R, cursa estudios de posgrado en la U.C.V
- Carolina Petit: Caracas. Bailarina, coreógrafa, docente. Egresada del Instituto Superior de Danza en 1991, egresada de IUDANZA en 2005 como docente de danza contemporánea. Actualmente baila en Dramo, es docente en UNEARTE/DANZA y en la Escuela Nacional de Danza, ENDANZA.
- Efrén Rojas: Caracas 1959. Bailarín, diseñador escénico, docente. Egresado del instituto de diseño Newmann en 1983. Egresado de la Schola Arte Sesto Florentino en 1986 como vestuarista, escenógrafo y maquillador. Actualmente es Director de Arte de la Fundación Compañía Nacional de Danza, Docente en UNEARTE/TEATRO.
- Eliana Santander: Caracas, 1980. Actriz, bailarina. Egresada del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas en el año 2000. Egresada de IUDANZA en 2007 como intérprete de danza contemporánea. Ha realizado trabajos de producción y asistencia de dirección en varios espectáculos de Dramo. Actualmente baila en Dramo y ejerce la docencia en el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas.
- Juan Solórzano: Barlovento, Edo. Miranda, 1984. Bailarín, coreógrafo. Egresado de la Escuela Danza y Ballet del estado Miranda en el año 1999. Egresado del UNEARTE/DANZA en 2008 mención intérprete danza contemporánea. Actualmente es el asistente personal de Miguel Issa.

Capítulo I

Caracas Itinerante

Lugar de los ensayos

Como ya sabemos, los co-directores de Dramo son profesores de Unearte/Danza¹, en la Casa del Artista, Quebrada Honda. Esta institución fue el espacio de trabajo. Los salones de ensayo se ubican en los pisos uno y cuatro; en los pisos dos y tres funcionan diferentes departamentos de la mencionada institución.

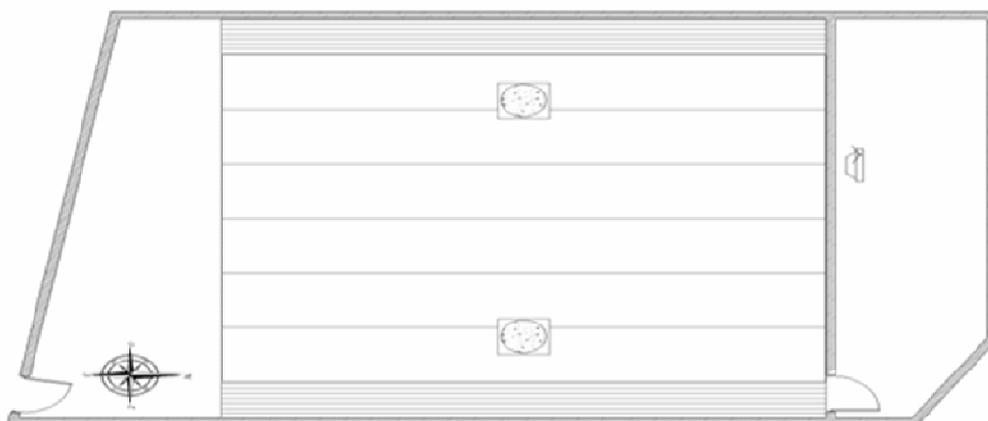


Ilustración 1

El espacio del piso cuatro (Ilustración 1) posee las siguientes dimensiones: cinco metros de alto por diez metros de ancho y doce metros de profundidad. Está atravesado por dos columnas de aproximadamente un metro cincuenta de diámetro que sirven para dividir el espacio en dos, gracias a una puerta corredera. El piso está cubierto por una tarima de diez centímetros de alto, cubierta con linóleo, para evitar que los bailarines se lastimen los pies o el cuerpo al ensayar.

¹ Hasta el año 2008 era conocido como IUDANZA. En la actualidad es Unearte/Danza



Ilustración 2

La pared del fondo al Norte, (Ilustración 2) está cubierta por espejos, cuya finalidad es que los bailarines observen sus movimientos para poder corregirse. Las paredes de la derecha (Oeste) e izquierda (Este) tienen ventanas. Al lado de la puerta de entrada, en la pared Sur, hay un pizarrón acrílico y pupitres. Esta zona en particular no tiene

linóleo y está fuera de la tarima; se trata de un espacio irregular, ya que corta el espacio en ángulo. Adicionalmente, allí encontramos barras de ballet, pelotas de calentamiento instrumentos musicales, tales como piano y tambores, para acompañar las clases, así como el equipo reproductor de música.

Al lado de la pared de espejos hay dos pequeños cuartos con usos varios, el que está en el espacio angular es aprovechado para cambiarse de ropa, el otro es mucho más amplio y es allí donde se guardan los equipos audiovisuales y algunos pupitres del Unearte/danza. Aquí se encuentra ubicado el espacio designado para recordar el material físico de los intérpretes, gracias al televisor y la cámara de Miguel Issa. “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario”. (Brook 1969: 5)

Los textos seleccionados

A lo largo de los ensayos se leyeron diversos textos, los que los intérpretes o el mismo Issa sugirieron y los propuestos por él al comienzo. Los autores de los textos definitivos para *Caracas itinerante*, fueron: Francisco Pimentel – Job Pin – (en Nazoa 1990: 63), Aquiles Nazoa (1971:284), Rafael Guinand (en Nazoa 1990: 63). Esta selección de textos fue usada en

su mayor parte en el primer segmento del espectáculo que se conocerá como Caracas contemporánea.

El texto utilizado por el intérprete Arnaldo Mendoza en el segmento conocido como El mundo de la canción, en su rol como el presentador del programa, fue de creación mixta: Issa-Mendoza-Nazoa (1987:123). Issa le entregó una selección de materiales, entre los que se encontraban los de Aquiles Nazoa. Luego se especificaron cuáles iban a quedar para el espectáculo; por su parte, Mendoza aportó otros textos. El actor basó su personaje en diferentes presentadores de la televisión, hasta conseguir que aquél no se identificara con ningún sujeto específico, sino que tuviera rasgos de diferentes animadores.

La música



Ilustración 3

Como parte del proceso creativo característico de Dramo, durante los ensayos se trabaja sin música. Sin embargo, la creación o recopilación del material de los intérpretes se hace en cuentas de ocho para facilitar su posterior sincronización con la banda sonora. Así se evita que ellos memoricen mecánicamente los movimientos con la música y se da más valor al trabajo interpretativo, que no debe ser un acto automático, sino libre. A partir de allí puede entenderse lo que Issa quiere decir cuando se refiere a “sentirse de manera grupal”. Sin embargo, Issa probó temas musicales en ocasiones (Ilustración 3). Una vez que la música se escogió, hubo un proceso de ajuste entre los tiempos de ésta y el trabajo de los intérpretes. “La música (...) puede querer decir cualquier cosa y vale por sobre todo por el efecto que produce (...) la música es como una luz del alma que se despierta en nosotros”. (Pavis, 2000: 150)

El proceso creativo de *Caracas itinerante* abarcó quince ensayos, desde el catorce de enero de 2006 hasta el 20 de abril de 2006, fecha del ensayo general en el Centro Cultural Chacao. *Caracas íntima* requirió dieciséis ensayos, desde el primero de junio de 2006 hasta el 30 de octubre de 2007, además de su correspondiente ensayo general en el Ateneo de Caracas. El tiempo empleado para el montaje de estas dos obras fue de once meses, incluyendo un mes de vacaciones, en agosto. Los ensayos se realizaron una vez a la semana, los sábados, debido a que los codirectores e intérpretes realizan otras actividades los días restantes.

Proceso de ensayos

Desde el inicio, el tema fue nuestra ciudad capital, como un homenaje que Issa le quiso rendir a su ciudad natal. Al conocer el espacio donde se iba a realizar el espectáculo – el Centro Cultural Chacao –, el coreógrafo decidió aprovechar la arquitectura de esa edificación como un gran escenario no convencional, con el público desplazándose por el espacio y encontrando situaciones diferentes en cada espacio seleccionado. “Permitiendo lo que (...) necesitaba: el ojo del espectador como respuesta emotiva”. (Ponce, 1994: 20)

Caracas 14 de Enero de 2006 (12:30 a 4:45)²
 Ensayo I
 Videos
 Primera reunión del año.

Issa nos presentó al nuevo integrante para este espectáculo: Arnaldo Mendoza, actor, director, docente, que nos acompañará en esta ocasión. Luego nos fue mostrando los libros – una parte de ellos – que ha estado leyendo para la conformación final del espectáculo. Cada intérprete o persona involucrada aporta sus vivencias, desde la primera vez en el país (Carla Barquero, Costa Rica) y/o en la ciudad (Paúl Forigua, Aragua, María Jesús Mendible, Mérida, Franklin González, Yaracuy, Juan Solórzano, Miranda)

Issa explica parte de una aproximación a la puesta en escena, que consistirá en módulos que se engranen. Los módulos son espacios físicos y escénicos diferentes. La presencia del Ávila ha de ser permanente: ya de manera audiovisual o por la utilización de un telón pintado. El grupo vio a continuación las dos (2) películas escogidas: “*Caracas, crónica del siglo XX*” (Oteyza, 1999); “*A gozar con Billo’s*” (Venturini, 2003). Issa nos entrega hojas de papel para que anotemos los elementos que nosotros consideremos importantes

Algunas anotaciones: Lucha libre, baseball, balas frías, inseguridad, la lotería, llegada de Pacheco, escaleras mecánicas del Pasaje Zingg, ciudad del este-ciudad del oeste, alquiler de sillas y moto taxis,

² A partir de aquí se incluyen las transcripciones de la bitácora.

sombreros y gorras, importancia Villanueva/Sanabria, plaza y mall, las fuentes, los piropos, sentir político, desastres naturales, las cruces del Ávila, el celular-mensajes de texto. (Reyes, 2006A)



Ilustración 4

Caracas 21 de Enero de 2006 (12:30 a 3:30)
Ensayo II
Carnaval, semana santa, fiestas actuales, bingo

Se comienza a trabajar el material físico “base” para alcanzar/lograr la imagen/material final. Issa indica las pautas para los primeros trabajos: El carnaval, lo que esto signifique para cada quién, según sus propias vivencias y/o lo aprendido en las películas vistas en la sesión anterior. Cada integrante se coloca en un lugar en el espacio. Sin selección previa, para trabajar de manera individual su relación – acción con el carnaval.

Observamos (Ilustración 4) que en cada intérprete hay un primer momento de reflexión o remembranza (Mendible, en cuclillas adelante, González, pantalón gris, Santander, fondo), donde comienza los primeros movimientos en los que basará su material físico, con el cual intentará dar vida al carnaval.

Hay intérpretes que bromean entre ellos antes de arrancar su proceso, esto tal vez sea una costumbre y formará parte de su funcionamiento individual-colectivo para iniciar el trabajo (Santander, Barquero, Añez). Trataré de establecer cuál es esa realidad más adelante. Hay quienes conversan del tema a trabajar entre ellos (Rojas, Gil).

Cada material físico nos sorprende por lo variado y rico de lo demostrado. (Reyes: 2006A)

Issa observa cada material individualmente antes de agruparlos en dúos o tríos, luego selecciona un grupo de materiales, los ordena (primero el de Gil, luego el de González) y le indica al resto del elenco que memorice dicho material. Luego él lo graba en video para ser analizado posteriormente. Cada material personal o grupal seleccionado será grabado por Issa al final de cada ensayo.

Los bailarines son co-creadores de las obras. Buscan en su memoria personal y beben de su biografía para dar respuestas a las indicaciones de la coreógrafa. Los gestos no se homogeinizan, sino que subrayan la individualidad del bailarín/actor. (Cardona, 2000: 59)

Caracas 28 de Enero de 2006 (1:00 a 3:45)
Ensayo III

Buhoneros, el Ávila, personajes de Caracas, operaciones faciales

Issa, luego de grabar los materiales del día de hoy (Ilustración 5): buhoneros, el Ávila, personajes de Caracas, operaciones faciales, reúne al elenco y comienza una conversación acerca de los personajes pintorescos de la ciudad que los intérpretes hayan conocido, luego reparte algunos textos costumbristas. Al finalizar esta tertulia, Issa solicita un material más acorde con nuestros días: las operaciones faciales con fines de embellecimiento. (Reyes: 2006A)



Ilustración 5

trabajo precisas compartidas por el coreógrafo y los intérpretes.

Issa dicta unas instrucciones (ejemplo: el carnaval) y los intérpretes seguidamente buscan, cada uno, un lugar en el espacio donde inician su proceso de investigación: en silencio, con notable concentración. El ambiente de trabajo se caracteriza por la disciplina, la atención y herramientas de

Una vez que Issa observa el material de cada integrante, lo selecciona y organiza. El proceso consiste en improvisar, seleccionar y organizar. Issa agrupa a los intérpretes en parejas o tríos, incluso cuartetos, con la finalidad de que cada grupo conformado enseñe sus materiales y memorice los de sus compañeros. Con este proceso de unificación, que sucederá en todos los ensayos, el coreógrafo busca lo que de manera no prevista pueda trascender al reunirlos. Y en el caso particular del intérprete Mendoza, quien se inicia en este modo de creación, Issa busca que el elenco lo conozca, vaya enseñándole el ritmo y la manera de trabajar de la agrupación.

Hay que aclarar que las acciones improvisadas y estructuradas de los intérpretes van acompañadas de imágenes. No son movimientos sin conexión con la imaginación del intérprete. Este hace e imagina algo que transmite la imagen corporal.

Graficar las imágenes en el cuerpo corresponde a una etapa que se vuelve goce en la creación. Surge la improvisación y, a través de ésta la edición y búsqueda de las formas que más establezcan relación con la imagen que es texto. (Ponce, 2000:59)



Ilustración 6

Luego de memorizar el material de Carnaval (Ilustración 6), se elaboró el desplazamiento escénico: Issa fue estableciendo el orden en el que se mostrarían los materiales de los intérpretes. Hizo acotaciones como “menos saltos, ese brazo lo repites dos veces,” (Reyes, 2006A) etc. Ordenó los materiales de los movimientos con y sin desplazamientos: estáticos con movimientos de brazos, desplazamientos a la derecha o izquierda, giros. Luego los ordenó de manera grupal en dos filas, los intérpretes de mayor estatura atrás y los de menor estatura adelante. Acto seguido, los ubicó en la pared Sur (recordemos que en la pared Norte se encuentran los espejos), como si fuera la pared del fondo de un escenario, para que avanzaran hacia adelante hasta casi llegar a los espejos, como si allí estuviera el proscenio. Como el material del intérprete Juan Solórzano tenía un giro de 180° grados, Issa lo aprovechó en este momento para que los intérpretes restantes voltearan y fuesen al punto de inicio. Una vez finalizado este proceso, pasó a su posterior grabación (en video) y se empezó el siguiente material.

Con el material de Semana Santa, Fiestas Actuales y Bingo, Issa terminaría creando el material que los intérpretes denominaron Caos. El último material del Bingo se transformará luego en un personaje del espectáculo del que ahora nos ocupamos. Ya que el material alcanzado no logró convencer a Issa, aprovechó entonces el trabajo para crear un personaje que recibiera y atendiera al público.

Los materiales y módulos que integraron *Caracas itinerante* fueron:

- Carnaval: En los materiales presentados a Issa, varios intérpretes coincidieron en acciones corporales sobre el lanzamiento, persecución y recepción de bombas de

agua, saludos de la reina de carnaval, lanzamientos de caramelos. Individualmente hubo materiales sobre bailar merengue como en comparsa, lanzamiento de serpentinas y papelillos, antifaces, tocar instrumentos musicales, disparar pistolas de agua, lanzar agua con diferentes envases.

- Semana Santa: Acciones físicas relacionadas con lo religioso, procesiones, llevar el ataúd, oraciones, lamentaciones, flagelarse, persignarse.

- Fiestas actuales: Acciones físicas relacionadas con servir o pedir bebidas, bailes: salsa, conga, reggae, etc.

- Bingo: Acciones físicas sobre jugadores, ganadores y perdedores, que colocaban piezas en el cartón, espiaban a los demás, así como el momento del sorteo.

- Buhoneros: Acciones físicas sobre vendedores ambulantes de frutas o pescados, artesanos.

- El Ávila: Para este material la variedad fue mucho mas amplia, hubo patinaje sobre hielo, picaduras de insectos, marchas ascendentes con pausas por dolores físicos, abrigarse.

- Operaciones faciales: Acciones relacionadas con operaciones en el rostro. Los intérpretes, haciendo uso de sus propias manos, se estiraron la piel en diferentes direcciones y zonas: la nariz, los pómulos, los labios, las cejas, la frente.

Estos materiales Issa los combino con otros de la siguiente forma: el material de Buhoneros pasó al Caos. El material de Ávila se pospondría hasta *Caracas íntima*, así como el de Operaciones faciales, que se incorporó a la Peluquería.

La danza y aquellas experiencias teatrales basadas en la dramaturgia del cuerpo reúnen el impactante poder del movimiento con el elaborado tejido coreográfico. Es quizás en la inmediatez de la identificación del cuerpo vigilante del espectador con el exaltado cuerpo del intérprete donde radica el profundo deleite de una pieza coreográfica. (Viana, 1994:27)

Caracas 4 de Febrero de 2006 (1:00 a 3:10)
 Ensayo IV
 Fanatismo, Burriquetas, Discusiones, Ventanas.

Más materiales

Issa anuncia la próxima integración del grupo “Danzando a mi ritmo... (Para el adulto mayor)” de la Gerencia de Educación del Museo de Bellas Artes, dirigidos por Carolina Petit, para el espectáculo en Chacao.

Issa le pide a Mendoza que trabaje con diferentes intérpretes del elenco para que se nutra de cada uno de ellos y se vaya adaptando a este proceso de la Dramaturgia del movimiento que es nuevo para él.

Issa pide a Franklin González y a Juan Solórzano trabajar con dos grupos las burriquetas del interior del país. González, tiene unos pasos diferentes a la burriqueta que baila Solorzano, ya que el primero es del estado Yaracuy y el segundo del estado Miranda.

Al momento de crear el último material de hoy, Las ventanas, comienzan a trabajar de manera individual y poco a poco se van agrupando en duetos y tríos. (Reyes 2006A)

El material de las discusiones y fanatismo pasaron al de Caos, y a las ventanas se les reservó para otra ocasión.

Descripción de los materiales en el cuarto ensayo

- Fanatismo: Acciones físicas basadas en la conducta de espectadores en conciertos de música popular: gritos, saludos. Los intérpretes alternativamente son ídolos y fanáticos, también gestos y actitudes relacionados con el fanatismo político: saludos y reverencias.

- Burriquetas: El material físico de la burriqueta, liderizado por el intérprete Solórzano, va a tener mayor movimiento de faldas, así como giros sobre un mismo eje, y los desplazamientos escénicos van a ser por lo general en líneas diagonales; los de González van a ser un poco más estáticos al inicio, con más movimiento de hombros y desplazamientos por el escenario, horizontales o verticales.

- Discusiones: Discusiones sentimentales, siempre de pie y en el mismo lugar, y con brazos en movimientos, cruzados, señalando, etc.

- Ventanas: Las acciones físicas de los intérpretes recrearon los ornamentos que existen en las ventanas caraqueñas, observamos cómo buscaban crear con sus brazos y/o piernas cuadros, círculos, rejas etc.

Creación, edición y revisión de un material

Nos referiremos al proceso de uno de los intérpretes con el fin de ejemplificar parte del proceso de creación, organización y edición del material interpretativo. Escogimos a Mendoza, quien trabaja sobre la noción de fanatismo, bien sea político, religioso, deportivo, por un ídolo musical, etc. Fueron cuatro acciones físicas.

Desde el momento en que Issa lo solicita, Mendoza comienza a mover ambos brazos sobre su cabeza, como si saludara a alguien, recordándonos al expresidente Carlos Andrés Pérez. Esto lo hace bromeando, luego se sitúa en el espacio para crear su material. Da pequeños saltos hacia atrás, mientras su brazo derecho se agita circularmente para darle más fuerza a la mano y a sus dedos índice y medio para que hagan un chasquido más sonoro (a este material lo llamaremos hípico en el resto de la sección). Seguidamente, se queda quieto y comienza a señalar con el brazo extendido hacia adelante, señala luego hacia arriba y agita el brazo de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Repite esta secuencia, luego señala dos veces más al frente y prosigue; al terminar, conecta este movimiento con el material hípico.

Permanece inmóvil, y, de repente, comienza a desplazarse muy lentamente, gira en 180°, su brazo derecho con el puño cerrado agitándose sobre su cabeza, el brazo izquierdo pegado al pecho (a este material lo llamaremos podio para el resto de la sección). Ahora parece que retoma el material hípico y lo une con unos saltos cortos mientras aplaude y se frota las manos repetidas veces. Ahora entrechoca los puños y luego cruza sus brazos y se golpea el pecho

con los puños, luego lo hace con el brazo derecho, a un ritmo pausado, cada tres segundos aproximadamente (a este material lo llamaremos *mea culpa* para el resto de la sección).

Llega el momento de mostrárselo a Issa: comienza con el material hípico, que consta finalmente de cinco saltos hacia atrás más el movimiento de brazos ya descrito, seguido del podio, sólo que ahora señala una sola vez hacia el frente y una hacia arriba, y el movimiento lateral consta de dos repeticiones. Ahora se queda quieto, inclina la cabeza sobre su hombro izquierdo y con el brazo derecho se golpea el pectoral izquierdo tres veces. Seguidamente, da dos brincos, mientras aplaude en el aire repetidas veces y se frota las manos después de cada aplauso.



Ilustración 7

Issa le pide repetir el material hípico haciéndolo sólo tres veces. Igualmente, debe precisar el material podio, es decir, tres repeticiones cada vez (en distintas direcciones), más una cuarta (señalando al centro).

Le indica no utilizar por el momento el material *mea culpa* y retomar los aplausos, pero los limita a sólo tres repeticiones. Al unir este material con el de otros integrantes, Issa elegirá (Ilustración 7) como sus compañeros de trabajo a Mendible (derecha camiseta negra), Petit (camiseta blanca), Gil (franela verde). “Una vez estructurada la dramaturgia del intérprete, aparece la dramaturgia del espectáculo”. (Myerston, 1999: 88)

Caracas 11 de Febrero de 2006
 Ensayo V
 Cuadrilla Venezuela, Caos, Burriquitas e “impro-burra”

Caos estructurado
 Issa hace una fila de hombres y otra de mujeres y los coloca frente a frente. Coloca música de la *Cuadrilla Venezuela* y explica la importancia que dicha música tenía en una celebración de cumpleaños, sobre todo

en las fiestas de las quinceañeras. Franklin González enseña los primeros pasos de la cuadrilla. El grupo de la tercera edad se integrará más adelante.

Se repasa el material Burriquita trabajado la semana pasada, incluyen a Forigua en el grupo de González. Issa les pide a González, Solórzano y Forigua que improvisen a partir de la burriquita. Luego de esto Issa propone al grupo un trabajo sobre el Caos, además del caos caraqueño. Hay que recordar que este es un tipo de trabajo en el cual, aunque participan todos los intérpretes, cada uno lo hace de manera individual. Este material como siempre fue grabado al final del ensayo por Issa. (Reyes, 2006A)

Los intérpretes Solórzano, Forigua y González, mezclan los movimientos de la burriquita tradicional con los de danza contemporánea posmoderna, en la cual la improvisación es una herramienta principal.

Los materiales del Caos fueron entremezclándose hasta formar un verdadero caos en su ejecución durante los ensayos. Agregar más movimientos al material lo hizo más confuso. Issa les pidió que lo hicieran sin desplazamientos, es decir, que llevaran a cabo todas las acciones sin que los intérpretes se movieran del sitio en el que se encontraban de pie. Después se agregó el nuevo material y se repitió antes de grabarlo.

En el material de la Cuadrilla Venezuela se intercalaban la música y un narrador que anunciaba los pasos que iban a realizarse, por ejemplo: “tercer acto, gran cadena y retournees”. Luego, la coreografía se presentó por parejas y en columnas ante un público imaginario colocado en la pared Norte, y después se pasaron el baile de los hombres (solos), el



Ilustración 8

baile de las mujeres (solas) y los bailes de parejas.

Issa empezó a versionar los pasos ya propuestos por González a medida que se iban sucediendo y agregó, para el último acto, el que el narrador anuncia como “coronación”, el material de las Ventanas, elaborado en el ensayo anterior, y entonces los intérpretes

hicieron con sus manos coronas y entrelazaron sus brazos para hacer un solo cuerpo en un trabajo en parejas, tríos o cuartetos (Ilustración 8), a los que se agregaría posteriormente el grupo de la tercera edad.

Si bien el bailarín no es un actor en el sentido convencional del término, pues se dedica a ser un comunicador escénico no verbal (...) Organiza los estímulos que generan las condiciones para despertar la intencionalidad o el sentido, la expresividad, los matices, proyección, precisión y verosimilitud de su presencia (...) su compromiso con el personaje es el mismo. (Cardona, 2000:32)

Caracas 18 de Febrero de 2006 (desde 1:05)
Ensayo VI
Burriquetas, Cuadrilla, Material radio, personajes.

Issa habla con el elenco sobre los personajes de la Caracas actual y de antaño, ejemplo: el patiquín y los videntes.

Issa coloca música de la burriqueta, en versión de Danza Venezuela en el disco *Canciones para Caracas*, de varios compositores. La agrupación se dividió en varias partes para trabajar los materiales solicitados por Issa: un trío (Petit derecha, Añez centro, Mendible, izquierda: Peluquería, Ilustración 9), un dúo (Gil, Santander: Videntes), y cuatro solos (Carla Barquero: Bingo; Franklin González: Patiquín; Paúl Forigua: Vendedor buhoneril; Efrén Rojas: La mujer a través de los tiempos) y mientras los iba revisando, Issa fue modificando, corrigiendo, y propuso material de lo que cada uno va a trabajar.

Issa explica el orden tentativo del espectáculo y su posible distribución en los espacios del Centro Cultural Chacao:

1. Parte inferior: Caracas tradicional.
2. Anfiteatro: Radio con coros.
3. Parte superior: Caracas contemporánea, Caos.

Luego se repasan los materiales Burriqueta, Cuadrilla y Carnaval. Estas repeticiones tienen como fin que los intérpretes memoricen el material. (Reyes, 2006A)



Ilustración 9

Los nombres que Issa asignó a cada una de las partes fueron modificados por los intérpretes: el de Caracas contemporánea quedaría en Caos, La radio con coros a El Mundo de la canción, y Caracas tradicional a Plaza.

Por otra parte, se conservó la estructura modular referida anteriormente (ver página 4), por la cual el espectador se desplazaría a través de distintos espacios en los que encontraría cada una de las partes del espectáculo. El espectador debía sentir como si la presentación se creara en el momento en que la veía, y en

cada espacio se encontrarían los intérpretes, cada uno identificado por su vestuario y accesorios.

Continúan los ensayos

Caracas 25 de Febrero de 2006 (desde 11:10 a.m. a 02:20 p.m.)

Ensayo VII

Recolección de material

Cuadrilla, Carnaval, Burriquita, Textos.

Issa habla con Forigua, Mendible, Gil, para que eliminen algunos saltos en sus materiales de carnaval.

Solorzano elabora nuevo material de carnaval, mientras el resto del elenco recuerda material, de la misma sección, o parte del espectáculo, en la sala de video. Issa trabaja sobre uno y otro para limpiarlo (mejorar su calidad).

Al mismo tiempo cada intérprete, una vez revisado su trabajo en video, regresa a ensayar con el resto del grupo y aporta la precisión de lo que acaban de ver en el registro filmado.

Trabajo grupal del Carnaval, Issa dispone a los intérpretes en círculo; y luego pasa la burra al centro. Se crean dos grupos: uno conducido por la Burra de González, y otra por la de Solórzano. Estos dos grupos comienzan a bailar y desplazarse por todo el espacio.

Se repasa la Cuadrilla Venezuela. Se trabajan los textos de Mendoza, Solórzano, Forigua y González.

Issa anuncia la posterior incorporación de un intérprete adicional, John Lobo, quien interpretó la burra. (Reyes, 2006A)

Caracas 04 de Marzo de 2006 (desde 12:50 a.m. a 02:30 p.m.)

Ensayo VIII

Recordatorio de material

Carnaval, Semana santa, Fiestas-actualidad.

Se comienza a repasar el material del Carnaval, seguidamente el de Semana Santa, primero en un solo grupo; luego, Issa pide verlo en tríos o cuartetos. Se repasa nuevamente el material de las Fiestas-Actualidad de manera grupal. (Reyes, 2006A)

Caracas 11 de Marzo de 2006

Ensayo IX

Recordatorio de material Buhonero y Discusiones

Se comienza con el calentamiento individual, luego Issa los llama a la sala de video para que “rescaten” los materiales de Buhoneros y luego el de las Discusiones para que los vayan fijando. (Reyes: 2006A)

Los ensayos octavo y noveno correspondieron a la revisión de los materiales: Carnaval, Semana santa, Fiestas-actualidad (Ilustración 10). Buhoneros y Discusiones se fueron sucediendo constantemente para que los intérpretes hicieran la memoria corporal de estos procesos. Los materiales más largos como el de Fiestas-Actualidad, Buhoneros y Discusiones, que luego pasarían a hacer el Caos, fueron más extensos por su importancia para la obra

concebida y por sus imágenes corporales. Issa consideró que esas imágenes vincularían al



Ilustración 10

público con el espectáculo. La calidad del movimiento, según el vocabulario de Issa en Dramo, va a corresponder más con la fuerza emotiva del intérprete que con una perfección grupal donde, por ejemplo, los brazos de todos los integrantes alcancen una exactitud y precisa.

Ilustración 10

Aclaremos este punto: En los trabajos grupales de los intérpretes, los brazos, piernas, cabezas o manos, pueden ir en una misma dirección, pero no de una manera uniforme. Veremos que los brazos suben, pero el peso emotivo que cada intérprete alcance es más importante que la exactitud. Hay disciplina en el movimiento, pero con sensibilidad individual, que transmite de manera grupal un cúmulo de impresiones en el espectador.

Para lograr esto, la repetición fue factor fundamental, no se alcanzaron las emociones (del intérprete) desde un primer momento, sino que se trabajó de manera gradual, y también gradualmente nos fuimos percatando de esto. A lo largo de este ensayo se buscó esta conexión con el movimiento, así como su exactitud en la imagen que la genera.

En esta ocasión, para el material del Caos, Issa colocó a los intérpretes por separado en diferentes lugares del espacio para que fueran haciendo el material. Luego se desplazaron, atravesando el escenario en líneas diagonales o rectas, cambiando su destino, al llegar a mitad del escenario, en un sentido horizontal o vertical o diagonal (respecto a un posible espectador).

Fue particularmente difícil registrar de manera escrita esta versión (Ilustración 11); anoté una primera parte que fue volviéndose tan confusa que luego no pude descifrar en mis anotaciones dónde era el inicio, el medio o el final.

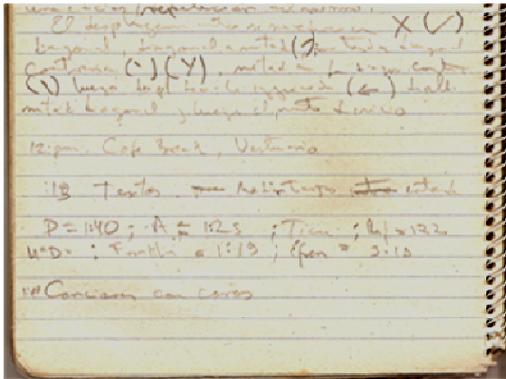


Ilustración 11

Con el material de Discusiones se trabajó desde el centro de la sala. Los intérpretes se colocaron en dos filas y, desde la posición de cada uno, se iban aprendiendo los materiales de los demás. Se hace evidente una peculiaridad del trabajo de Dramo (en ensayos, pues esto no forma parte de lo que se muestra al público): a veces, el intérprete no sólo muestra la acción sino que también verbaliza la imagen que la acompaña. Por ejemplo: con el intérprete

Efrén Rojas (centro franela negra), de pie, mirando en sentido diagonal agitaba sus brazos mientras decía “¿Qué pasó? ¿Qué pasó?”. Y en seguida se señalaba con los dos dedos índices y se tocaba el pecho mientras decía: “Aquí estoy pues, aquí” (Ilustración 12)



Ilustración 12

La memorización (corporal) de cada intérprete lleva su tiempo, y más aún cuando un elenco de once personas debe ponerse de acuerdo. El material de cada intérprete puede llevar de cinco a veinte minutos para que éste se halle en condiciones de fijarlo, mostrarlo y enlazarlo con el material anterior. Después se hace un repaso del material logrado, de manera grupal, hasta que se ha aprehendido por completo. Con once intérpretes de diferentes edades,

complexiones, limitaciones, cada material va a tener versiones. Por ejemplo: Issa dice: “el material de Rafael Gil (Ilustración 13) háganlo como puedan (...) con base en sus condiciones físicas”.



Ilustración 13

La dramaturgia escénica como totalidad no es una visión propia del intérprete, sino un recurso que el coreógrafo teje desde el exterior y cuyas facultades sólo darán sentido a la estructura simbólica del bailarín, una vez establecida como organización de la realidad representativa de principio a fin. (Rodríguez, 2002:104)

Caracas 25 de Marzo de 2006

Ensayo X

Prueba de Vestuario, Cuadrilla Venezuela

Con la llegada del grupo de la Tercera Edad se empieza a trabajar La Cuadrilla Venezuela y se van haciendo adaptaciones para lograr una mayor comodidad grupal. Una vez terminada esta sesión, que el día de hoy duró 2 horas, se hace un descanso de 10 minutos.

Seguidamente, los intérpretes comienzan a probarse el vestuario, a escoger entre las cosas compradas (de segunda mano) y las pertenecientes a espectáculos anteriores. Bajo la severa mirada de Efrén Rojas, franela blanca, (Ilustración 14) y Edgar Gil (vestuaristas), van seleccionando las prendas que mejor den la idea del espectáculo concebido. Fue una prueba bastante larga, en la que hubo muchos cambios. Ya a las 4:45 se comienzan a trabajar los doblajes de las 9 canciones, con algunas correcciones que Issa hace, luego éste explica por vez primera cuál va a ser la estructura para ser aplicada en el C.C.Chacao. (Reyes,2006A)

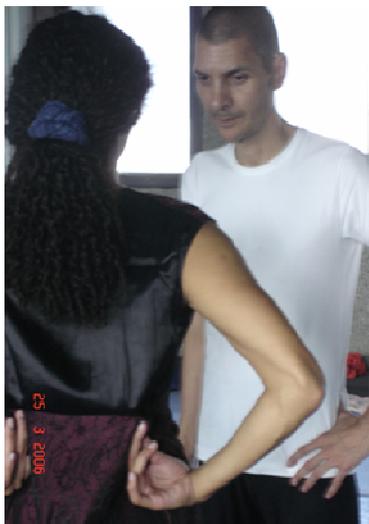


Ilustración 14

Para El Mundo de la Canción, Issa ya había seleccionado a algunos cantantes de los años 60, entre ellos a Raquel Castaños, Chucho Avellanet, La Lupe, Nelson Pinedo, etc. Asignó a cada intérprete una canción concerniente a nuestra ciudad capital y representativa de aquella época. Conformó entonces canciones con solistas, coros, duetos, incluso con cuerpos de bailes. Con cada intérprete trabajó los movimientos característicos de cada cantante. Veamos primero a los solistas.

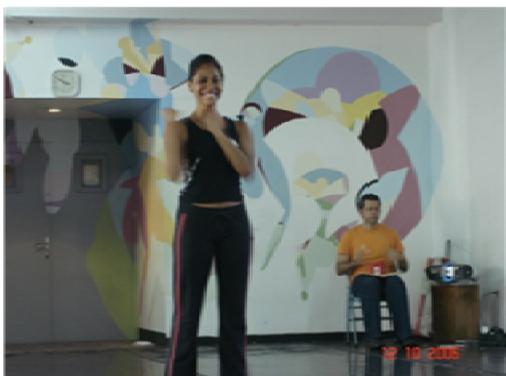


Ilustración 15

En el caso de la cantante Raquel Castaños, interpretada por Maria Daniela Añez (Ilustración 15), Issa le acotó el movimiento de subir y bajar los hombros de manera continua, así como una gran sonrisa en los pasajes instrumentales y abrir mucho las manos al hacer el doblaje. Con La Lupe, interpretada por Carolina Petit, las pautas fueron



Ilustración 16

despeinarse completamente, cerrar los ojos, mover la cabeza y usar anillos. Para la cantante Mirla Castellanos, interpretada por Carla Barquero, las indicaciones de Issa fueron caminar de manera que, al flexionar la rodilla de una pierna, el talón de la pierna contraria debía subir para llegar casi a ese nivel, pegar los brazos al torso y orientar las palmas de las manos hacia al suelo. En el caso del cantante Chucho Avellanet, interpretado por Franklin González, Issa indicó empezar de espaldas al

micrófono y luego voltear rápidamente al empezar la canción, no separar mucho las piernas y conservar el brazo derecho a la altura del hombro, de modo que la mano, que señalaba al público, se extendiera o cerrara dependiendo de las emociones transmitidas por la música.

La intérprete Eliana Santander propuso -lo hizo- salir corriendo a los brazos de Gil (Ilustración 16), quien interpretaba a Nelson Pinedo, y desmayarse a sus pies. Issa lo aceptó, agregando los gritos de las intérpretes como si deliraran por el cantante, para su versión definitiva Issa pidió que esta acción fuese con González.



Ilustración 17

El espectador construye su texto narrativo (...) el espectador selecciona y relaciona unidades de acuerdo con horizontes de expectativa (...) pero simultáneamente debe asumir otros mensajes en códigos heterogéneos, lo que perturba la coherencia. (Helbo, 1989:116)

Al espectador no le basta la técnica. Necesita comprender de manera coherente y satisfactoria la intención de los cuerpos y las mentes mediante la lectura de múltiples detalles en la acción. Necesita descifrar identidades. Y entre más lecturas pueda hacer de un trazo coreográfico o verbal, más atento se mantendrá como espectador. (Cardona, 1993: 12)

Caracas 26 de Marzo de 2006

Ensayo XI

Se comienza a calentar con música propuesta por los intérpretes y que no forma parte del espectáculo. Este procedimiento abarcó hoy desde las 10 a 10: 35 a.m. y se hizo de manera individual.

El elenco va a la sala de video (Ilustración 17) y revisa el material Carnaval. Issa sugiere que podría incluirse el vestuario de las negritas de los años cincuenta.

Issa propone la siguiente actividad con música de Carnaval: cuando se detiene la música, los intérpretes congelan las acciones del material Carnaval, van incorporando la musicalidad al movimiento corporal.

Issa llama a este material (el de Carnaval) material #1. Ahora les pide seleccionar y posteriormente fusionar parte del material de Carnaval, específicamente lo que tiene que ver con situaciones de celebración. A este material los intérpretes lo denominarán comparsa. Hacen una primera pasada con música (de) *Habana club* (la conga) Issa les pide trabajar con mayor cercanía física entre ellos.

Los intérpretes empiezan a pedir música para la fusión de materiales que llevará el nombre de Caos. Como no tienen música, incorporan las imágenes verbalizadas o dichas de las acciones mientras repasan el trabajo. El coreógrafo valoró esto y lo incluyó en el espectáculo.

Issa trabaja la canción de Santander y Mendible e incluye al intérprete Gil. Elabora con ellos una estructura sobre la cual los intérpretes continuarán creando. (Reyes, 2006A)



Ilustración 18

Lo que Issa trabajó con las intérpretes Santander y Mendible fue que ellas permanecerían, espalda contra espalda y ojos muy abiertos, casi sin pestañear, como muñecas. En un momento de la canción interviene una voz masculina. Issa decidió que el intérprete Gil apareciera de manera sorpresiva desde el lado izquierdo, pero sólo mostrando el torso y la cabeza. Repetiría esta acción al final del tema musical, pero dejando ver sólo el brazo y pierna izquierdos junto con el torso y la cabeza.

Al intérprete Forigua, camiseta blanca, de pie, (Ilustración 18) con su personaje Leo Rodríguez, en su canción “El morrocoy”, Issa le indicó entrar moviendo la cabeza hacia adelante y hacia atrás de manera muy pronunciada, con las manos a la altura del pecho, los dedos señalando el piso, excepto los pulgares, escondidos. Como su canción llevaba un coro masculino, Issa decidió incluir como coro y cuerpo de baile a los intérpretes Gil, Solórzano y González, quienes entrarían en ese orden: se desplazarían de un extremo al otro del escenario en sentido horizontal y al llegar se devolverían, al momento de intervención del coro. Ellos girarían sólo la cabeza en dirección al público.



Ilustración 19

Santander saldría nuevamente, esta vez en el rol de Mayre, como solista, con un cuerpo de baile integrado por los intérpretes Mendoza, Forigua, González, Rojas. Issa le pautó realizar la mayor cantidad posible de movimientos. También fijó un momento en el que sólo movería los ojos y la cabeza. El cuerpo de baile también fungía de coro masculino, de allí la selección. Issa dividió el cuerpo de baile en dos grupos, a derecha e izquierda de la intérprete, dos arrodillados y dos de pie, Forigua y González, quienes levantarían por debajo de los brazos a Santander en un momento dado de la canción.



Ilustración 20

éste fue el ensayo en el que empezó a usarse la música.

En este ensayo Issa comenzó a definir algunos elementos finales, uno de ellos fue la posibilidad de vestirse de negrita, lo cual en el momento del espectáculo se convirtió en el uso de antifaces intervenidos y acompañados de distintos accesorios (ilustración 19). Como puede verse, según lo anterior,

Las obras de Miguel Issa están enraizadas en su memoria. De su imaginario emergen los recuerdos, su expresión de vida, su fuga. La obra (...) cobra connotaciones que se debaten entre la fiesta y el lamento. Emergen codificando una cura, porque hay en ellas y él un proceso. (Ponce, 2000:62)

Caracas 01 de Abril de 2006
Ensayo XII

Se recuerda el material de Carnaval, se prueba nueva música de los Lecuona Cubano Boys. Issa intenta nuevas propuestas de desplazamiento escénico: dos columnas enfrentadas; luego, colocados en dúos o tríos, con frentes intercalados y desplazamientos escénicos alternados. También propone que al terminar el material base del carnaval, se empiece de nuevo para que, al mismo tiempo de terminar la música, finalice el trabajo corporal.

Hoy el grupo de la tercera edad (Ilustración 20) (dirigido por Carolina Petit) llega a las 3 p.m. para formar parte de la escena La Cuadrilla Venezuela. Aún hay tiempo para trabajar antes de que esto suceda y se comienza con el material de Burriquita. Issa propone una distribución especial previa para luego agruparse.

Están muy animados con este proyecto, aunque continuamente hay que recordarles los pasos. Al trabajar con el grupo de la tercera edad hay que considerar su dificultad para memorizar movimientos. (Reyes, 2006A)

El trabajo con el grupo de la tercera edad fue entretenido, su disposición y emoción por participar en un espectáculo los tenía muy atentos al trabajo. Tomando en cuenta sus condiciones físicas, se trabajó a un ritmo más lento con descansos más prolongados entre un fragmento y otro en La Cuadrilla Venezuela. Una vez asimilada la coreografía por parte de ese grupo, se ensayaron los cinco actos que la música impone y luego se hizo un descanso antes de un nuevo repaso. (Ilustración 21).



Ilustración 21

El movimiento de los cuerpos, la relación física de los comediantes, parece ser el punto de partida del trabajo de directores de escena como Grotowski, para que el argumento, cualquiera que este sea, se funde inmediatamente en el espacio-cuerpo de los comediantes. (Ubersfeld, 1997:287)

Caracas 08 de Abril de 2006
Ensayo XIII

Se comienza la mañana haciendo el calentamiento físico de costumbre; al terminar, los intérpretes comienzan a tejer las trenzas con corbatas viejas que se usarán en las burriquitas.

A partir de las 10:00 de la mañana se comienza a recuperar, mediante el uso del video, el material de Fiestas y el de Buhoneros. Issa escucha discos de diversos tipos de música y escoge al grupo musical Alzheimer para el Caos, esto de manera tentativa. El material Caos comienza en diferentes puntos en el espacio con acciones individuales, luego los intérpretes se agrupan en una diagonal. Esto se repite y es modificado por el grupo y el coreógrafo.

El desplazamiento será en líneas diagonales, que recorrerán el espacio y regresaran al lugar de inicio.

Luego explica la estructura del espectáculo en el Centro Cultural Chacao, así como la localización de cada intérprete en el espacio al inicio de la función.

Al mediodía se hace una pausa para comer y comienza la prueba definitiva de vestuario con los intérpretes. Al terminar esta primera prueba, Issa comienza a medir el tiempo de los textos que cada artista dirá en la parte superior del Centro Cultural Chacao. Los resultados son: Forigua, 01:40; Mendoza 01:25; Gil 01:22; Mendoza 01:19; Rojas 03:18

Ya a la 1:00 p.m. Issa empieza a trabajar el Mundo de la Canción pero con los coros que acompañaran a los cantantes (Reyes, 2006A)



Ilustración 22

Para la interpretación del cantante Nelson Pinedo (Ilustración 22), realizada por Gil franela negra, lado izquierdo, Issa en el centro (Camisa blanca), y el trío, conformado por Santander (camiseta verde), Añez (camiseta gris) González (mono rojo), entran desde el lado izquierdo del público, marcando un compás con brazos y piernas. Bailan apoyando dos veces el mismo pie adelante y el otro detrás, y los brazos acompañan este movimiento con una flexión a la altura del tórax y rotando. Gil se coloca al centro, el trío va al lado derecho posterior, donde permanece en fila y de perfil al público, inclinando el torso hacia el piso con flexión de la pierna derecha, en un sentido oscilante. Hay un juego por el que el doblaje es realizado sucesivamente por cada intérprete.



Ilustración 23

sus posiciones originales.

Issa trabaja luego con González, en su rol de Chucho Avellanet, y le da indicaciones con respecto a los brazos, le agrega un capullo de flor en su mano derecha que deberá oler y arrojar al finalizar su canción.

Luego de un fragmento instrumental, el trío pasa al centro, donde se coloca en fila detrás de Gil, (Ilustración 23) quien empezará a desplazarse hacia el fondo del escenario. Mientras él retrocede, el trío avanza con líneas curvas, en torno al intérprete, que realizan por turnos hasta regresar a

En el turno del cuerpo de baile de Santander, en su rol de Mayre, Issa comienza por indicar el momento de entrada del coro y señala las posiciones en que deben colocarse. Primero de pie y mirando al público, luego deben mirarla, desplazarse en grupo a derecha e izquierda del escenario y seguir el movimiento de brazos de Santander, que será similar al segundero de un reloj.

Con la intérprete Petit, como La Lupe, su canción tiene un ritmo de joropo y un coro de voces masculinas. Issa decide incluir a los intérpretes Forigua y González, ya que son los que mejor dominan los pasos masculinos del joropo venezolano. Petit irá al centro del escenario, donde está el micrófono, mientras se agita el cabello; los coros están en los lados derecho e izquierdo, se asoman sólo para decir su verso: “que diga así” y vuelven a esconderse. Esto sucedió en ocho ocasiones, luego el coro se coloca alrededor de Petit como cuerpo de baile. Al principio, Issa les indica el uso de sombreros para que alcancen un trabajo de brazos muy notorio.

Para el inicio del Mundo de la canción, Issa ideó, primero, que los intérpretes estuvieran escondidos en los laterales, divididos en dos grupos que entrarían juntos, ocultando al intérprete Mendoza, y luego él los apartaría, como si los empujara. Luego probó que los intérpretes fueran saliendo de uno en uno y adoptando diferentes posiciones, dejando el espacio del centro libre para Mendoza, en su rol de presentador. Finalmente, propuso que entraran todos los intérpretes por el lado izquierdo del público, en fila, y se colocaran en dos grupos, dejando el centro sólo para Mendoza. Los intérpretes que iban a salir desde el lado derecho del público irían en esa dirección y los del lado izquierdo en dirección opuesta.

A Efrén Rojas, como el Dotol Nigüin, Issa no le pidió que memorizara el texto escogido, sino que lo leyera ante el público, como si fuera un acto político, de tal manera que sus movimientos físicos fueron escasos, en lo que a desplazamiento escénico se refiere. Issa

trabajó más la relación con el texto para escoger los momentos en que iba a señalar al público o acomodarse los lentes, el sombrero, la camisa, etc.

En el ensayo del sábado ocho de abril, por vez primera, se trabajó la Burriquita con el intérprete adicional anunciado el día 25 de febrero:



Ilustración 24

John Lobo.

Toda dramaturgia, incluso, todo un espectáculo, es objeto de un análisis especial y de un re-examen de su funcionamiento. El espacio (...) como el elemento dinámico de toda la concepción dramática, deja de ser un problema de envoltura para transformarse en el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del sentido. (Pavis, 2000: 184-185)

Caracas 9 de Abril de 2006
Ensayo XV

Hoy se revisa el vestuario para todo el espectáculo.

Issa anota en la pizarra (Ilustración 24) la estructura definitiva: quién va, dónde y cómo para dar inicio al espectáculo.

Se ensaya el material Caos, que tendrá lugar en la parte superior del C. C. Chacao. Issa prueba nuevos recorridos coreográficos, y cada intérprete añade direcciones y desplazamientos que hacen más complejo el Caos. Las equivocaciones cometidas por los intérpretes pasan a formar parte del trabajo.

Comienza la escenificación desde la supuesta llegada del público hasta la entrada de la música y el final del material.

Al mediodía, hay una pausa para descansar o comer y a la media hora se comienza a trabajar el mundo de la canción con Mendoza como presentador y Rojas como político. (Reyes, 2006A)

Primera vez en el espacio

Sin embargo, el día dieciséis de abril, al llegar al espacio (9:30 a.m.), por sucesos políticos, el lugar, en su parte inferior, está ocupado, de manera sorpresiva por los estudiantes de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) que propusieron “acostarse por la libertad” en la avenida Francisco de Miranda, al día siguiente. Nos quedamos entonces en la parte superior para dar inicio al ensayo.

Se comienza a probar el espacio (Ilustración 25), el piso y su “agarre”, es decir, qué tan liso es el piso, así se previenen posibles caídas. Van recordando el material, a Issa se le ocurre utilizar el rayado del piso como líneas guías para el desplazamiento del material Caos.

Se hace la primera parte del recorrido con público imaginario para ir midiendo el tiempo real del espectáculo.

Mientras los estudiantes de la UCAB siguen ocupando el espacio –ya es pasado el mediodía-, no podemos pasar el segundo bloque, El mundo de la canción, en el lugar donde se va a realizar. Se sigue trabajando en el espacio donde se ensayó Caos -parte superior- y se hacen correcciones y escuchan nuevas propuestas para El mundo de la canción.

Con la llegada del grupo de la tercera edad -ya son las 3 p.m.- se logra trabajar con ellos en el espacio requerido para esta tercera parte del espectáculo, La Cuadrilla Venezuela. Se recuerdan los pasos y se hace un primer recorrido sin música, luego otro con música, hay pocas correcciones. (Reyes, 2006A)



Ilustración 25



Ilustración 26

Luego se hace la Burriquita (Ilustración 26) y se repite la secuencia: primero sin música, luego con música, corrido hasta el siguiente modulo, que es el de Carnaval. Este se realiza sin mayores inconvenientes o correcciones. Las señoras de la tercera edad se prueban las faldas del vestuario final

y se pone de nuevo la música de la Cuadrilla Venezuela. Ahora sí vamos al espacio de El mundo de la canción, donde primero se hace un ensayo para medir el tiempo.

En escena hay flexibilidad, pero ahora debemos hacer de esa libertad elástica comunicación, y serán los elementos simbólicos los que van a transcribir el habla del movimiento: la música, la utilería, el vestuario, el escenario y todo lo que conforma la escena debe formar una unidad lingüística. (Ponce, 2000:59)

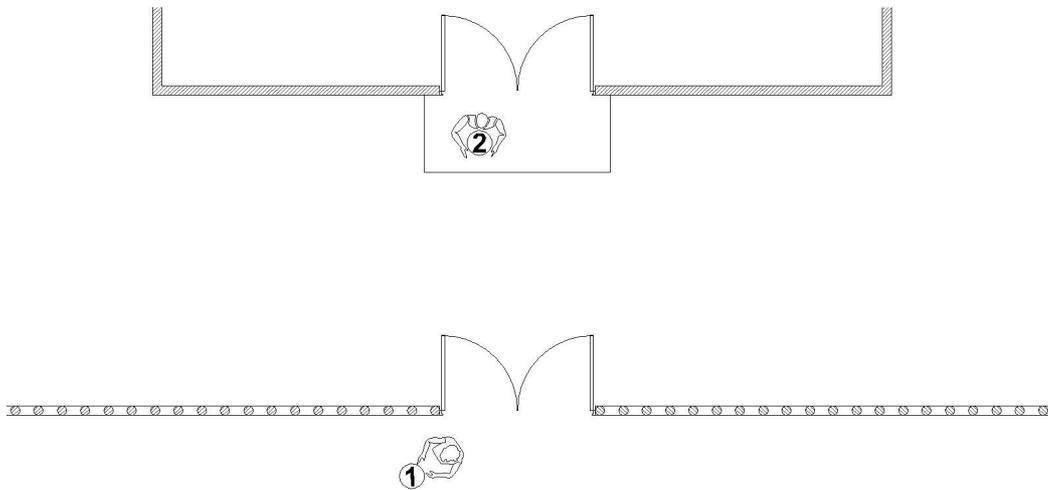


Ilustración 27

Descripción del espectáculo



Ilustración 28

En la parte de afuera del Centro Cultural Chacao (Ilustración 27): Mendible (Ilustración 28 derecha) guía; en la Ilustración 27, identificada con el numero 1 y con el numero 2 Forigua (Ilustración 28 izquierda) con texto de Nazoa (1971:403)

Seguidamente, serán llevados al nivel superior,

(Ilustración 29) por Santander (3) (guía con teléfono manos libre), allí los recibirán el limpiabotas Solórzano (5) y Rojas como el Dotol Niguin (4) quienes los ubican con Gil (6) (Nazoa 1971:458). El publico hace un recorrido por diferentes estaciones junto a Carla Barquero, chica del bingo (7), quien primero los lleva con González (ilustración 30) (8) (Nazoa 1971:284) Carolina Petit (9) (Peluquera) y Maria Daniela Añez(11) (Manicurista) los llevan a Mendoza (10) (Nazoa 1971: 535) para luego volver con Añez y Petit quienes

compartirán bromas con el público hasta el momento del stabat mater de G. Pergolesi, y vemos a los intérpretes caminando de un lugar a otro, juntos, haciendo el material del Caos y tratando de llegar a las zonas determinadas.

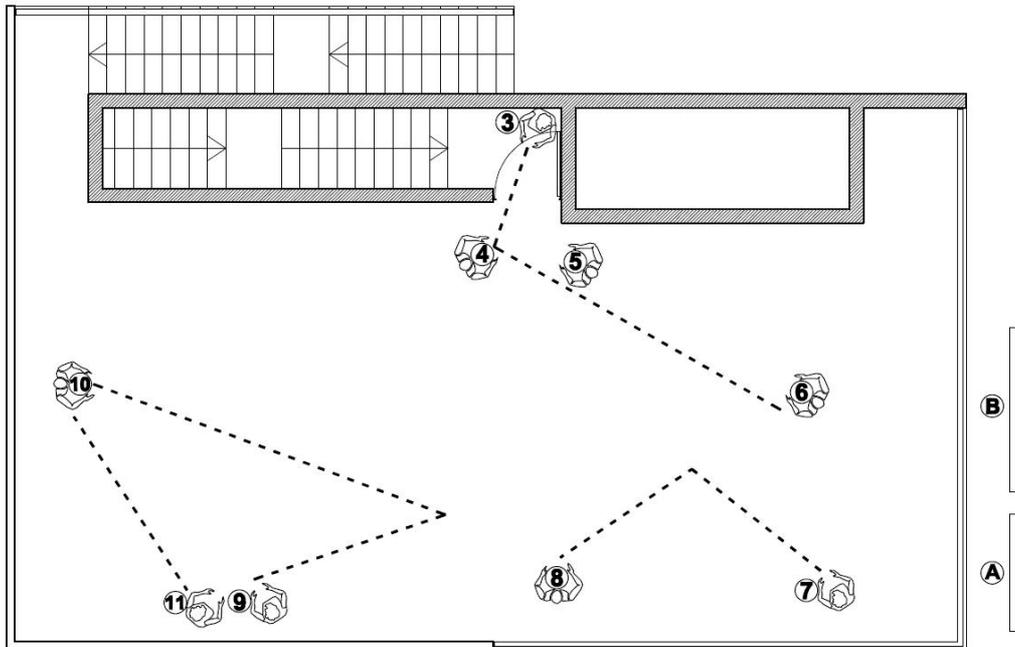


Ilustración 29



Ilustración 30

En el plano (ilustraciones 31 y 32) veremos con las letras señaladas con A y B las pantallas donde se proyectan videos de Caracas en la actualidad. El público es llevado por las escaleras exteriores (letra C) a la parte baja del anfiteatro, donde hay un video con imágenes de nuestra ciudad de aproximadamente 60 años atrás, de Bolívar Films, y allí mismo se escenifica El mundo de la canción. (Ilustraciones 33 y 34)

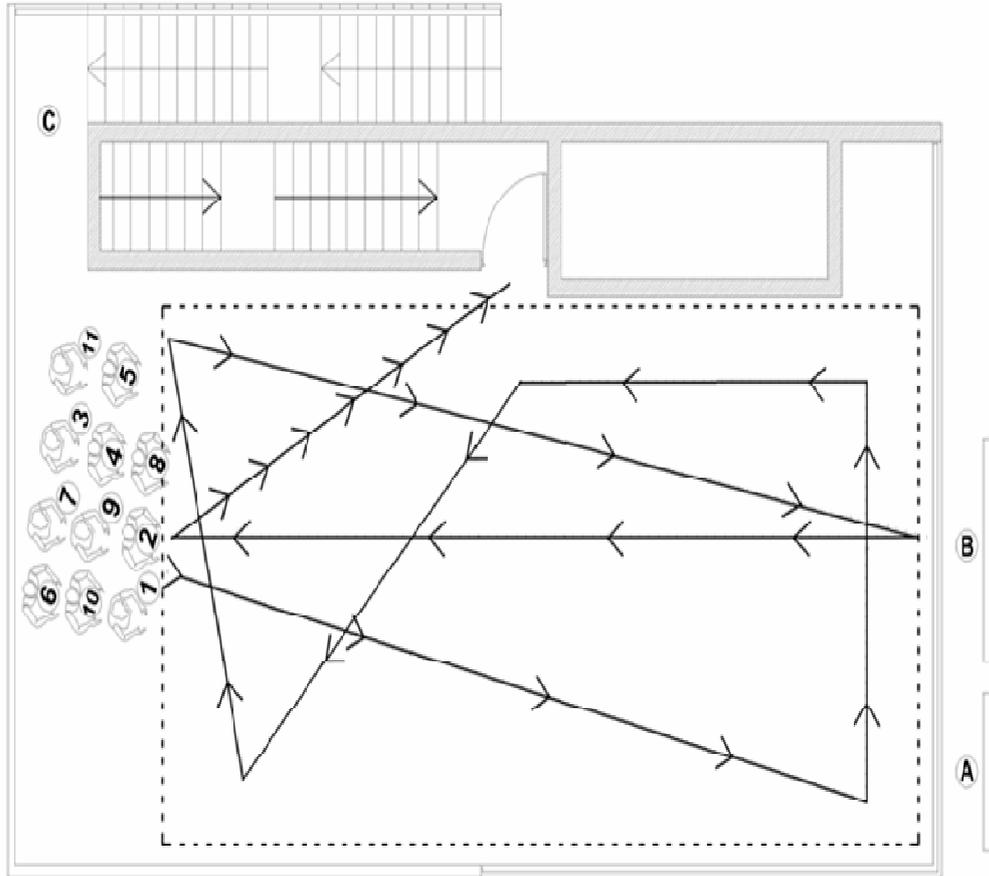


Ilustración 31



Ilustración 32



Ilustración 33



Ilustración 34

En el momento de elegir al ganador de El mundo de la canción, se da el inicio musical para que el grupo de la tercera edad salga a recibir al público y lo traslade a la plaza (Ilustración 35) donde ocurrirá el último segmento.

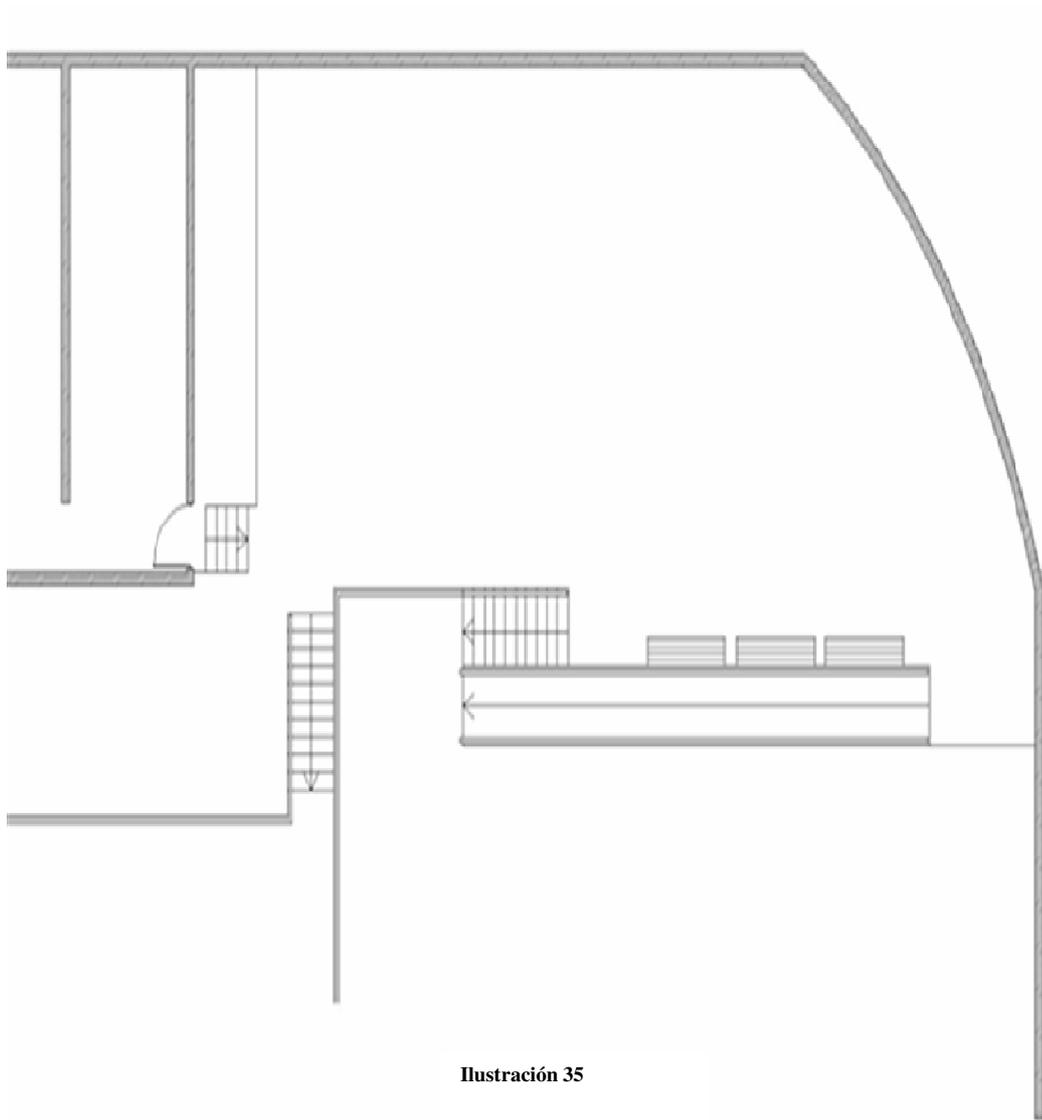


Ilustración 35

Aquí vemos a La Cuadrilla Venezuela, cambios en los camerinos, La Burriquita, y el Carnaval (Ilustración 36)



Ilustración 36



Ilustración 37

Cuando termina este material final, en el cual el público es invitado a bailar, todos los intérpretes suben al nivel superior (Ilustración 37), y las escaleras, desde donde el público desciende del Caos, son el lugar indicado para la despedida de los intérpretes.



Ilustración 38

Capítulo II

Caracas íntima

Lugar de los ensayos

Igual que en el proceso creativo de *Caracas Itinerante*, el lugar de los ensayos para *Caracas íntima* fue el IUDANZA, tanto en el piso cuatro como en el uno. La única variación fue que en el piso uno (Ilustración 39), en la pared Norte, se encontraba la biblioteca de Unarte/danza, señalada con la letra A

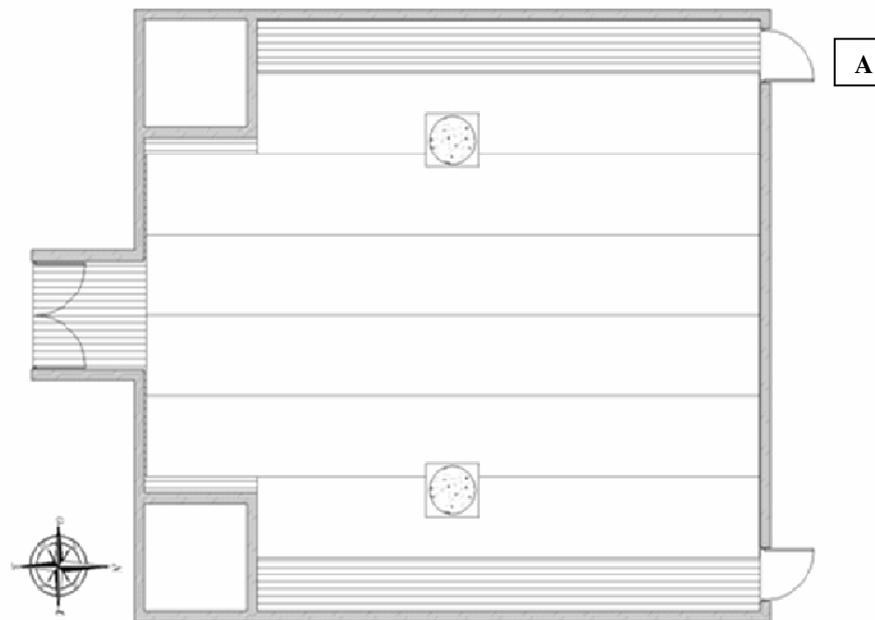


Ilustración 39

“Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. (Brook 1969: 5) En esta temporada, todos los pisos de la institución estuvieron intervenidos artísticamente con los dibujos de los alumnos de

PRODISEÑO del quinto semestre de la cátedra de Dibujo Humano, dictada por el intérprete y docente Efrén Rojas. Estas intervenciones se apreciarán en las fotografías.

Textos



Ilustración 40

Así como *Caracas itinerante* estaba segmentada en tres grandes módulos, para aprovechar las condiciones arquitectónicas del Centro Cultural Chacao, *Caracas íntima* se dividirá en escenas relacionadas con “la esencia de nuestra ciudad”, según Issa. Por ejemplo: subir al Ávila, los velorios, la mujer caraqueña y los festejos. Los autores trabajados fueron Alberto Barrera Tyszka, (1999) José Ignacio Cabrujas (1988), Roberto Echeto (2004), José Antonio Espinoza (1990), Rafael Guinand (1990), Eugenio Montejo, Aníbal Nazoa (1990), Aquiles Nazoa (Ilustración 40) (1987), Francisco Pimentel (Job Pin) (1990) Teresa de la Parra (1977), Pedro Emilio Romero (Pablo) (1990), Leoncio Martínez. (1990)



Ilustración 41

Para la creación de *Caracas íntima*, hay tres fuentes: *Caracas itinerante*, material recopilado para *Caracas itinerante* que no llegó a utilizarse, material surgido en el nuevo proceso, incluidos numerosos textos. Con excepción del módulo El mundo de la canción, es un espectáculo nuevo.

Durante los ensayos se fue observando el material grabado (Ilustración 41) y no utilizado para *Caracas itinerante*, se revisó y se utilizó para conformar las escenas de este espectáculo.

Un lenguaje propio (...) no denuncia, no es visceral, el suyo es una constante y sutil mirada a un mundo interior que pretendemos ocultar, disfrazar, convertirlo en algo tan íntimo que lo hacemos inaccesible incluso a nosotros mismos. (Gómez, 2002: 72)

Proceso de ensayos

Caracas 1 de Julio de 2006
Ensayo I

9:00 Llegada.
9:30 a 9:50 Calentamiento.
9:50 Recuperación material semana santa salón de video.
10:00 Trabajo por duetos, material Semana santa: 1) Barquero con Añez; 2) Solórzano con Santander; 3) Mendible con Mendoza
10:12 Issa une a los duetos N° 1 y N° 2, luego los distribuye espacialmente marcando recorrido de entrada.
10:20 Repaso material Mendible - Mendoza.
10:23 Trabajo grupal –los tres grupos- en el espacio.
10:36 Incorporación de más material a lo anterior, en este caso el caminar de Rojas del material Ávila.
10:39 Último recorrido hacia la diagonal.
10:42 Caminatas (recorrido del material Velorios con susurros) a las diez con cuarenta y cinco, uno de los intérpretes se equivocó en la fila, esto resultó provechoso, Issa decide incluir esta equivocación para agregar otros movimientos.
10:50 Velorios: susurros, chiste, chisme, mirarse los zapatos esto como nueva secuencia (Ilustración 42).
11:20 Solórzano sugiere hacer el recorrido de las Pavoserías en sentido inverso al de Velorios.
11:25 Descanso.
11:37 Recorrido de la Basura.
11:50 Recuperación material Ávila.
12:03 Recuperación de material Ávila, edición, más material de Barquero y Santander.
12:25 Repaso completo de todo lo hecho en la mañana: materiales Semana Santa, Velorios, Pavoserías, Basura, Ávila. (Reyes, 2006B)



Ilustración 42

El elenco para esta ocasión tiene, al principio, un intérprete menos: Paul Forigua, quien se fue a cursar estudios de postgrado en Francia.

El ensayo empezó con el calentamiento individual de los intérpretes, quienes luego pasaron a la sala de video (Ilustración 43) para retomar el material de

Semana santa elaborado- y no utilizado- en el proceso creativo anterior. Algunos de ellos fueron repitiendo el material mientras lo observaban, otros acotando la imagen mental/verbal para recordarlo más rápido. Después de ver el video, los intérpretes recibieron de Issa la

indicación de repetirlo en el espacio, memorizarlo, para luego hacer versiones. Desde nuevos aportes a re interpretaciones del mismo.



Ilustración 43

Las variables en cuanto a la forma de ensayar se apreciaron rápidamente. Al tener los materiales ya hechos, Issa se concentró en la interpretación y la calidad de éstos. Recordemos que en el proceso anterior primero se trabajó la elaboración del material, luego se fijó en el cuerpo-memoria con los

desplazamientos escénicos propuestos por Issa. En esta ocasión, al existir ya los materiales, se dependió de la velocidad de los intérpretes para que éstos lo memorizaran mientras se desarrollaba el proceso coreográfico. Esto le dio más posibilidades a Issa de cambiar los materiales seleccionados.

Los pensamientos se convierten en reacciones corporales y las tensiones orgánicas en reacciones afectivas. Por las dos vías se llega a la credibilidad escénica, a la fuente de excitación que es el origen de las acciones y reacciones que maneja el bailarín/actor. (Cardona, 1993:33)

Caracas 8 de Julio de 2006
Ensayo II

- 9:10 Llegada.
- 9:15 Comienzo de calentamiento, Issa revisa materiales anteriores para rescatar.
- 9:48 Issa reúne al elenco para hablar de *Caracas itinerante* (nuevas funciones) y lo que será *Caracas íntima*.
- 10: 03 Material Ávila.
- 10:22 Inversión de las entradas en material Ávila, del último al primero.
- 10:29 Material Velorios, de manera individual.
- 10:45 Material Velorios en grupos.
- 10:56 Prueba del material de los tríos y cuartetos desde posición grupal, cada uno en su lugar.
- 11:05 Material Velorios, de duetos a grupal, entradas individuales por el espacio.
- 11:20 Se repite el material pero con diferente frente.
- 11:25 Material de Velorios con susurros-chismes.
- 11:32 Material Basura.
- 11:36 Issa graba material Basura.
- 11:39 Recorrido de las Pavosería.
- 11:46 Issa lee de Aquiles Nazoa Amor cuando yo muera (1971:284)
- 12:02 Descanso.
- 12:19 Recuperación material fanatismo, video.

12:23 Primer grupo rescata material fanatismo. (Barquero, Añez, Santander)
 12:39 Rescate material (por duetos) discusiones.
 1:10 Peluquería: Petit, Mendible, Añez (Reyes, 2006B)

Caracas 15 de Julio de 2006
 Ensayo III

9:00 Llegué al IUDANZA, por motivo de lluvia los intérpretes postergan su hora de entrada al salón.
 10:12 Comienza el calentamiento.
 10:29 Hoy no contaremos con Mendible y Mendoza quienes están trabajando en otro lugar. Comienza el nuevo material de Billo's (del disco *A bailar con Billo's*) canción La subidora.
 10:33 Para que los giros sean al mismo tiempo los coloca de manera individual – en fila- al pasar.
 10:52 Issa los ordena: primero grupal, luego solos – en fila-, luego por parejas y en grupo, luego ida y vuelta. (Entradas y salidas)
 11:05 Sigue La subidora ahora en el centro del escenario, hacen algunas vueltas por el espacio. (Ilustración 44)
 11:07 Issa les pide que se unan en el centro.
 11:30 Intercambio de parejas.
 11:46 Issa graba La subidora
 11:50 Se repasa este material para fijarlo.
 11:55 Repaso del material de Comparsa de *Caracas itinerante*
 12:07 Recordatorio del material Fanático. Issa lo graba (foto)
 12:10 Recordatorio del material Discusión.
 12:25 Recordatorio del material Ávila.
 12:30 Recordatorio del material Ávila en colectivo, sólo para fijar los movimientos.
 12:35 Recordatorio del material Sacro.
 12: 39 Recordatorio del material Velorio.
 12:46 Recordatorio del material Basura.
 12:48 Recordatorio del material Pavosería, el cual se hace incompleto por la ausencia de los tres intérpretes ya mencionados. (Reyes, 2006B)

Descripción de los materiales que se convertirán en módulos o secciones de *Caracas íntima*.

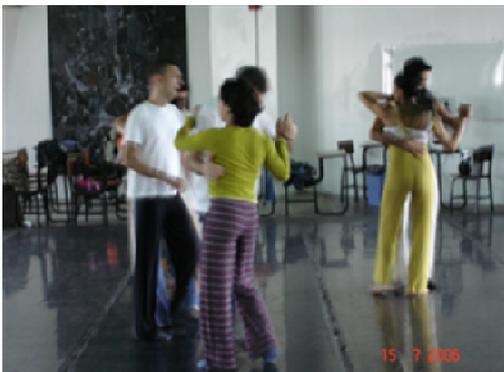


Ilustración 44

- Semana santa: Materiales relacionados con las procesiones religiosas de estas fechas. A este material los intérpretes lo denominarán Sacro.

- El Ávila: Desde que Issa concibió el espectáculo quiso la presencia permanente de

la montaña en forma escenográfica o audiovisual. En esta ocasión los materiales físicos fueron relativos a las caminatas para subir o bajar, patinar, descansar, contemplar, etc.

- Los velorios. A partir del texto de Pimentel (en Nazoa 1990: 29 tomo II), el material creado va ser relacionado con este evento, de la incomodidad en estas situaciones, el chiste y el chisme se hacen presentes.

- La pavosería: Se partió de la lectura del texto de Nazoa (1987: 121) en el cual hay una lista de objetos y actividades que tradicionalmente se consideran “pavosos”.

- La basura: Issa buscó comunicar su descontento con esta condición de la ciudad. Sin embargo, le generó a Issa bastantes dificultades, ya que al momento de proponer una idea, algún intérprete comentaba que ya la había visto en propuestas de otro coreógrafo o en algún performance de artistas plásticos.



Ilustración 45

- Peluquería: (Ilustración 45) Veremos masajes, lavados de cabellos, cortes, etc.
- La subidora: basado en la canción de Frómeta, los intérpretes bailaron merengue caraqueño.
- Fanático: ya sea político, religioso,

deportivo.

Con el entrenamiento diario y conciente, sumado a la absorción de la técnica en el propio cuerpo se van liberando tensiones y limitaciones corporales que permitan la libre evolución al cuerpo escénico. (García, 2002: 26)

Con el material del Ávila trabajado en el segundo ensayo, a Issa se le ocurrió una nueva propuesta escénica. Esta vez los grupos entran a partir de lo que hacen los intérpretes en escena, y no según la música.

Con el material de Velorio trabajado en este segundo ensayo, Issa probó con las entradas o salidas del área escénica de manera individual, luego en forma grupal, para probar finalmente por duetos y tríos.

Posteriormente Issa cambió el lugar donde se suponía que iba a estar el público. Hasta ese momento el material fue creado y memorizado colocando el frente hacia la pared Norte. A partir de este momento, el coreógrafo lo ubica en la pared Este (Ilustración 46) para aprovechar el espacio en su sentido más ancho: como si ya estuviera trabajando en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas. En ensayos posteriores, siguió trabajando con este sentido para que los intérpretes se acostumbraran.



Ilustración 46

Creación, edición, desplazamiento de material La subidora



Ilustración 47

Para el tercer ensayo Issa propuso una nueva escena, que consistió en una fiesta o celebración con música de merengue. El material básico entonces se basó en el baile.

Este segmento comenzó llamándose así por la canción La Subidora, del conocido músico Billo Frómata (Santo Domingo, 1915 – Caracas 1988),

por motivos diversos, faltaron al ensayo uno o dos intérpretes. Issa lo abandonó por un tiempo hasta que logró tener al elenco completo y recobró el material.

El primer desplazamiento que Issa probó fue la entrada simultánea de varias parejas (Ilustración 47), cruzando el escenario desde el lado derecho hasta llegar al lado izquierdo, donde se soltaron y regresaron al lado derecho para volver al izquierdo.

Aquí empezaron a salir de uno en uno hasta llegar al lado derecho. Salieron por parejas, de manera individual, no grupal, con intervalos de ocho pasos cada uno. Se unieron en el centro, donde formaron un rombo, luego se entrecruzaron: la pareja del lado derecho fue al izquierdo, y la pareja que se encontraba atrás pasó al frente. Volvieron luego a sus posiciones originales. Seguidamente, se separaron, las mujeres al lado izquierdo, y los hombres al derecho, donde los



Ilustración 48

Ilustración 48

intérpretes masculinos salieron en grupo a buscar a las intérpretes. Al llegar al otro extremo del escenario se quedaron los intérpretes masculinos, saliendo solo el elenco femenino. Ahora todos volvieron al centro. Se colocaron en fila y se entrecruzaron las dos primeras parejas y salieron de escena por el lado izquierdo.

No siempre el movimiento expresa lo que la partitura dice desde su discurso. En tal sentido la dimensión del cuerpo debemos expandirla para que el pensamiento se ajuste, se arregle a la disposición que creemos reinterpretar lo escrito. (Ponce, 2000:41)

Para el ensayo número cuatro se hizo un repaso de *Caracas itinerante*, ya que a finales del mes de julio se hicieron dos representaciones más de ese espectáculo. El único cambio fue que Issa, franela verde, (Ilustración 48), actuó en la obra ya que Mendoza estaba de gira en Argentina con otra agrupación. (Reyes: 2006B)

Luego de las funciones de *Caracas itinerante* el 23 y 24 de Julio de 2006, Issa dio un mes de descanso a todo el elenco, dando la fecha de retorno a los próximos ensayos de *Caracas íntima*: sábado nueve de septiembre.

Caracas 9 de Septiembre de 2006
Ensayo V

- 10:30 Calentamiento, Issa habla de los proyectos de la agrupación para el año próximo.
11:15 Videos para recordar materiales. (Ilustración 49)
11:20 Video del material Ávila.
11:25 Adaptaciones-versiones para los intérpretes.
11:39 Video recordatorio del primer material Sacro con recorridos.
11: 51 Recordatorio del segundo material Sacro. Issa tiene pensado incluir en esta parte textos graciosos, como una contraparte del dolor del venezolano, quien en los momentos trágicos demuestra su sentido del humor.
12:01 Video recordatorio del material Basura.
12:07 Recordatorio del material Basura.
12:11 Video recordatorio La subidora. Se trabajará la semana que viene ya que Añez y Petit están ausentes.
12:17 Video recordatorio Fanáticos.
12:20 Rojas, Santander y Barquero hacen dicho material.
12:33 Gil, Mendoza, Mendible y Solórzano sin material, ya que sus compañeros no están.
12:41 Lectura de textos:
- Solórzano: Amor cuando yo muera (Naoa 1971:284); Tiritos y tal, de Martínez en Naoa (1990: 141) tomo II
 - Barquero: Diálogo cien por cien caraqueño (Naoa 1990: 307)
 - Rojas: Velorio de Pimentel en Naoa (1990: 29) tomo II
 - Santander: Los edificios en Caracas (Echeto 2002) (Reyes, 2006B)



Ilustración 49

A partir de este ensayo no contamos más con el intérprete Franklin González, por su ingreso en la Fundación Compañía Nacional de Danza (2006). Ante la ausencia de este intérprete se retomaron y modificaron sus materiales. Luego de un mes de descanso para todos, el regreso a ensayos tuvo

algunos inconvenientes, por ejemplo, no estuvo todo el elenco. Al no estar el creador de algún material en el momento de recuperarlo, se versiona de manera indirecta o según las acotaciones de Issa.

El trabajo de lectura realizado al final del ensayo sirvió para que Issa determinara que el intérprete Solórzano dijese los textos que leyó el día de hoy.



Ilustración 50

Hay tendencias en la danza (improvisación, improvisación de contacto) donde los creadores intentan no repetir nunca las formas, trabajan en la búsqueda permanente de nuevos signos corporales y vitales para cada instante. La impermanencia y la transmutación son las únicas constantes de nuestro oficio. (Barnsley, 2006:94)

Caracas 16 de Septiembre de 2006
Ensayo VI

10:06 Entrada al salón. Issa está en el piso uno haciendo una primera edición de textos del espectáculo.
10:32 Llegada de Issa al salón.
10:56 Material Ávila.
11:00 Material Sacro, completo: grupal-por entradas- recorridos –en las filas-.
11:10 Material Basura.
11:18 Material Pavoserías.
11:25 Material Caos (solo brazos).
11:26 Material Comparsa
11:33 Material Burriquita, versión para *Caracas íntima*.
11:45 Material Burriquita versión, división de los grupos: Barquero, Añez, Solórzano; Santander, Rojas, Mendoza.
11:46 Material Fanáticos.
11:56 Material Discusiones (Video) Recordatorio.
11:57 Material Discusiones.
12:08 Lectura de textos: Gil, Petit, Santander, Barquero, Mendoza, Rojas, Solórzano.
12:57 Textos de la Pavosería. Naoza (1987: 121) (Reyes: 2006B)



Ilustración 51

En este ensayo Issa probó nuevas propuestas para el material Sacro (Ilustración 50), ya que dividirá a los intérpretes en dos grupos de tres personas, y cada trío va a recorrer el espacio por separado haciendo el material que le corresponda.

El material de la Burriquita, en sus dos versiones (Solórzano y González), fue ensayado por todo el grupo, y, una vez memorizado, se repitió en el orden en que fueron mencionados. Los desplazamientos se hicieron en diagonales, y se fijaron definitivamente. Issa trabajó con los intérpretes el material de la Burriquita propuesta

por Solórzano, al centro con pantalón gris, (Ilustración 51), esta vez de manera grupal sin dividir el grupo en dos. Luego trabajaron la versión propuesta por González, en grupo. Al



Ilustración 52



Ilustración 52

tener ambos materiales recordados, se hizo un recorrido completo con estos dos materiales, empezando con el de Solórzano.

El sábado 23 de septiembre no habrá ensayo, por actividades laborales de la mayoría de los intérpretes, por lo cual Issa decidió posponer la fecha del ensayo dos semanas.

Caracas 30 de Septiembre de 2006
Ensayo VII

09:30 Entrada al salón

10:09 Issa explica posible primera secuencia de escenas para el espectáculo.

10:16 Material Ávila

10:24 Issa indica entradas, de los intérpretes en material Ávila. Comenzará con los textos de Gil, Petit, Santander, Barquero, Mendible Jesús, acerca de los derrumbes.

10:32 Issa pide calidad en los textos a la hora de decirlos, es decir, al haber tantos textos seleccionados hay que encontrar una manera especial de decir cada uno. En este orden encontraremos los textos: Gil, Petit, Santander, Barquero, Gil. Mendible estará en escena con otro texto. Aquí, posiblemente, entre un video

10:39 Escena Rojas y Mendoza, texto dialogo cien por cien caraqueño (Naoza 1990: 307); Issa acota que: no es descartable que entren por el público.

10:46 Gil texto de los velorios Pimentel en Naoza (1990: 29) tomo II, mientras hay recorrido luego Solórzano con texto: Amor cuando yo muera (Naoza 1971:284)

10:51 Recorrido material Sacro.

11:04 Gil, de pie al lado izquierdo en la foto, (Ilustración 52) con texto Pimentel en Naoza (1990: 29) tomo II y material Velorio al fondo

11:14 Texto Juan: Amor cuando yo muera (Naoza 1971:284)

11:25 Material Peluquería

11:28 Textos de: los Nombres raros (Echeto 2005)

11:38 Solórzano: Tiritos y tal de Martínez en Naoza (1990:141) tomo II; Mendoza: Caraqueñas Tyszka (1999:35)

11:43 Anuncios telegráficos.

12:09 Pavoserías, lista.

12:15 Pavoserías, secuencia, más texto Solórzano: Madre, Naoza (1987:122) siguen las secuencias.

12:22 Primera versión de esta secuencia.

12:26 Recordatorio recorrido Pavoserías.

12:35 Segunda versión Pavoserías.

12:39 Recordatorio, seguido desde los Nombres raros, Echeto (2005).

12:51 Mundo de la canción solo entradas y salidas, luego escuchamos la grabación acerca del terremoto año 1967 del disco *Gente en Ambiente*.

1:01 Recorrido de todo el espectáculo, únicamente entradas y salidas. (Reyes, 2006B)

Videos



Ilustración 53



Ilustración 54

Como se ha podido observar, el trabajo de recuperación de material fue fundamental para este proceso de *Caracas íntima*. Issa, al momento de revisar los videos en su casa, busca lo que funcione para la obra y hace una primera selección de todo lo visto. Se basa en su intuición para definir qué materiales trabajar “de una posible pieza del rompecabezas, para ir trabajando el espectáculo” (Issa 2009). Una vez que se trabajan los materiales que Issa selecciona, se graba nuevamente con las respectivas modificaciones que suceden en cada nueva versión (Ilustración 53), y luego él ve de

nuevo el video para trabajarlo en su casa: “eso lo grabo y lo vuelvo a ver, pruebo luego la imagen con música a ver si la imagen con música funciona para ese material. No siempre lo hago” (Issa 2009)

Caracas 07 de Octubre de 2006
Ensayo VIII

3:55 Issa anuncia que la grabación del terremoto no será utilizada para el espectáculo. (Esto solo fue por hoy, luego estará presente en los demás borradores de las pautas a trabajar.)

3:57 Issa pide dos acciones físicas que les genere la música *La burrita de Petare* de Billo Frometa.

4:12 Ya vistos los materiales de todos, le pide al grupo aprenderse los materiales de Añez, Santander, Solórzano –en ese orden- sin la música. La secuencia final para memorizar el material será Solórzano, Añez, Santander.

4:29 Segunda versión de *La burrita de Petare*.

4:42 Recorrido sin música.

4:48 Fusión con material de la *Burriquita hecha en Caracas itinerante*. Esto quedará luego en un solo material: *Burrita*.

4:58 Se realiza el material con música.

5:09 Recordatorio de *La burrita de Petare*.

5:13 Recordatorio material discusiones y Fanáticos. (Ilustración 54)

5:20 Recordatorio material Fanáticos.

5:47 Orden de los textos en la primera parte. Issa recuerda el orden de escenas, videos y textos. pide al trío Peluquería eliminar la mesa y quedarse sólo con la silla. Edición de textos en escena.

5:56 Texto Mendible durante el material Ávila.

6:10 La pauta a trabajarse el día de hoy será: Caos → Ávila → Textos → Video derrumbes → texto Típicamente caraqueño → Velorios, con texto Gil → Velorios → Solórzano Amor cuando yo muera → Texto Mendoza la Parchita → Texto Santander Nombres raros → Peluquería → entrada todos Nombres raros junto al material de Basura → Discusión, siguen Nombres raros → Solórzano Tiritos y tal → Anuncios telegráficos → Pavoserías → Solórzano Madre. (Reyes, 2006B)

Descripción de un material: La burrita

Se trabajó con la música escogida desde el momento de creación del material, La burrita de Petare. Issa describe las imágenes que a él se le ocurren como pautas de material con este tema: “... lo que yo me imagino es: empiezan a aparecer las burritas (...) y yo empiezo a armar el material (...) tomen en cuenta que se van a estar desplazando (...) llevan el mismo traje de la ocasión anterior”. Les pide a los intérpretes que desde el inicio los materiales incluyan el merengue con el tiempo musical de la canción, es decir, trabajar desde el principio la calidad.



Ilustración 55

Una vez que Issa vio los materiales creados por los intérpretes, propone que entren a escena cada uno con el material para grabarlo.

En primer lugar solicita que todos se aprendan el material de Añez.

Añez, con camiseta oscura, a la izquierda,

(Ilustración 55) su material consiste en dos pasos en diagonal a la derecha y, al mismo tiempo que el pie derecho avanza, los brazos están a la altura del tórax, codos flexionados (manos cerradas como agarrando el aro del traje suben a la altura de la cabeza) al llegar el pie izquierdo al pie derecho, los brazos bajan hasta la altura de la cintura. Una vez terminados los dos pasos en la diagonal derecha, se hicieron otros dos hacia la diagonal izquierda, se repite el

movimiento de brazos. Ahora las rodillas se van a flexionar para ir descendiendo al piso mientras agitan las caderas de derecha a izquierda con el ritmo de la música, los brazos a la altura de la cintura, esto ocurrió dos veces a cada lateral. Para finalizar dieron cuatro pasos atrás repitiendo el movimiento acompasado de brazos de la vez anterior.



Ilustración 56

Con Santander, franela blanca, centro, (Ilustración 56), en el mismo sitio, pero agitando la cadera hacia atrás con fuerza en cuatro tiempos, mientras los brazos, codos flexionados con manos cerradas hacían movimientos circulares. Cuando hacía dos pasos a la derecha y dos pasos a la izquierda, los brazos iban hacia el pecho. Para terminar, giraba el cuerpo para colocarse en fila, e hicieron cuatro pasos hacia la izquierda con el movimiento de brazos repetido.



Ilustración 57

la izquierda.

El material de Solórzano, malla oscura, a la izquierda, (Ilustración 57), iniciaba, con cuatro pasos a la izquierda, pero sus brazos estaban colocados a la altura del pecho con las dos manos unidas, luego de los cuatro pasos, un giro de 180° agitaba la cadera hacia atrás y otros cuatro pasos a

la izquierda.



Ilustración 58

Luego Issa, franela verde (Ilustración 58), propone que la entrada a escena suceda luego del inicio de la canción. Cuentan hasta seis y entran en fila con los codos flexionados y las manos a la altura de la boca tapando la mitad de sus rostros, dan ocho pasos pequeños y se detienen. Luego

giraron en 180° con siete pasos cortos, más uno en el mismo lugar, avanzaron a proscenio con doce pasos pequeños para desplazarse a la derecha con ocho pasos y girar nuevamente en siete pasos, más el adicional en el mismo sitio. Ahora otros doce pasos para regresar hasta adelante. Esta vez se dividieron en dos filas para hacer los materiales de Solórzano, Añez y Santander dos veces seguidas. Al terminar esto sigue sobrando música. Issa decidió incluir entonces parte del material de la Burriquita hecha en *Caracas itinerante*.



Ilustración 59

La tarea del bailarín/actor es propiciar la pericia mental y dinámica del personaje. Articula los estímulos invisibles, imaginarios, no las reacciones visibles. Estas nacen libre y naturalmente y pueden ser distintas cada noche aunque esté perfectamente trazada y fijada la partitura dinámica. (Cardona, 2000: 52)

Para el resto del ensayo Issa buscó algo diferente en los materiales de la Basura (Ilustración 59),

Pavoserías, y Anuncios telegráficos, los cuales no fueron de su completo agrado. Issa, en cada ensayo posterior, buscó dispositivos que enriquecieran estos materiales, y no quedó conforme, por esa razón los eliminó de la versión definitiva. A diferencia de este



Ilustración 60

nuevo material que luego él mismo versionó con la Burriquita hecha en *Caracas itinerante* y que consideró satisfactorio.

Ensayos consecutivos

Para el siguiente ensayo se aprovechó un día de asueto para trabajar un día de la semana (jueves), además, al acercarse la fecha del estreno, Issa logró ensayar días consecutivos. De esta manera se alteró el orden de un solo ensayo a la semana.

Caracas 12 de Octubre de 2006
Ensayo IX

9:03 Calentamiento. Issa anuncia que Rojas se retira del proceso debido a múltiples compromisos. Posiblemente esté en calidad de invitado especial como el Dotol Nigüín para algunas funciones.
9:44 Mensajes, anuncios, o noticias telegráficas de Romero (en Nazoa 1990: 97, II). Nombre por definir. Issa las define como noticias telegráficas, se hacen las entradas y salidas, además de los anuncios de la segunda parte.
Issa pide memorizar las noticias y el posible uso de hojas, haciendo preludeo a la escena de la Basura
10:16 Nombres raros, todos. (Echeto 2005)
10:20 Se elige un líder de grupo para comenzar el material Discusión. Issa toma tiempo de este bloque: Nombres raros, Discusión.
10:25 Issa pide ver sólo el material físico para probar música, luego pide que una vez terminada la última secuencia musical abandonen el escenario.
10:35 Issa pide material de la Subidora.
10:47 Issa les pide que sigan ensayando mientras él revisa el material original en la sala de video.
10:52 Correcciones según la versión original del video.
11:11 Issa propone probar este material con otra pieza de Billo Frómata El hombre marinero.
11:18 Segunda pasada con música, se agrega un nuevo material de juegos con las cabezas.
11:31 Textos Pavoserías, Nazoa (1987:121)
11:37 Primera pasada Pavoserías.
11:53 Pavoserías con música La pelota de Carey de Billo Frometa. (Ilustración 60)
12:00 Segunda pasada Pavoserías con música para fijarla de manera corporal.
12:10 Almuerzo.
01:05 Material Basura seguido prueba material –en el mismo sitio- Discusiones → Fanáticos → Caos.
01:13 Materiales Caos → Fanáticos en posiciones grupales luego estático a una velocidad muy lenta y exagerando.
01:16 Issa los cambia de posición, dejando sólo a Mendible, Mendoza, Petit, Solórzano, Gil. Material Fanáticos lento.
01:20 Issa coloca a Barquero, Santander y Añez arrodillados haciendo su material de Fanáticos.
01:26 Issa los cambia de posición/lugar y marca recorrido con este trío.
01:39 Material completo para fijarlo.
01:43 Se prueba este material (Fanáticos) con el track número 10 del disco *Tiempos* de Rubén Blades (disco propiedad de Mendoza)
01:48 Mendible pide colocar nuevamente la música para seguir el compás musical con los aplausos finales del material Fanático
01:52 Recordatorio material Ávila
02:02 Desde entrada a sala a escenario, luego texto Mendible seguido material Ávila
02:12 Burrita de Petare/Burriquita- Chacao recordatorio para todos sin música.
02:29 Material Velorios

02:36 Texto Gil (Pimentel en Nazoa 1990: 29 tomo II), con material de Velorios, seguido texto Solórzano Amor cuando yo muera (Nazoa 1971:284)
 02:42 Descanso
 02:53 Fin del descanso, Issa mide tiempo del primer bloque, es decir, desde el primer video al segundo video.
 04:08 Fin. (Reyes, 2006B)

Ahora El Hombre Marinero

Para esta versión del material La subidora, Issa propone cambiar la música por El Hombre Marinero, también de Frómata. Empezó probando la entrada de los intérpretes de manera individual, desplazándose del lado derecho al izquierdo (Ilustración 61),



Ilustración 61

permanecieron allí para luego ir saliendo por parejas, esta vez conformadas por Añez/ Gil, Mendible/ Solórzano, Mendoza/ Petit. Barquero y Santander permanecieron solas al momento de entrar a escena. Ahora se formaron en el centro, con dos de las parejas al centro: Añez/ Gil, centro adelante, Mendoza/ Petit atrás al centro y Mendible/Solórzano del lado derecho Santander se ubicó del lado izquierdo adelante y Barquero en lado izquierdo atrás.



Ilustración 62

Issa, franela anaranjada, probó intercambios de posiciones variadas: los de la izquierda a la derecha, los de adelante hacia atrás, unión en el centro, giros de los del centro a la derecha o a la izquierda, unidos de manera grupal trasladándose por el escenario (Ilustración 62). En medio de estas pruebas une a Barquero con Santander como pareja de baile y comienza a probar cambios de pareja entre todos los intérpretes

Ya con este ensayo se prueba aproximadamente la tercera versión para el espectáculo definitivo. Como se puede apreciar fue un ensayo bastante extenso, de aproximadamente siete horas de duración con dos intervalos uno para el almuerzo y otro de diez minutos antes de comenzar el ensayo corrido de este día.

El ritmo está, quizás, más entendido en su connotación de repetición y reposo, o silencio, que en su estricto sentido de vaivén cronometrado. La repetición y el reposo son valores temporales del nuevo planteamiento coreográfico. (Viana, 1994: 23)

Caracas 13 de Octubre de 2006
Ensayo X

05:53 Gil se ofrece para hacer el texto Típicamente caraqueño (1990: 307). Issa acepta complacido.
06:02 Texto de Santander, Echeto (2002) con correcciones.
06:23 Texto Gil-Cabrujas (1999: 23)
06:31 Texto Mendoza La parchita Tyszka (1999: 35)
06:52 Texto Mendoza y Gil Típicamente caraqueño (1990: 307) o Los Viejitos como se le conoce internamente.
06:55 Issa agrega movimientos físicos a esta escena.
06:57 Texto Gil Velorios, Pimentel en Nazoa (1990: 29) tomo II
07:02 Texto Barquero Derrumbes en Caracas Echeto (2002)
07:04 Texto Santander Nombres raros Echeto (2005)
07:11 Texto Gil Poema Montejo (2004: 51)
07:12 Texto Mendoza, Los suspiros son besos no dados, conocido internamente como Las luces de mi ciudad Echeto (2004: 119)
07:28 Recorrido de las Pavoserías fondo musical de La pelota de Carey (Reyes, 2006B)
07:40 *Por motivo de trabajo me tuve que ir del ensayo, éste continuó hasta las 08:30 p.m. aprox.*



Ilustración 63

Para este ensayo, en la escena de los Viejitos (Ilustración 63), Issa les indicó a los intérpretes Gil y Mendoza el movimiento de brazos al hablar: el movimiento que hace uno el otro lo repite al momento de decir su texto. La imagen que Issa les sugirió fue la de títeres de guante. Luego trabajó los textos individualmente con cada intérprete, no sólo por la manera de decirlos sino indicando movimientos de brazos en el mejor momento.

Para el siguiente material, Pavoserías, corrige posiciones corporales y agrega en el tercer desplazamiento el movimiento de subir y bajar los hombros.

Los detalles proporcionan la información que requiere el espectador para hacer una lectura de un cuerpo, o de un conjunto de cuerpos expresándose a través de la expresión corporal, cotidiana o extracotidiana (...) Sin estos detalles la atención se diluye. (Cardona, 1993: 66)

Caracas 14 de Octubre de 2006
Ensayo XI

04:12 Primera prueba musical en c.d con las músicas seleccionadas.
04:15 Video de Peluquería, recuperación de material. Issa agrega movimientos del material operaciones faciales. (Ilustración 64)
04:28 Textos Solórzano, mientras Mendoza y Santander van memorizando sus textos. Gil está ausente, motivo: función con la agrupación CORPUS ET ANIMA.
04:43 Issa busca relación musical entre los textos de Mendible, el del principio, y el de Mendoza Las luces de mi ciudad
04:48 Ensayan las transiciones en las Pavoserías (se mantiene la música de La pelota de carey) para que Solórzano lo memorice.
04:56 Peluquería, primera vez con música Las mujeres de Caracas, de Ray Ruiz.
04:59 Texto Mendoza Las luces de mi ciudad. Echeto (2004:119)
05:07 Issa transporta vestuario de la Burríta de Petare-Chacao, mide el tiempo para primera pasada corrida, ya con el guión armado y algunas correcciones ya hechas.
05:11 Issa revisa el orden de los Anuncios telegráficos.
05:19 Issa propone dejar en escena el vestuario de la Burríta luego de esta escena, así como el anuncio de la repetición de la música para el texto de Mendoza.
05:21 Ensayo corrido.
06:34 Fin de ensayo.
Issa abre una forma de foro-debate para suprimir algunas escenas
06:58 fin del ensayo. (Reyes, 2006B)



Ilustración 64

En esta ocasión anotamos las correcciones hechas por Issa durante el ensayo. Estas fueron leídas al finalizar el mismo y estarán registradas más adelante (Anexo A). El trabajo de las primeras secuencias musicales para cada material resultó en que de ahora en adelante las escenas tendrían su propia música, de esta manera los intérpretes se acoplaron a la misma buscando la

calidad del movimiento.

El foro-debate que Issa propuso con los intérpretes se hizo de la siguiente forma: Issa, con su cuaderno de anotaciones en mano, fue repasando verbalmente el guión del espectáculo

que se manejó para ese día, antes de comenzar con el primer material. Algunos intérpretes propusieron los materiales y textos que no deberían ser suprimidos, por ejemplo, el texto de La bendición de la parchita, de Tyszka (1999:35), quedó, y esto fue decisión unánime. Caso contrario con la grabación del Terremoto en Caracas, ya que a algunos intérpretes les preocupaba la sensación escénica que podría causar en el público. El material de Anuncios telegráficos desde un principio se prestó a discusión y fue el material eliminado en esta ocasión.

También se hicieron propuestas para mejorar el material de Viejitos, dejar solamente a las mujeres en El mundo de la canción, y eliminar algunos textos del material Pavoserías.

En el interior del lugar teatral (escena/sala) el lugar escénico se define como “colocacion de los realizadores” con sus coordenadas precisas, sus dimensiones, las posibilidades de actividad y de desplazamiento de los comediantes, sus propias fuerzas, la presencia o no de un decorado, de practicables, el número de entradas, su forma, etc. (Ubersfeld, 1997:65)

El mundo de la canción



Ilustración 65

Para esta versión de El Mundo de la canción solo las intérpretes femeninas participaron. Mendoza siguió en su rol de presentador, en esta ocasión sin comentarios entre una participante y otra pero siendo interrumpido continuamente por el intérprete Solórzano con un personaje de niño prodigio. Vimos entonces a Añez/Castaños; Mendible y Santander/ Hermanas

Valeron (Ilustración 65); Barquero/Castellanos; Santander/Mayre (en esta ocasión su cuerpo de baile fueron Gil, Mendoza y Solórzano); Petit/ La Lupe (sin cuerpo de baile). Al

finalizar las interpretaciones fonomímicas, Mendoza introdujo a Solórzano que recito el poema a la madre (Nazon 1987: 122)

Las obras de Miguel Issa están enraizadas en su memoria (...) su creación está en el espacio vacío entre el cuerpo que somos y el que tenemos (...) sus personajes (...) danzan el delirio de representar lo que no fueron (...) se aloja en partituras escritas tanto musicales como de imágenes (la fotografía y el canto) para construir su lenguaje. (Ponce, 2000:62)

Caracas 18 de Octubre de 2006
Ensayo XII

07:03 Entrada al salón.
07:12 Material Ávila.
07:25 Texto demoliciones en Cabrujas (1999: 23) Echeto (2005)
07:35 Material Velorio.
07:46 Texto Amor cuando yo muera. Nazon (1971: 284)
07:47 Texto La parchita Tyszka (1999: 35)
07:54 Material Peluquería.
08:02 Texto Nombres raros Echeto (2005)
08:07 Issa correcciones.
08:18 Pavoserías.
08:26 Burriquititas.
08:32 Texto Arnaldo Las luces de mi ciudad, Echeto (2004:119)
08:36 Último material, música de Rubén Blades.
Nota: Luego de cada material o texto se hacían las correcciones. (Reyes, 2006B)



Ilustración 66



Ilustración 67

En el ensayo de hoy el primer cambio que Issa propone es que la intérprete Mendible, pantalón rojo, la cuarta de izquierda a derecha (Ilustración 66), esté sola en el escenario al principio de la obra y que luego entre el resto del elenco para hacer el material del Ávila. Los intérpretes entran a escena con unas palabras determinadas, y dan tiempo a que el texto se diga mientras el material se realiza.

El viernes veinte de octubre Issa, se encontró con los intérpretes Gil y Mendoza en un estudio de grabación para grabar el texto Típicamente

Caraqueño (Nazo 1990: 307), que se escuchará en la sala mientras ellos realizan las acciones físicas que crearon para esta escena.

Caracas 28 de Octubre de 2006
Ensayo XIV

03:50 Entrada al salón.

03:57 Mendoza y Gil escuchan la grabación del texto Típicamente caraqueño, (Nazo 1990: 307). Ya este material será conocido como Viejitos. Voces: ellos mismos.

03:59 Trabajo de brazos en esta escena, con la idea de que ellos sean marionetas, la grabación del texto se mantiene en lugar de su memorización.

04:21 Issa pide revisar el material de Peluquería.

04:27 Issa agrega sombreros en el material Viejitos para incorporarlo en los movimientos.

04:33 Issa pide a Barquero, Solórzano, Santander, memoricen el texto de las demoliciones

04:44 Repaso de guión de la obra.

05:09 Inicio del ensayo de la obra.

06:12 Repaso Burríta (Ilustración 67)

06:25 Issa da correcciones finales. (Reyes, 2006B)



Ilustración 68

Ya cerca de la fecha de estreno, el ensayo se dedicó a hacer correcciones antes de hacer el recorrido completo del montaje. Se revisa *El Hombre marino* de manera detallada, además se trabaja con las máscaras del material Carnaval en *Caracas Itinerante*. Al finalizar este ensayo se trabajó con el

elenco femenino en las pruebas de vestuario. En la Ilustración 68, Edgar Gil, sentado, vestuarista.

El intérprete propone, ejecuta, el autor dirige y depura, se detiene en los detalles, la mirada, la intención del gesto, la dirección espacial donde llevas el movimiento, su intensidad, el peso, la fuerza, la coherencia energética en el cuerpo, la precisión, el ritmo, pero sobre todo el corporal, la proyección no solo de la voz, sino también del cuerpo. (Gómez, 2002:73)

Caracas 29 de Octubre de 2006
Ensayo XV

9:17 Llegada al salón.

9:24 Reunión de Issa con las mujeres del elenco acerca de los elementos de vestuario y accesorios.

9:31 Trabajo de texto con Mendible, malla azul, (Ilustración 69)

9:35 Trabajo de texto con Petit.

9:44 Trabajo de texto con Santander.

9:52 Trabajo de texto con Barquero.

- 10:16 Material Ávila. Repaso para probar la calidad.
 10:21 Repaso de este material con Mendoza y Gil.
 10:29 Nuevo repaso con música.
 10:33 Texto los Viejitos.
 10:44 Texto Gill Velorios, Pimentel en Nazoa (1990:29)
 10:56 Issa prueba música nueva en escena del Velorios.
 11:06 Texto Gil Velorios (ídem) mas recorrido grupal con palabras.
 11:08 Velorios recorrido sin música, correcciones.
 11:34 Texto Mendoza la Parchita, Tyszka (1999:35)
 11:36 Trío Peluquería.
 12:01 Nombres raros Echeto (2005) y Tiritos y tal de Martinez en Nazoa (1990:141)
 12:10 Issa anuncia la posible eliminación del material Pavoserías, además de la posible sustitución musical de El hombre marinero (mas no del material) por La pelota de carey.
 12:19 Repaso del material El hombre marinero (antigua La subidora)
 12:41 El mundo de la canción y Anuncios Clasificados
 1:00 Almuerzo
 2:04 Issa rehace guión definitivo
 2:07 Nombres raros versión inicial sin entradas y salidas.
 2:11 Burritas sin música. Repaso del material para recordar.
 2:25 Repaso del material con música.
 2:30 Pasada corrida.
 3:33 Fin del ensayo
 3:36 Prueba mujeres vestuario. Edgar Gil franela roja, Petit vestido oscuro. (Ilustración 70)



Ilustración 69



Ilustración 70

El guión definitivo quedará entonces así:

1. Entrada por público.
2. Texto Mendible
3. Material Ávila.
4. Texto Petit (demoliciones).
5. Texto Santander (Ídem.).
6. Texto Barquero (Ídem.).
7. Texto Gil (Ídem.).
8. Black out. Video demoliciones en Caracas.
9. Viejitos.
10. Velorios.
11. Velorios con texto, recorridos.
12. Texto Solorzano: Amor cuando yo muera.

13. Black out. Video Mujeres.
14. Texto Mendoza, La parchita.
15. Trío mujeres La peluquería.
16. Texto Solórzano, Tiritos y tal.
17. Texto Santander, Nombres raros –luego se integran todos-.
18. Hombre marinero.
19. Hombre marinero, con todos.
20. Black out. Video Bolívar films.
21. Mundo de la canción:
 - Añez, Raquel Castaños.
 - Santander y Mendible, hermanas Valerón.
 - Barquero, Mírla Castellanos
 - Petit, La Lupe.
 - González (invitado especial) Chucho Avellanet.
 - Solórzano, poema a la madre.
22. Black out. Música y video del último terremoto en Caracas.
23. Burriquita.
24. Texto Mendoza, las luces de mi ciudad.
25. Rubén Blades.
26. Texto Gil.
27. Black out final.
28. Saludos. (Reyes, 2006B)

Caracas 30 de Octubre de 2006
 Ensayo XVI

7:12 Entrada al salón.
 7:30 Inicio ensayo, corrida.
 8:45 Fin pasada, correcciones. (Reyes, 2006B)



Ilustración 71

Para el último ensayo se trabajó de manera continua; llegaron los intérpretes, se hizo el espectáculo completo, sin vestuario o accesorios. Issa dio las correcciones (Ilustración 71) que estuvieron basadas en el mejor uso del espacio escénico aprovechando el escenario a lo ancho. Para

los textos, se trabajó más sobre la soltura, la fluidez, la proyección; se cuidaron las entradas y salidas a escena y se evitó que el escenario quedara vacío. El siguiente ensayo se realizó en la antigua sede del Ateneo de Caracas.

Issa (...) suele construir la dramaturgia de sus obras bajo un proceso de adherencia de informaciones; los intérpretes suelen delinear las formas corporales como producto de un

proceso de improvisaciones (...) se podría decir que construye para reconstruir y con ello hacer que aparezca la expresión más delirante de la emoción. (Ponce, 2000:62)

Primera vez en el espacio

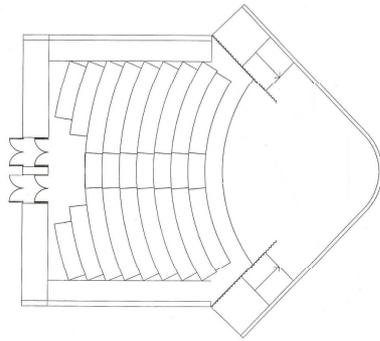


Ilustración 72

Ese lunes, seis de noviembre, se nos permitió entrar a la sala (Ilustración 72) con la condición de que no contaríamos con personal técnico, ya que era su día libre. El equipo de producción (Adriana Issa, Edgar Gil) aprovechó entonces para llevar la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la utilería, acondicionar

los camerinos para la agrupación. Ya con los intérpretes, se trabajó en escena desde las cuatro de la tarde hasta las seis y media, aproximadamente. Se ajustaron posiciones coreográficas en el espacio, ya que el escenario de la Sala de Conciertos posee una forma triangular, tal como se ve en la foto

En el análisis del espacio escénico o gestual, no debemos separar radicalmente visualidad y gestualidad – espacio objetivo y espacio gestual –, sino, al contrario buscar unidades que participen indistintamente una de otra. (Pavis, 2000: 162)

Descripción del espectáculo

En esta ocasión nos encontramos en la Sala de Conciertos del (para aquel entonces) Ateneo de Caracas, ahora sede de UNEARTE. La Sala de Conciertos (Ilustración 72) tiene doce metros de ancho (boca) por nueve metros de profundidad y cuatro metros de altura, con dos rampas a cada lado (hombros) para los cambios de escena.

Para el día del estreno, así como para todas las funciones, Issa pidió a los intérpretes interactuar con el público antes de entrar a escena. Por motivos varios se hizo el día del estreno solamente. De esta manera, los intérpretes estaban en la parte externa de la sala y su entrada al escenario fue por la zona de los espectadores (Ilustración 73)

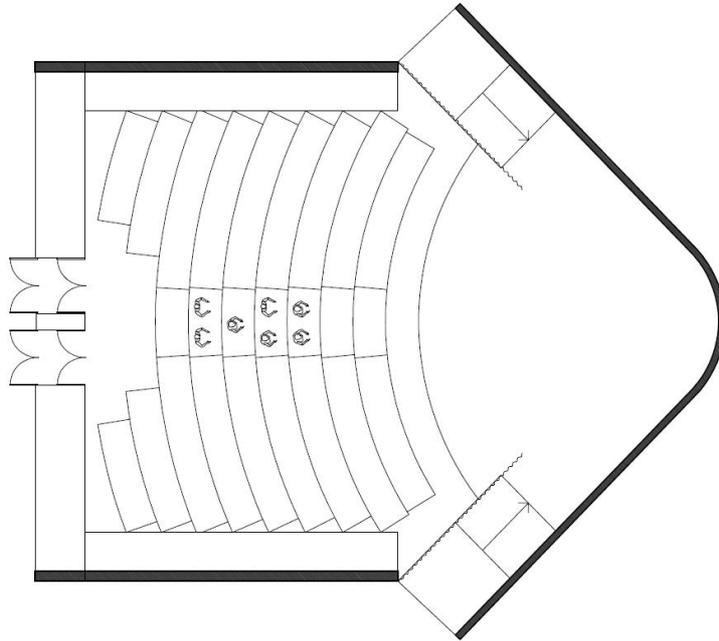


Ilustración 73



Ilustración 74

Al llegar al escenario saldrían por ambos lados, la primera en salir a escena fue la intérprete Mendible, vestida de blanco (Ilustración 74), con el texto de Ifigenia (1977:72) mientras comenzaba a aparecer en escena el resto del elenco escenificando el material sobre el Ávila.

Luego de este material, los intérpretes Petit, Santander, Barquero (Ilustración 75) y Gil, fueron entrando con los textos sobre los edificios de Caracas (Echeto 2002) como enlace a la transición del primer video sobre las demoliciones en nuestra ciudad, realizado por Bolívar films. Al terminar esta primera proyección, tenemos a los intérpretes Gil y Mendoza, cargando un banco de madera donde se sientan para hacer la escena de los Viejitos, seguidamente los Velorios, primero el material físico creado con música de Morella Muñoz.



Ilustración 75

Con la segunda parte del material de Velorios (Ilustración 76), Gil, ahora con el texto de Pimentel (Naoza 1990: 29 tomo II); inmediatamente, Solórzano, con el texto Amor cuando yo muera, de Naoza (1971:284), dando fin así a este segmento, donde lo sacro y cómico se conjugan. Se inicia entonces el segmento dedicado a las mujeres con un video donde vemos a mujeres venezolanas en fotografías de diferentes épocas.

Ahora sigue el texto de Tyszka (1999:35), en la voz de Mendoza. Entran a escena las intérpretes Mendible, Añez y



Ilustración 76

Petit cargando una silla para dar inicio a la escena de la Peluquería.

Solórzano, (izquierda Ilustración 77) inició un segmento con el texto de Tiritos y tal (Martínez en Naoza 1990: 141) que continuó Santander (derecha, Ilustración 77) con los Nombres raros de Echeto (2005). El resto de los intérpretes entraron a escena

con nombres extraídos del texto a los que agregaron otros nombres de conocidos suyos (Ilustración 96). Al finalizar esta escena, le siguió la coreografía del Hombre marinero, donde los intérpretes usaron las máscaras del material Carnaval, de *Caracas Itinerante*.

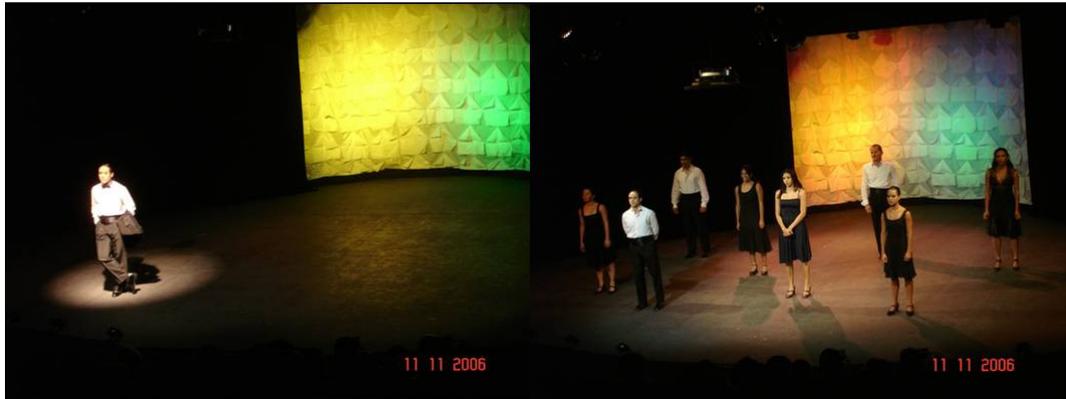


Ilustración 77



Ilustración 78

Continuando este segmento de diversión tendremos el segmento conocido como El mundo de la canción, (Ilustración 78), solo que esta vez las intérpretes femeninas fueron las participantes, con la participación especial de Solórzano, quien recitó el Poema a la madre de Nazoa (1987:122). Al igual

que en la ocasión anterior, no habrá un ganador; escucharemos una grabación del terremoto de Caracas del año 1967, grabado por *Gente en ambiente*, simultáneamente tendremos otro video con imágenes de este fenómeno natural, extraído también de Bolívar Films.

Para contrarrestar el efecto que pudieran ocasionar en el público las imágenes del terremoto, Issa incluye la escena de La burrita de Petare, (ilustración 79) de Billo Frometa, escena con un gran colorido visual, en lo que a vestuario se refiere.



Ilustración 79



Ilustración 80

Al terminar la canción, Mendoza se quedó solo en escena, fue al centro del escenario, se quitó el atuendo (Ilustración 80) y comenzó con el texto de Echeto (2004:119), Los suspiros son besos no dados, mientras la intérprete Mendible (al fondo izquierda, Ilustración 80) vuelve a entrar a escena

con el vestido blanco del inicio, mientras hace el material físico del texto de Ifigenia. Salen de escena ambos intérpretes y entran los otros para iniciar el material final de *Fanáticos*, el cual estuvo apoyado por los primeros videos utilizados en *Caracas Itinerante*, durante el material del Caos.

En las próximas imágenes (Ilustración 81) veremos en vista tipo planta el recorrido escénico de los intérpretes con el material de *Fanático*: recordemos que los intérpretes llevan la siguiente numeración: 1) Barquero; 2) Santander; 3) Solórzano; 4) Añez; 5) Petit; 6) Gil; 7) Mendoza, 8) Mendible.

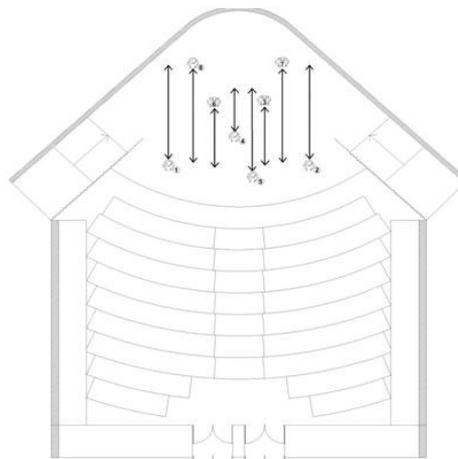
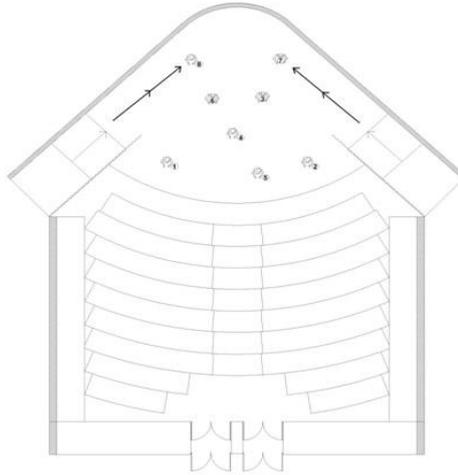
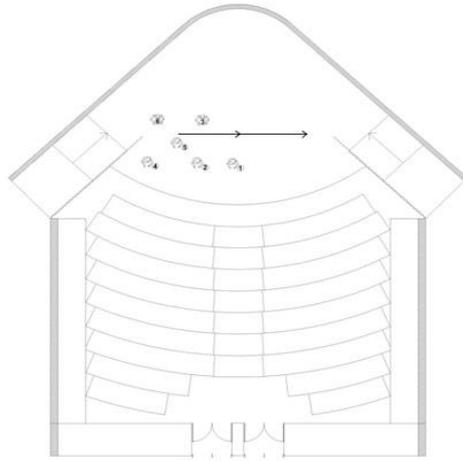


Imagen 81

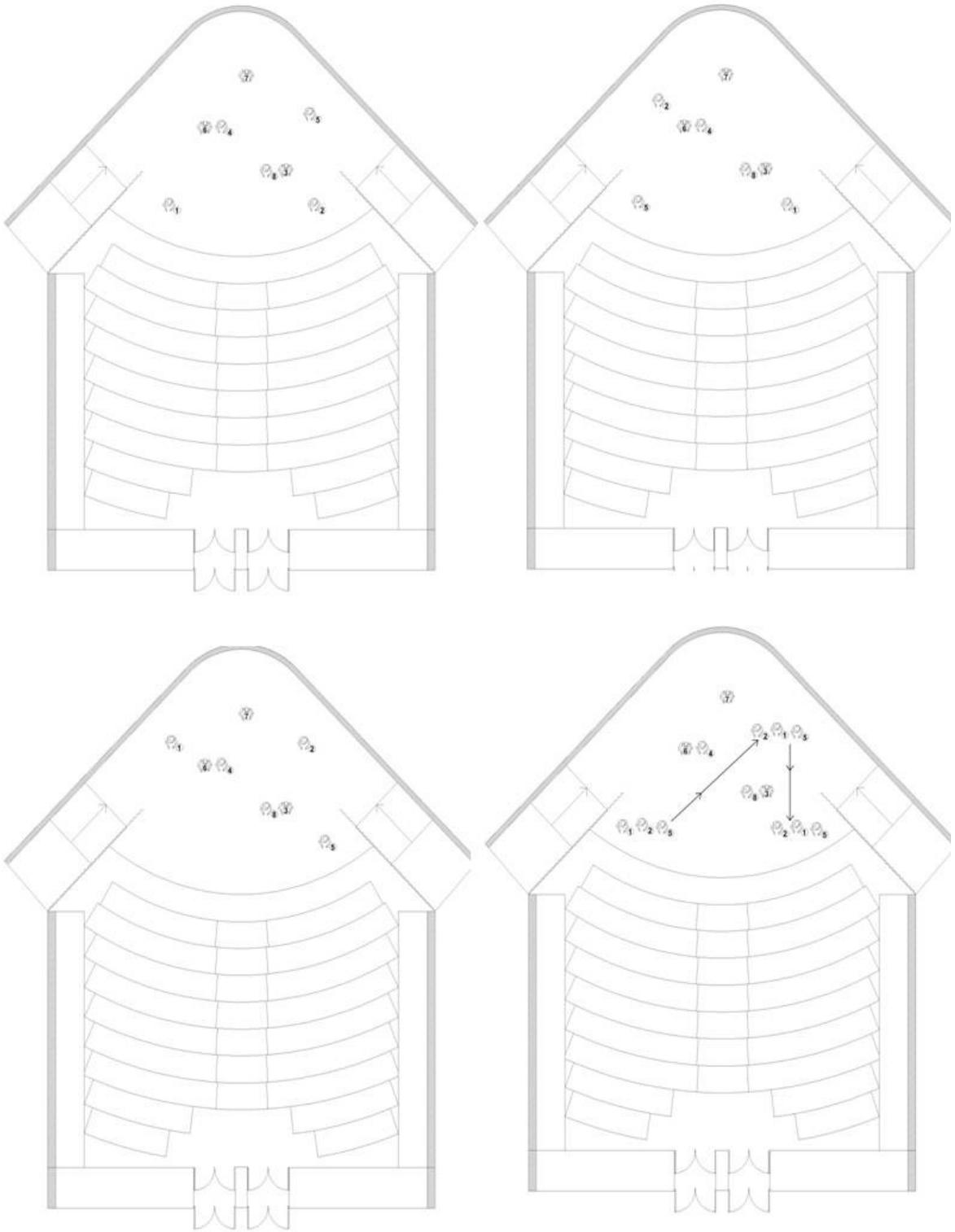


Ilustración 81

Al finalizar este material, Gil finalizó la obra (ilustración 82) con el texto de Montejo (2004:51) que nos habla de una ciudad que eternamente se nos escapa.



Ilustración 82

Conclusión

El trabajo de la agrupación Dramo se vincula con la danza-teatro, que, según Cardona: *“como plataforma de grito y rebeldía había agotado todas sus posibilidades, (precisamente por carecer de una base teórica y práctica que le diera consistencia), y algunos empiezan a preguntarse cuál es la ciencia que pueda integrar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física (...) no había otro recurso más que el de la dramaturgia, no literaria, sino de montaje escénico”* (2000: 51).

Ese mismo año Ponce, en entrevista con Lebon nos dice: “nosotros no definimos nuestra propuesta como danza, teatro o multimedia sino dramaturgia en movimiento, termino mucho más apropiado que el gastado concepto de los años ochenta, danza teatro” (2000: 14).

Y esta afirmación de Ponce, autor que sienta las bases teóricas de la dramaturgia del movimiento, comienza a establecer las diferencias con la danza-teatro o el teatro físico. Aunque el resultado final pueda parecer el mismo. La dramaturgia del movimiento usa elementos en común con la danza-teatro, como el uso de imágenes corporales, actitudes que transmitan la cotidianidad, el video, la voz (el texto), de esta manera la primera impresión causada en nosotros en el trabajo de Dramo, es la danza-teatro.

Sin embargo, la estructura de los ensayos, estudiada por nosotros en el trabajo de Issa, nos ofrece en principio una base teórica (Ponce), así como el uso de múltiples disciplinas (teatro, circo, opera, musicales, cine, etc), aplicadas según el cuerpo-edad del interprete para que éste se integre a la propuesta escénica con las herramientas ofrecidas por la dramaturgia del movimiento. Issa y Ponce, luego de quince años con la agrupación, ya han encontrado una estructura base para trabajar con los interpretes, sin importar su formación inicial (actor, bailarín, cantante, etc), integrándolos en el espectáculo de danza que, en el momento justo, aprovechará las condiciones artísticas del mismo.

Cardona se refiere a la dramaturgia del bailarín (2000), Pavis propone la dramaturgia del espectador (2000:252) y Ponce a su vez explora dramaturgia del movimiento (1999); reflexionan sobre concepciones escénicas que le brinden al espectador una lectura más amplia sobre el trabajo escénico.

En este orden de ideas nos encontramos entonces con Issa, quien se define a sí mismo *“como un bicho raro (...) no soy bailarín académico, vengo mas de la música y el teatro, tampoco soy actor, lo que más hice fue música y al final era como un músico-actor que hacia danza (...) un bicho raro que tampoco era bailarín”* (2009).

Su imaginario, ofrecido en sus espectáculos, así como en nuestro objeto de estudio, *“recurre a diferentes ramas del arte como la literatura, la pintura, la música, la fotografía, el cine, el teatro (...) infinita nostalgia (...) secuencias a partir de imágenes fotográficas que cobran vida (...) y el trabajo con objetos”* (Myerston, 1999: pp79-81)

Encontramos entonces una gran riqueza visual en escena, donde el ojo del espectador recrea la historia que más le interesa y, al ser parte presencial de cómo el espectáculo se va ensamblando, el

discurso llega a ser más elocuente que el alcanzado únicamente con el cuerpo, o la palabra, la imagen, o la música.

En nuestro trabajo de grado intentamos, a través del contraste escritura / fotografía, reflejar cómo la dramaturgia del movimiento, al ser aplicada por Issa, va surgiendo: “trabaja con partituras absolutamente claras, fijas y corregidas, que se van modificando aún más, en la medida que transcurre el proceso” Myerston (1999: 52). Issa nos ofrece imágenes provenientes de algún lugar que alguna vez fue (en este caso nuestra ciudad capital), y en el proceso de ensayos se fue apreciando la diferenciación entre las costumbres de principios del siglo veinte y las de nuestra cotidianidad como una manera de introducirnos en las imágenes urbanas para articular el espectáculo.

En este proceso de creación, Issa trabajó con los intérpretes de manera individual. Primero: solicitando un material de creación que luego intervino de manera metódica sin dejar que la creatividad del intérprete se viera afectada. Dictó pautas y, sobre el resultado obtenido, trabajó hasta obtener lo que la dramaturgia del movimiento requirió, la imagen corporal idónea, sin premeditación del resultado, confiando en la intuición y dejando que el intérprete continuara improvisando con esa imagen hasta alcanzar un resultado inesperado. Este proceso lo secundó con lecturas recomendadas, películas sugeridas, fotografías, conversaciones, anécdotas. De forma tal que cada intérprete modificó la imagen de varias maneras.

A este respecto Eduardo García, ex bailarín de Dramo nos dice: “Un intérprete debe bailar con un objetivo claro, no debe estancarse en las pautas que dicta el director o el coreógrafo, debe buscar más allá, impregnar las acciones de su personalidad, traspasar lo establecido”. (2002:30)

Mientras que Orlando Rodríguez, ex bailarín de Dramo acota:

La proposición que el coreógrafo realiza al intérprete en búsqueda del aporte creativo, no necesariamente viene acompañada de un sistema claro de referencias (por demás íntimamente relacionadas al imaginario del espectador) sino más bien puede recurrir a esa “libertad inicial” que necesitará su colaboración (del intérprete) en cuanto a referencias propias, pudiendo de todos modos, extraer un significado de lo que el coreógrafo pretende expresar, reinterpretándolo (2002: 47)

Issa, al momento de trabajar con el grupo se concentró en los lugares donde los intérpretes dirigen la mirada (lo que denominamos foco), dejando que cada intérprete se moviera según el personaje creado para la obra, en las diferentes velocidades de ese cuerpo creado para el espectáculo.

En nuestra opinión la forma base de la dramaturgia del movimiento reside- en cierta manera- en esto último, la concientización del cuerpo, por parte del bailarín, para dar la imagen más pura del movimiento y que la lectura se vuelva múltiple para el espectador.

En términos del ballet clásico el mejor bailarín es el que más condiciones físicas posee, levanta mejor la pierna, el pie tiene la forma perfecta, los brazos estilizados, etc. En Dramo, hemos visto que la edad o el peso no son limitantes para el hecho dancístico, como se demuestra en una de las obras

estudiadas para nuestro trabajo de grado, *Caracas itinerante*. No es en la exaltación de las condiciones físicas del bailarín donde se desarrolla la concepción de la dramaturgia del movimiento, sino en la retención del cuerpo-imagen, que alcanza una forma sublime, donde cada intérprete aportará su carga emocional particular, reforzando la presencia escénica que el espectáculo necesite manejar.

“...la percepción no es el conocimiento total del objeto. Es apenas una interpretación provisional incompleta hecha a partir de datos y señales, manipulados subjetivamente. De ahí que la percepción no implique garantía alguna de validez objetiva. Se mantiene en la esfera de lo subjetivo. Puede ser modificada o corregida, según el cúmulo de experiencias del individuo y el aumento de vivencias” (Cardona, 1993:75)

Para mayor profundidad en las bases teóricas de la dramaturgia del movimiento recomendamos el libro de Ponce “Hacia una dramaturgia del movimiento” (2000). Allí se verifica que sostener que la agrupación Dramo trabaja la línea de danza-teatro es demostrar que no se ha alcanzado una percepción adecuada.

Al ser participe de la obra desde su momento de creación, mientras nos documentábamos sobre las posibles maneras de estudiarla, fuimos cambiando el trabajo en la medida en que los ensayos transcurrían. Bitácora, fotografías, videos, preguntas, iban surgiendo de maneras diferente para abordar el presente trabajo, alternando metodologías ya estructuradas (Cardona, Helbo, Ubersfeld, Pavis). Al ser un complejo modo de creación artística en escena, muy ciertamente es multidisciplinaria, con las herramientas propuestas por el coreógrafo, más las que maneje el intérprete, luego su revisión y posterior versión hace que el trabajo vaya variando en cada encuentro.

En líneas generales la danza se vale de la parte plástica del movimiento, sin embargo, al momento de expresarse de manera escrita, y hasta verbal, su lenguaje nos remite a la poesía, como hemos podido ejemplificar en varias ocasiones. En otros casos, la presencia del metalenguaje resulta abrumadora. Cuando Pavis propone el análisis-reportaje, que “captar el espectáculo desde su interior (...) restituir el detalle” (2000:25), reflexionamos en este sentido, donde la concepción y el desarrollo del espectáculo se hace evidente, siendo entonces cómplices lectores presenciales de un proceso en creación, desde su primer ensayo hasta su representación, como si se tratase de una receta de cocina televisada.

De tal forma, hemos considerado, dado el enfoque del presente trabajo, que es posible proponer unos parámetros de investigación propios que nos pueden resultar útiles en cuanto a futuros trabajos de investigación, siempre y cuando sea como observadores. Se trataría de ofrecer un modelo como participante. Habría que considerar otras modalidades expuestas por otros investigadores.

Fuentes

Bibliográficas

- Almandoz, A *La ciudad en el imaginario venezolano*. Caracas: Fundación cultural urbana, (2002)
- Barba, E – Savarese, N.- *Anatomía del actor* México: Editorial Gaceta (1988)
- Bendanhm, D.- *Caraqueñerías: cuentos de dos décadas y pico*. Caracas : Fundación del Caribe para la ciencia y la cultura (1986)
- Brook, P *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*. (trad: Ramón Gil Novales), Barcelona, España: Ed. Península, Colección Nexos. (1994)
- Calatrava, A.- *Obituario de voces caraqueñas*. Caracas: U.C.A.B (1999)
- Cardona, P.- *La percepción del espectador* México: Ediciones Mar y Tierra (1993)
- -----, P.- *Dramaturgia del Bailarín* México: Gaceta (2000)
- Clemente Travieso, C *Las esquinas de Caracas*. México: Talleres gráficos de México (1996)
- Delgado Linares, C *Caracas. Ayer, hoy y siempre*. Caracas: CONAC (2001)
- Gómez García, M *Diccionario del Teatro*. Madrid, España : Akal ediciones (1997)
- Helbo, A. *Teoría del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna (1989)
- Hernández, T *Caracas en 20 afectos*. Caracas: Museo Jacobo Borges (1999)
- Martínez, G. *Palabras del teatro*. Caracas : Sin editorial (1981)
- Monasterios, R *Caraqueñerías. Crónicas de un amor por Caracas*. Caracas: Fundación para la cultura urbana (2003)
- Nazoa, A *Caracas física y espiritual*. Caracas: Editorial Panapo (2003)
- Nazoa, A *Los Humoristas de Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores (1990)
- Nazoa, A *Humor y Amor*. Caracas: Fotoprin (1971)
- Pavis, P *El análisis de los espectáculos* Barcelona. España: Paidos (2000)
- -----, P. *Diccionario del teatro*.(trad: Jaume Melendras) España : Paidos (1990)
- -----, P *Tendencias interculturales y practica escénica*. México: Editorial Gaceta (1994)
- Reyes, G (2006A), *Caracas Itinerante. Bitácora*
- Reyes, G (2006B), *Caracas Íntima. Bitácora*
- Rojas, A *Crónicas y Leyendas*. Caracas: Monte Ávila Editores (1979)
- Ubersfeld, A *La escuela del espectador* Madrid. España: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España (1997)
- Varini, M *Arrivederci Caracas*. Caracas: Los libros de El Nacional (2005)
- V.V.A.A *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott (1998)
- V.V.A.A *Itinerario por la danza escénica de América Latina* Caracas : CONAC (1994)

Hemerografía³

- Bentivoglio, L. (1991, Nov – Dic) El Madrid de Pina Bausch, un páramo hechizado. El público, España, N° 87 pp. 8 – 9
- ----- Dialogando con Pina Bausch. El público, España, N° 87 pp. 12 – 21
- ----- Los espectáculos de Pina Bausch. El público, España, N° 87 pp. 22 – 45
- Issa, M (1996, Abril – Junio) Barba y el Odin. Danza, Caracas, N° 24 p.5
- Khan, O (1993, Julio – septiembre) 11 Jóvenes 12 propuestas Danza, Caracas, N° 14 pp. 2 - 3
- Manuel Lebon, Cinco años de expresión corporal “*El universal*.” Caracas, 09 de Octubre de 2000.
- Michelle, M (1991, Agosto) La danza Pina – Billy (I), el ritual Bausch Danza, Caracas, N° 4 p.7. Trad: Nela Ochoa

³ Las fuentes hemerográficas aquí registradas fueron consultadas para la debida verificación de fechas y otros datos de las producciones registradas, aunque no todas son citadas directamente en el cuerpo del trabajo

- ----- (1991, Septiembre) La danza Pina – Billy (II), el vocabulario Forsythe Danza, Caracas, N° 5 p.7
- Paolillo, C (1996 Julio – Diciembre) La bella Italia. Danza, Caracas, N° 25 p. 7
- ----- (1997, Mayo – Diciembre) Movimiento en Libertad Danza, Caracas, N° 27 p. 5
- Ponce, L (1994, Enero – Marzo) Intuitiva Maestra: Malou Airado Danza, Caracas, N° 16 p. 7
- ----- ((1996, Enero – Mayo) El arte de escribir la Danza. Danza, Caracas, N° 23 p. 7
- Rapa, R (1995, Octubre – Diciembre) Espuma de Champagne. Danza, Caracas, N° 22 SEPARATA
- ----- (1992, Junio – Agosto) En la escena, el mundo tal cual es. Danza, Caracas, N° 10 pp. 4 – 5
- Sierra, E (1997, Mayo – Diciembre) Aplausos robados y cuerpos perdidos. Danza, Caracas, N° 27 p. 3
- V.V.A.A (1994, Julio – Diciembre) Danza Autor, Tres Discursos, Legítima Confrontación. Danza, Caracas, N° 18 SEPARATA

Ficha de página Web

- Dora Luz Haw, Bailar sin temor al ridículo en http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1618626_ITM fecha de revisión 29-04-06
- Roberto Echeto, Las Caracas Verdaderas en <http://www.analitica.com/bitblo/echeto/caracas.asp> fecha de revisión 12- 03- 07
- <http://www.dramovenezuela.com/> fecha de revisión 08-02- 08

Fuentes Audiovisuales

- *Caracas: crónica del siglo XX*. Dirección Carlos Oteyza. Archivo Bolívar Films, Serie temática (1) 1999
- *A gozar con Billo's*. Dirección Fernando Venturini .Archivo Bolívar Films, Serie biográfica, personajes del siglo XX (4) 2003

Fuentes Orales

- *Entrevista a Leyson Ponce*, Caracas, 03 de Junio de 2005
- *Entrevista a Miguel Issa*, Caracas , 05 de junio de 2005
- *Entrevista a Efrén Rojas*, Caracas, 18 de enero de 2007
- *Apuntes de clase De Geronimo Reyes en la asignatura Historia de la danza en Venezuela*, Escuela de Artes de la U.C.V, Profesor Carlos Paolillo, 24 de junio de 2006
- *IDEM Clase extraordinaria UNEARTE/DANZA, hacia una Dramaturgia del movimiento en la asignatura Historia de la Danza*, Caracas 31 de Marzo de 2009

Programa de mano

- Pilenko, G (2002:2) *R.S.V.P (rèpondez s'il vous plait)* Caracas
- Sierra, E. (1996:03) *Gastone & Meraviglioso*, Caracas.

Tesis, Trabajos de grado y ascensos

- Barnsley, J. (2004) *El cuerpo como territorio de la Rebeldía. Investigaciones y reflexiones acerca de la conceptualización (o rol) del cuerpo en occidente y del trabajo artístico de Acción Colectiva entre 1985 – 1999 (grupo de teatro físico/ Danza contemporánea)*. Trabajo de grado de Licenciatura no publicado. Instituto Universitario de la danza (IUDANZA), Caracas
- Castillo, C. (1997) *Acción Colectiva: el expresionismo en la danza contemporánea venezolana*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- García, E. (2002) *La transformación del cuerpo en la escuela. Análisis y reflexión sobre la condición escénica del intérprete*. Trabajo de grado de Licenciatura no publicado. IUDANZA Caracas.

- Gómez, L. (2002) *“Miguel Issa, un discurso nostálgico – Análisis de la obra: Espuma de Champagne.”* Trabajo de grado de Licenciatura no publicado, IUDANZA, Caracas.
- López, H. (2001) *“Viene del cuerpo, sobre la danza, los bailarines y el cuerpo que baila.”* Trabajo de grado de Licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Parrage, E. (2000) *La palabra: una forma de crear la danza, estudio del texto escrito como inspiración coreográfica en Venezuela.* Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Myerston, K (1999) *El proceso creativo del interprete a través de tres representantes: Luis Viana, Miguel Issa, Diana Peñalver, durante el periodo 1992 – 1996.* Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Ponce, L. (1999) *Hacia una dramaturgia del movimiento: análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso coreográfico como nueva expresión de la imagen y el cuerpo en la danza contemporánea venezolana de finales de los noventa.* Trabajo de grado de Licenciatura, publicado Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Rodríguez, O. (2002) *Resonancias de un interprete* Trabajo de grado de Licenciatura no publicado. IUDANZA, Caracas.
- Suniaga, M. (2000) *Dicen que nació en Magdala* Trabajo de grado de Licenciatura, publicado Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Viana, L. (1991) *Metáfora de la violencia: una visión de la vanguardia coreográfica contemporánea de Venezuela* Trabajo de grado de Licenciatura, publicado Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Anexos “A”⁴

⁴ En el presente anexo están contemplado algunos de los textos trabajados por Issa para los espectáculos.

Correcciones del ensayo XI (viene de la pagina 52)

- Maria Jesús (Mendible) mas volumen en el texto.
- Material Ávila, todos al mismo tiempo, asignar líder. Posiblemente Carla (Barquero)
- Material Ávila, Arnaldo (Mendoza) tiene el torso mas atrás, esto tal vez sea por el uso de las manos en la cintura.
- Material Ávila, Cuidar las paradas.
- Carolina (Petit) menos uso de las manos (nota personal de Miguel Issa. *debo trabajar el texto con ella*)
- Eliana (Santander) texto de las demoliciones, rigoletto es con doble t: rigoletto.
- Carla (Barquero), texto de las demoliciones, un poco más lento.
- Carla (Barquero), ojo con el seseo en palabras como estatuas, centro de caracas.
- Arnaldo (Mendoza) sacar material físico con texto y que no exagera con los agudos.
- Carolina (Petit) no se entiende anuncio.
- Maria Jesús (Mendible) más volumen.
- Maria Daniela (Añez) entrar un poco antes.
- Arnaldo (Mendoza) dicción en la palabra *barato*.
- Probar la escena del “Velorio” con música de Morella Muñoz “Quisiera ser”.
- Acoplamiento de Rafael (Gil) con su texto en la escena de “Velorios”.
- Mas directo, el entrar al escenario, el texto de Mendoza de las mujeres. (*Tyszka*)
- Juan (Solórzano) repasar texto “Amor cuando yo muera”.
- Trabajar caminatas mujeres.
- Juan (Solórzano) perdió el encanto del texto “Tiritos y tal”

Arnaldo (Mendoza) en "El mundo de canción" puede improvisar un poco mas, para que le de tiempo a Tica de cambiarse.

A partir de aquí el trabajo de Issa con los textos, con su puño y letra

VELORIOS

Si nuestra sociedad se decidiera
a dar cima a un progreso muy notorio,
se las arreglaría de manera
de extirparnos un hábito: el velorio.

Un velorio —en Caracas cuando menos—
tiene cierto carácter de jolgorio,
aunque no sea de los más amenos.
En efecto, se muere un ciudadano,
y todo aquel que en vida
le dio una vez la mano,
tiene la obligación reconocida
de asistir a su hogar la triste noche.

¿A qué? Todos sabemos de este asunto:
—excepto la familia del difunto
y algún amigo más— a hacer derroche,
en tan graves momentos
de gracia en referir picantes cuentos.

Y como si algo es cierto
es que la gana de reír no avisa,
muchos no pueden contener la risa
ante el "amo del muerto".

Es esto de los cuentos tan sabido
como los versos de Don Juan Tenorio,
tanto que hasta un refrán han producido:
"Estar más aburrido
que un sordo en un velorio".

Y sin hablar de los "cucarachones"
que no hacen caso de las historietas
pero se dan soberbios atracones
de quesos, chocolates y galletas.

Por eso aquí lo digo
y debo hacerlo público y notorio:
quien quiera continuar siendo mi amigo,
no vaya, cuando muera, a mi velorio.

MARAFACEL

1'05

FRANCISCO PIMENTEL
(Tob Pim)

Roberto Echeto

LOS SUSPIROS SON BESOS NO DADOS
Roberto Echeto

Las luces de mi ciudad son las luces más bonitas y más claras que existen sobre la Tierra, y más si uno va viéndolas desde un carro que se mueve por una autopista y quien maneja es una mujer bellísima que agarra y te pregunta de repente: «¿qué quieres hacer?» Y tú agarras y le respondes con otra pregunta, como te enseñaron que debe hacer la gente inteligente: «¿por qué no vamos a la playa?» Y ella que no dice nada, pero se sonríe y te agarra una mano y te la besa y acelera y el carro que comienza a convertirse en una cápsula hiperespacial que vuela, y el paisaje que se te hace más denso, más visible y más repleto de hermosura... María dice que la Cota Mil es un collar de perlas, y yo le digo que la Francisco Fajardo es un manguera de agua tensa porque está llena de nosotros que somos las goticas viajando felices y fresquísimas. ~~Todo va bien y no nos dirigimos muchas palabras porque para qué vamos a estar echando a perder un recorrido tan extraordinario, tan sublime, tan glorioso como lo es el de la autopista que va hacia el oeste y que pronto se adorna de vallas luminosas y de colores fuertes, saturados, agolpados en recuadros de metros y metros de extensión poderosa, como si la importancia del mundo se resumiera en el formato de una valla,~~ en las camisas tal o pascual, en el whisky, en los trajes de baño Lony, en la crema Nivea, en las computadoras o en lo que sea. Amo las vallas porque ellas hacen que la vida sea más diversa y que uno se sienta en una ciudad, en un lugar donde se intercambia información y se ama y se sufre y se hace de todo.

El Corolla negro continuaba deslizándose como una sombra negra sobre el asfalto negro en el negro que cada vez era más negro de la noche negra. Cuando uno pasea por esta ciudad es fácil encontrar trozos enteros hundidos en tinieblas y sin la luz del espíritu y de la vida. En medio de esos retazos de calles se ve muy bien el cielo estrellado que normalmente no podemos detallar en todo su esplendor porque Caracas es una ciudad demasiado luminosa en sí misma como para que la bóveda de la noche le robe la alegría de vivir hecha luz, hecha focos incandescentes que bañan cada plaza y cada rincón de esta sucursal del cielo.

Pasamos al lado de la estatua de María Lionza en cuyos alrededores había un bonito incendio que quién sabe qué o quién

lo generó.

Continuamos la marcha triunfal y avanzamos hacia el oeste. Poco a poco el paisaje se fue tornando más severo con la belleza y el encanto de vivir. Los edificios de esa zona muestran sus costras extendidas por todas las paredes grotescas. A mí que me fascinan las paredes pulcras, y el paisaje que en ese momento nos rodeaba vivía hecho de puras conchas de pintura a punto de volverse talco, de volverse polvo y ceniza para el viento. En eso se va convirtiendo todo lo que viene después de Parque Central: La Charneca, San Agustín, El Paraíso, Catia... Todo se vuelve herrumbriento hasta que el colmo de los colmos llega cuando hace su aparición el gran túnel de La Planicie que abre a la montaña revuelta de escombros y ranchos donde la vida no puede ser sino feroz...

Maguel

2'30"

LOS ANIMALES EN CARACAS

Porque leyó en su tierra que Caracas era prolija en fieros animales, una ametralladora en la maleta de Trípoli se trajo un inmigrante.

“Pór si las moscas”, era su consigna. “DDT”, la inscripción de su estandarte, y aunque se enoje más de un compatriota por darle la razón al inmigrante mi modesta opinión es que la culpa la tenemos nosotros y más nadie.

Y si queréis las pruebas, juzgad por estas joyas del lenguaje:
 “A fulano de tal lo cogió el toro.
 A mi casa no van sino chivatos.
 Yo tengo un hermanito que es un tigre.
 Regáleme una locha, mi caballo.
 La mujer de mengano es una zorra
 y él un pájaro bravo.
 Antenoche fui al cine con el Mono,
 con el Chivo Capote y con el Gato.
 ¿Quién es aquel que va con las pollitas?
 —No sé, yo no conozco ese pescado.

¡Qué ratón tan terrible el que yo tengo!
 ¡Qué pava tan feroz tiene Fulanó!
 ¿Quiéres un zamurito?

Vamos hasta la esquina del Venado.
 Anoche te encontré con esa perra:
 tú no eres sino un perro desgraciado!”

Y es bueno que termine
 antes que algún lector malhumorado
 salga diciendo: —“Miren, pues, al burro
 dándole la razón a un italiano.

arboledas del Avila—, cuyo vuelo sobre las casas en la alta madrugada con su melancólico quejido, se tenía como anuncio de desgracia. Creíase que la pavita nocturna era la forma que adoptaba alguna bruja del vecindario para echar sus maleficios sobre las casas, y para conjurarla, la primera mujer que oyera su canto en la noche debía gritarle: ¡Venga mañana por sal!, mientras tendía en el patio un pantalón blanco con las piernas abiertas. Se suponía que atraída por el pantalón (pues las brujas son siempre mujeres solas), en la primera hora del siguiente día de la hechicera, ya restituida a su figura humana, visitaría la casa con el pretexto de pedir un poquito de sal, permitiendo así su identificación por los vecinos a los cuales les quiso echar su daño. El sinónimo de *mabita* le viene a la *pava* por comparación del estado de ánimo que abate al "empavado", con el estado de ruina en que quedan los árboles cuando los invade el parásito así llamado que cubre sus hojas en forma de feas manchas blancas.

El humorismo caraqueño ha inventado para describir la *pava*, la ciencia popular llamada Mabitografía y un supuesto aparato, el Mabitógrafo, que al serle sometido un objeto tenido por pavoso, o una persona sospechosa, describe, como una máquina electrónica el potencial de mala sombra que uno u otra son capaces de desarrollar; para lo cual se dispone también de una unidad convencional de medición que parodiando el kilovatio de los medidores eléctricos se denomina el *pavovatio*.

Arnaldo

LISTA DE ALGUNAS COSAS PAVOSAS

- ↙ El zapatico del niño menor que algunos hacen momificar en cobre (al zapatico, no al niño), para colocarlo como pisapapel en el escritorio;
- ↙ Los muchachitos que dicen el que da y quita el diablo lo visita; *Phiso*
- ↙ Llamar a las prostitutas "mujeres de la vida"; *E. J. R. M.*
- ↙ Decirle a la visitas cuando se despiden "en esta humilde choza nos tiene a su orden"; *JUAN*
- ↙ Las madres que se pasan la noche en la cabecera del hijo enfermo y se quedan dormidas sosteniendo una cucharilla y un frasco de remedio; *Arnaldo*
- ↙ Usar al mismo tiempo elástica y correa (lo que se tiene por hábito de hombre prevenido); *ARNALDO*
- ↙ Cargar en el bolsillo un frasco de remedio y una cucharilla para cuando llegue la hora de tomar la cucharada y uno está en la calle; *Carla*
- ↙ Las arepas clavadas detrás de la puerta entre un casquillo y una penca de zabila para que no falte el pan, los negritos de tablas que sostienen un cenicero, tener un loro entre el cuarto, tomarse un ojo de toro en vino, comer cambur titiario chupándose por el piquito, tenerle cariño a una gallina y bailar pasodoble viéndose los pies; *ELIANA*
- ↙ Decir voy a hacer una necesaria cuando uno va para el baño; *Carla*
- ↙ Decir que el luto se lleva con el corazón; *MARIA*
- ↙ Usar en la conversación eufemismos como pe-ene-pen guayabita, no jo-sé y te voy a dar un fondazo; ~~ARNALDO~~

- ✓ Bañarse con agua asoleada a la cual se le han añadido unas gotas de yodo y sal para que parezca agua de mar; *E. fren*
- Los muchachitos que se hacen los borrachos en la Nochebuena;
- Tener una piedrita apartada en el baño para cuando uno se lava los pies;
- Echar una gallina con huevos de gallineta;
- ✓ Las pantuflas bordadas con una dedicatoria repartida entre las dos pantuflas así: en la izquierda *a mi que-* y en la derecha *-rido padre*; *JUAN*
- ✓ Decir al dar un pésame que no somos nada; *A ro la*
- Retratarse cabeza con cabeza; *Beata*
- Y el estilo vargasviliano de escribir con punto y coma y aparte, como está hecha esta lista.

FORMAS PAVOSAS DE LA INDUMENTARIA VENEZOLANA

Liquiliqui con camisa de manga larga.
 Liquiliqui con corbata abajo.
 Paltó de casimir con saco de pijama abajo.
 Pecho peludo con camisa sport y cadenita.
 Elástica y correa juntos.
 Paño de mano por el pescuezo.
 Camisa con ligas en las mangas, y si tiene yuntas peor.
 Corbata larga pisada con la pretina del pantalón.
 Pantalones de tubito combinado con zapatos de dos tonos y tacón francés.
 Chaquetas de dos tonos, de esas que dan la impresión de que el tercio se bañó de avena con chocolate.

COSAS QUE PASARON DE MODA

- Mandarle un papel a la novia con la sirvienta de la casa y esperar la razón en la esquina. *Ma fa*
- Ponerle la orina a las hormigas a ver si uno tiene diabetes. *ti ga*
- Poner una escoba detrás de la puerta para que se vaya la visita. *Armas*
- Recibir todas las semanas un santo en su nicho para que pase el día en la casa. *Eliana*
- Vestir a todas las hermanas de un mismo color para que se vean que son hermanitas. *MAÑA*
- Comer papelón con queso y decir —deme un San Simón y Judas.
- Tocar una serenata con un peine soplado a través de un papel.
- Hacer hallacas y mandarle de regalo a todo el vecindario.
- Clavar dos tenedores en un corcho y ponerle a éste una aguja para que gire sobre una botella.
- Comerse un aguacate muy sabroso en el restaurant y llevarse la pepa en el bolsillo para sembrarla en la casa.
- Meter los huevos en una ponchera de agua y si flotan es que están buenos.
- Esconderle los zapatos al muchacho para que no ande vagabundeando por la esquina.

Arnaldo

¿VERDAD QUE LOS CARAQUEÑOS
PARECE QUE HABLAN EN SUEÑOS?

¡Qué formas tan pintorescas
son nuestras formas de hablar!
Para decirnos dos cosas
que en cualquier otro lugar
se dicen directamente
con dos palabras no más,
aquí estamos media hora
tratando de concretar,
y el pavoroso enredijo
que nos formamos es tal,
que el que nos está escuchando
no entiende ni la mitad,
ni nosotros entendemos
lo que él nos quiere explicar.
Y si quieren una muestra
de nuestros modos de hablar,
acomoden las orejas,
que allí van:

—Yo, chico, hablé con el hombre
y él me dijo que si tal
que si qué sé yo qué cosa,
que si yo no sé qué más,
que si esto, que si lo otro,
que si lo de más allá,
que si patatín,
que si patatán...
¡Bueno, puej, me volvió loco
con ese tronco e macán!

Pero yo le eché coraje
y le dije: —para guan,
si usted me viene con curvas
que si tal que si cual
y que si yo no sé qué
y que yo no sé qué más,
conmigo estás bueno, puej,
¡porque conmigo qué vá!

Si él me dice en un principio:
“Mira, Pedro, ven acá,
yo vengo a tal y tal cosa,
pero tal y tal y tal”,
pues entonces, qué carrizo,
¿pero así? ¡No oh, qué vá!

Y así como habla ese tipo
que acabamos de escuchar,
así hablamos casi todos
en la Caracas actual:
Un montón de frases mochas,
alguno que otro refrán,
cien mil mentadas de madre
y el resto, ni hablar, ni hablar!

JUAN

PALO Y DISCURSO

Por Rafael Guinand

Estimables damas del pensil chucupitatense, honorables caballeros de esta curta población y demás parroquias foráneas y extemporáneas. El hecho de que ustedes me haigan descojido para llevar la palabra en este arto cultural, alto exponente del desarrollo alcanzado por la sociedad manufacturera de bodegueros y demás comestibles, hace que la emoción me embarace y con ojos embargados de lágrimas suplico a las musas que se me adentren y hagan salir por mi boca palabras dirnas de tan alta y prominente concurrencia.

Dicen que en todas las familias hay un gallo pelón y aunque yo soy el único miembro de mi familia, quiero aprovechar esta oportunidad para demostrarles que los errores de la juventud son descusables cuando se hayan disculpados por la ignorancia que producen en los niños menores los pocos años de edad de la niñez infantil de los muchachos. ¡Si, señores, no hay demostración más evidente de lo que he dicho que el hecho de que no hay un muchacho que no juegue papagayo con puntilla, que no le amuele el clavo al trompo y que no haga trampa jugando quema! ¡Pero, bueno, yo no he venido aquí a hablar de cosas tristes y trataré más bien de darles algunos consejos nacidos de mi larga práctica detrás de un mostrador por el que he despachado desde conservas de la cojita, hasta brandy curvoinsier y desde chicharrones frescos hasta agua florida.

He aquí algunos datos útiles: ¿que cómo se rinden los carbones? ¡Echándoles piedra! ¿Que cómo se arregla el peso? ¡Pegándole un pellejo pabajo de algunos de los platillos! ¿Que cómo se rinde el aguardiente? ¡Echándole agua! Si, caballeros y caballeras, digo, damas... No, pero yo no he venido aquí... No quiero pasar por alto, mejor dicho, la parte más importante de nuestra misión en la tierra y que es la ~~l~~regala de las maritornes o cocineras, de

las sirvientas de adentro y de afuera de cualquier miembro del serxo débil que pase por nuestro radio de acción.

Una de las obras de misericordia es enseñar al que no sabe. Entonces ¿Cómo negar nuestros profundos conocimientos amorosos a esas inocentes damas que acuden a solicitarlos aun cuando no lo parezca?

ENTRA ALTÍSIMA UNA MUSICA QUE PERTURBA AL ORADOR

¡Silencio! ¡¡Eh, cállense, que se callen! ¡Silencio, silencio, animales!
¡¡Cállense la boca, carrizo!!

LA MUSICA CALLA

¿Cómo dinterrumpen ustedes la parte más emocionante de mi peroración científica? ¿No comprende ustedes que han roto el hilo invisible de la inspiración sagrada que nace en el momento propicio en que las ideas espontáneas se condensan en la masa encefálica del animal más inteligente de la creación llamado en latín *humus* que significa polvo eres y polvo tragarás y que las ideas se van cuando no son interpretadas a tiempo? Bueno y últimamente pues, ya que ustedes por lo visto no quieren atender a mi adusta palabra, no continuaré mi peroración científica, ¡Caray! Porque yo no estoy acostumbrado a hablar ante públicos incurtos e ignorantes ¡Acúñele, maestro! ¡Zámpenle, cañoneros inconscientes!

ATACA LA MÚSICA DE NUEVO.

jeron a la vez casi todos mis primos.

Pero tío Pancho en un nuevo discurso muy bien doctamentado, y un poco paradójico también, nos demostró palpablemente los grandes perjuicios que ocasionan a la humanidad el microscopio, la higiene, las vacunas, la cirugía y las academias de Medicina; cosas todas que según él suelen acabar con las personas verdaderamente robustas, conservando en cambio a los enfermizos, a los pobres, a los aburridos y a los desgraciados, seres infelices corritá quienes se ensañan arbitrariamente al privarles de la muerte que es cosa tan natural e inofensiva.

Marta Antonia, que hierte todos los días el agua filtrada, y duerme todas las noches con mosquitero, se escandalizó naturalmente al oír tan horrible disparate. Con tal motivo se discutió; se habló después sin discutir; se tomó café; se volvió a discutir; se dio por terminado el almuerzo; páseamos entonces a pie por la playa; nos reparamos bajo unos árboles; y luego apaciguado ya el sol y reparados en los dos autos emprendimos el camino de Caracas.

Antes de subir al automóvil yo había advertido: —Quisiera ir delante con el chofer para ver mejor el camino.

Y de nuevo, tras el volar del auto por la cinta blanca de la carretera, sobre los abismos y las montañas, en silencio, desde el templo interior de mi sensibilidad, me entregué a la contemplación, a la comunión íntima con la naturaleza, a la suaves evocaciones y al miedo voluptuoso de llegar...

* * *

El viaje de Macuto a Caracas, Cristina, es una atrevida excursión por la montaña que dura casi dos horas. Para hacer esta excursión escalan la montaña y se la disputan juntos la carretera y el tren. El tren que es pequeño y

angosto, corre sobre unos rieles muy unidos, y para correr sobre ellos tiene rastreos ondulantes de serpente y a ratos tiene también audacias de águila. Hay veces que se desliza entre lo más oscuro y verde de la montaña, y cuando se piensa que sigue escondido aún entre las malezas y las rocas que están a la falda del monte, aparece de pronto sobre un picacho, animoso y valiente, con su penacho de humo. Antes de emprender el vuelo anda primero junto al mar muy cerquita de las olas, entra por los alcaños de La Guayra y del vecino pueblo de Maiguaita, da unos cuantos rodeos indiciosos y es después cuando se lanza a conquistar la montaña.

La carretera que es más franca y menos atezada que el tren, camina también un rato junto al mar y los rieles, pasa por los dos pueblos, se aparta luego de todos y entonces ella sola en blancas espirales va enlazando la montaña con su cinta de polvo.

Cuando empezamos la ascensión tío Pancho me advirtió que aquella montaña que íbamos a escalar, estaba tornada por un brazo de los Andes; y al momento el paisaje se cubrió para mis ojos en un inmenso prestigio. A decir verdad el aspecto de la montaña es tan grandioso que no desdice en nada de su filiación. Es arrogante, misteriosa y altísima. Sus cimas dominan a Caracas y la separan del mar. Vista desde la ciudad cambia de color varias veces al día; condensiente a los caprichos de la atmósfera que la rodea. Estos cambios y caprichos le han dado un carácter muy suyo y para interpretárselo, la copian con amor todos los pintores, la cantan con más amor aún todos los poetas y en recuerdo al conquistador que la tomó a los indios, en no sé qué fecha, se llama de su nombre "El Avila".

Desde que salimos de Macuto, con la brisa azoránome el rostro, yo tenía una inquietud curiosidad por sentir muy

de cerca el alma del paisaje americano y me di a buscarle con cariño en todos los decalles del trayecto.

Luego de correr junto al mar y atravesar La Guayra y los arrabales del pueblo de Maquería, pasamos junto a los cocales que se extienden allí cerca por la playa, y desde aquel momento atrajeron mis ojos y conquistaron mi atención los cocoteros.

Es indudable para mí, Cristina, todo el encanto, toda la dulce languidez del alpa tropical se mete en los cocoteros. Cuando son muchos y se pasa junto a ellos, tienen vaitenes de hamaca, deserezos de siesta y susurros de abanico. El mar se clarea siempre alta en el fondo, y a través de tantos tallos que se retuercen y se encogen con actitudes de dolor humano, en aquella perspectiva que está a la vez poblada y desierta como una iglesia vacía, hay una paz intensa en donde sólo vibra la nota azul del mar, suave y lejana como un ensueño. Cuando se va subiendo una montaña y se ven los cocoteros de arriba, sus cabezas desmenadas sobre la finura del tallo parecen alfileres erizados en un acericio, que es la playa. Si el cocotero es uno solo y se mira a distancia, en pleno aislamiento, erguido frente al mar, tiene entonces la melancolía de un solitario que medita y la inquietud de un centinela escurriando el horizonte; sus palmas desgajadas en el espacio a tan larga distancia de la tierra parecen flores puestas en un búcaro de pie muy largo. Si se mira de tan lejos que lo étéreo del tallo se ha perdido en la atmósfera, aquellas hojas flotando en el ambiente tienen entonces el misterio de un jirón de incienso que sube, y parecen evocar el símbolo místico de las oraciones abriendo sus resoros junto al cielo.

Mientras vamos escalando la montaña me peralta yo en estas contemplaciones sin pensar ya en La Guayra, que habíamos dejado atrás, cuando de pronto, en una brusca revuelta del camino, allá, bajo nuestros pies, en el fondo

del abismo, apareció de golpe, pero tan chiquita, tan chiquita, que con todas sus casas, sus vapores sus barquitas y sus lanchas, parecía ya tan sólo un juguete de niños. Allí, en aquel mundo diminuto se hallaba también nuestro vapor "El Arnús" que iba a zarpar al caer la tarde. Desde mis alturas me pareció elegante y fino como una garrita que se dispone a volar, y durante un rato tuve una envidia infinita por su vida aventurera... ¡Ahí se se marcharía ahora a uno y otro, y otro puerto, siempre animado y activo, y nunca jamás sentiría como yo la aridez de los resoros finales, definitivos!...

Estas fueron mis últimas consideraciones "marinas" porque en otra brusca revuelta de la carretera se volvió a perder La Guayra tan repentinamente como había aparecido antes; luego de caminar un rato acabó por estumarse también la estrecha cinta azul que nos quedaba de mar y entre abismos y rocas nos metimos ya definitivamente en el corazón de la montaña. Por ella anduvimos mucho rato subiendo y bajando, hasta que poco a poco se allanaron los abismos, se aplanó el camino, apareció el valle y entramos en los arrabales de Caracas.

Yo acababa de empolvarme, de pintarme y de arreglar en general los desperfectos ocasionados por el viaje en mi rostro y mi sombrero, iba de nuevo calzándome los guantes, y mientras tal hacía miraba el sucederse por las calles y me preguntaba: ¿Pero cuándo entramos por fin en la ciudad?... Tras de mí, tío Pancho, adivinó al momento mi pregunta, porque advirtió de su cuenta, sin que yo nada hubiese dicho: —Esto es ya el centro de Caracas, María Eugenia.

¿El centro de Caracas?... ¡El centro de Caracas!... Y entonces... ¿qué se habían hecho las calles de mi infancia, aquellas calles tan anchas, tan largas, tan elegantes y tiradas a cordel?... ¡Ah! Cristina, ¡qué intactas habían

Animación Programa de Radio

Muy queridísimo publico, radio escucha que en este momento tan valioso nos escucha. Saludos a la señora chucha. Salud damas, caballeros, adultos, niños, mascotas de casa que hoy nos escoltan, con su interés de saber de nuestro vivir y no queda más decir... que comience la función... en nuestro mundo de la canción.

Síiiii... gente querida, amada de la tan Caracas deseada terrenal terruño que del cielo es orgullo. Comencemos nuestro gran concurso de la canción... Que palpita en nuestro corazón, programa que llega a sus oídos... en el cual sólo usted querido radio escucha es el arbitro que dice la calidad de nuestros cantantes. Hoy día tan especial hemos decidido salir del estudio y recorrer con nuestra unidad móvil las calles de la ciudad y traer con nosotros cantantes que se presentaran ante sus ojos. Solo ustedes decidirán quien es nuestro próximo ganador del concurso, de nuestro mundo de la canción... y antes de comenzar

Sólo que antes queremos agradecer a nuestros patrocinantes que hacen posible la producción de este genial espacio participativo entre ustedes y nuestros cantantes... Maicena americana la del águila en la caja, gran producto nacional, joyería arte Kattino la joyería del gático simpático, Wilson lo primero que se pone un hombre, Que pasaría en Caracas Pepe ganga, nenerina, a comprar en Gina sólo Gina hace la moda, supermercado la liberal grandes ofertas en sus productos, aceite diana, pochollín el calzado sólo para niños, almacenes cortes, bazar Bolívar, la linda, vill creen, Avena Quaker la crecedora, Crece pronto muchacho hay un mundo que espera por ti cerelac leche Clinck, por el aroma yo lo se, Fama de América el mejor café, tienda Vans.

Ahora, presten atención querido público... que vamos a presentar a nuestros artistas, ruseñores de la canción, recuerden que ustedes son el jurado, sí querido público. De Centro América Ticatica ti, ticatica ta de Costa Rica queremos presentar aaa a la primera concursante La Tica de Costa Rica. con el marfillo

Tenemos el dúo de las gemelas, estas chicas prometen tonalidad vocal tan bella que no se compara ni si quiera con la altisonancia o diferencia de tamaño que existe entre ellas.

Antes, y por eso sabemos que estamos en sus corazones y ustedes en el nuestro, hemos de dar nuestro acostumbrado servicio público, siempre de la mano con nuestros radios escuchas. Hacemos del conocimiento a la señora Raimunda Reyes que su hermano Felipe la espera en el banco tres a la derecha del centro de la plaza Bolívar para darle un recado que le envía su prometido desde Barquisimeto, que estará justo a las tres en punto.

También debemos anunciar que hay recompensa para quién de con el paradero del perro golfo de la señora Ruperta. Es un pequinés color marrón y dientes afuera gruñón y fácil mordelón, la última vez que le vieron lengua afuera fue ayer cuando iba detrás de la perra callejera llamada Fifi. El pago para quien le encuentre es de un fuerte y dos lochas.

También debemos manifestar la noticia del escandaloso y terrible suceso ocurrido la noche de ayer en la calle real y medio... donde fue despojada de su velo y rosario la señora del mismo nombre... victima de tal arrebato exige a las autoridades la custodia de las vírgenes calles... Este suceso ha conmocionado al resto del sector y los vecinos preparan una manifestación para evitar hurtos de tan valiosos accesorios.

Se solicita Director de Telegrafía. Se requiere tener 6º grado aprobado y que sea de buenos principios.

Se informa que el Sr. Luis busca al Sr. Pérez. Dirección: callejón 41, la Pastora, Caracas. Teléfono:2551

Los periódicos tienen cada vez más fuerza para la comunicación. Hoy se puede saber lo que ocurrió hace tan sólo dos semanas en sitios tan distantes como Japón o Australia. ¡Impresionante! Y lo más importante es que queridos radio escuchas ... estamos vivos para vivirlo

Ay, siempre, pero siempre existe algo conmovedor, y es... por dios ya en los ojos el sentimiento me da ardor... pero sigamos, con la conmovedora presentación de la niña prodigio que ha venido desde lo alto de Galipán a traernos sus claveles regados en aromas por su bella voz...

Señores, piensen ustedes, pensemos un momento... sííí, a lo que ha llegado el atrevimiento destreza y capacidad del ser humano, sobre todo el de las chicas... lograr ser como un reloj tic toc tic toc ... con ustedes la chica automática

Muy señores míos sabemos que esto no es un acto de magia que tampoco estamos en un circo sin embargo también está entre nosotros el hombre que se convierte en morrocoy, digo ese que sólo podríamos comparar con el gran escapista Hudine, este genial cantante logra zafarse de su carapacho para cantarnos a lo mero macho.

Ave maría caballero aquí no estamos con cuento no podemos esperar ma, cuando una mujel de la tierra del son nos trae en sus canciones con golpes de pecho y jaladera de pelo lo que le dice el corazón, muchacho agarrate, acá viene la le canta a Caraca oye tú... llevatelo y cuidao si te pega el zapato por la cabeza.

Y hacemos un espacio para nuestras acostumbradas noticias, en vivo señores en las unidades móviles de la mano con nuestros radios escuchas:

1. **Un “choque” se produjo entre un automóvil y una carreta. Estos nuevos vehículos-cuyas velocidades alcanzan los 50 y 60 km/h se han convertido en una verdadera calamidad. Hasta que no haya un muerto no van a parar.**
2. **En horas de la tarde de ayer se registró un robo en la casa N°08-04 del Sr. Díaz en el guarataro. Con este ya son 10 los casos de robo en los últimos dos años, por lo que se requiere mayor presencia policial y que los dueños de casas cierren sus puertas.**
3. **Hoy-entre siete y ocho-Estación Candelaria-muchacho vendiendo periódico-colector quiere leerlo si pagar-muchacho arrebató corneta-colector quita-muchacho coge piedras-estruja periódico-muchacho grita-cochero con foete ayuda a colector-muchacho huye. ¿Y policía?**
4. **Hoy-a las nueve y media- Mercado- muchachón roba carne-dueño aparece-policía coge ladrón- éste huye dejando a policía con paltó en la mano.**

Y una vez leída nuestras acostumbradas noticias del día continuemos con nuestro sentido programa

Nuestro Mundo de la Canción... sin ustedes no seríamos, por ustedes existimos. Sólo debo darle la premisa de que hoy habrá una sorpresa.

Como podríamos llamar a ese que le dice a esa que jamás la olvidará. Chicas no se impacienten, calmadas, tranquilas, suspiren, cierren los ojos....

Señores no hay que pensar con un ustedes el colirio de las chicas de la G.A.N. y su grito Romántico y desgarrador ...

No ha sido mala intención nuestra para las chicas que gustan admirar la belleza, ah, si quieren digan que no... los primores que hasta ahora hemos presentado y el que viene y eso que no hemos llegado a la sorpresa dios morirían de delirio...

También tenemos a nuestro galán, traído desde el mismísimo balcón de la pastora justo cuando entonaba una hermosa serenata y ahora se pregunta quien será la que la lo quiere a él.

Y creo que no podría aguantarme hasta el final y debo decirle cual es la sorpresa, queridísimo público que nos acompaña en nuestro programa en vivo Nuestro Mundo de la Canción he de anunciarle mi lanzamiento como cantante solista como cierre de la jornada de nuestro concurso.

Investigadores particulares

Aquí en Caracas los edificios más hermosos no envejecen. La música de los taladros no los deja. Es como si le tuviéramos asco a lo vetusto, a lo que hay que cuidar. Resulta horroroso ver cómo los edificios que alguna vez fueron orgullo de nuestra ciudad se encuentran hoy sólo en las fotos de los libros de arquitectura. Es obsceno también que la

En Caracas tumban un edificio bello y funcional todos los días y lo peor es que no lo sustituyen por algo mejor, sino por un mamotreto horrible de dudosa calidad constructiva. ~~En menos de un decir «seibó» arrasaron con las casas diseñadas por~~

Yo quiero que alguien me explique (¡William Niño Araque, manifiéstate!) por qué no restauran la estatua del Rey del Pescado Frito, por qué a las torres de Parque Central les crecen unos champiñones verdes en las paredes y por qué en las escaleras del piso 15 de la torre norte del Centro Simón Bolívar siempre hay miles de huesitos de pollo tirados en los escalones. También quisiera que alguien me explicara por qué aquí las construcciones se vuelven ruinas antes de ser inauguradas (verbigracia el Partenón

G&B

Demoli ^{cu}m / Arquitectura

50'

Anexos “B”⁵

⁵ En el presente anexo están incluidas algunas fotografías de los procesos de ensayos,









