

19

AÑO 10 N° 19, JULIO - DICIEMBRE 2015

Dep. Legal ppi 201502ZU4671  
Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa  
ISSN 1856-7134 / Depósito legal pp 200602ZU2376

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte  
de la Universidad del Zulia  
Maracaibo - Venezuela



DIECINUEVE

# Entrevista con Iván Oropeza: Hugo Márquez<sup>1</sup> y el teatro de calle en la Caracas de los años ochenta

## *Interview with Ivan Oropeza: Hugo Marquez and street theater in Caracas eighties*

Recibido: 03-10-15  
Aceptado: 08-10-15

Realizada por Isabel Arredondo<sup>2</sup>

Isabel Arredondo: Cuéntame un poco sobre Hugo Márquez.

Iván Oropeza: Hugo Márquez vino en los años setenta a Venezuela desde Uruguay. Estaba reciente la sede del Ateneo de Caracas que él frecuentaba mucho, donde funciona actualmente UNEARTE<sup>3</sup>. Allí montó un espectáculo, creo que *Bodas de sangre* de Lorca<sup>4</sup>, y se hizo muy famoso por la forma particular de hacer el montaje. Al verlo, María Teresa Castillo, que era la “gran madre del teatro” en Venezuela, le dio la opción de seguir trabajando con el Ateneo y desarrollar más montajes. Luego Hugo empezó a trabajar y contactarse con el medio teatral venezolano. Conoció a Carlos Giménez con la compañía Rajatabla y, poco a poco, se fue perfilando como actor y profesor de teatro. Después, a finales de los setenta y principios de los ochenta, comenzó con Tiempo Común. Hay una pequeña referencia de su primera intervención con Tiempo Común en un Super 8 que hizo Margarita D’Amico llamado *Los comediantes*. A partir de entonces, la compañía comenzó a desarrollar todo su trabajo y cuando el grupo creció, consiguió patrocinio a través de Fundarte.

IA: ¿Dónde conociste a Hugo Márquez?

IO: Le conocí en Fundarte (Fundación para la Cultura y las Artes)<sup>6</sup> en Caracas, Venezuela. Yo quería hacer danza y casualmente en los espacios de la danza existía un grupo que se llamaba Tiempo Común que hacía actividades muy interesantes. En 1982 acababan de hacer un montaje en la calle, precisamente en la Plaza Bolívar de Caracas. Era muy particular porque narraban la historia de Bolívar con muchos actores, y con una estética de teatro de calle. Eso llamó mucho mi atención y busqué la forma de acercarme a través de un actor amigo mío que pertenecía a ese grupo. En 1983, me llevó a la compañía y me dijo: “Bueno, te presento al maestro Hugo Márquez”. Me presenté una tarde al café Parque Central, donde Hugo se acostumbraba a reunir antes de subir al salón, y me dijo: “Bueno, si tú quieres hacer teatro, ven mañana con ropa de trabajo”. Y allí comenzó el cuento. Fue una experiencia muy interesante, porque empezó como a dispararme una cantidad de conocimientos a través del cuerpo. Claro, no era danza, pero sí era un trabajo físico muy interesante y muy interior. Eso me cautivó y fueron muchos años de entrenamiento para preparar cualquier acción o espectáculo para la calle. Requería mucha disciplina, mucha dedicación al trabajo corporal, y el desarrollo de una técnica

- 1 Nació en Montevideo alrededor de 1939. En Uruguay tuvo un grupo de teatro llamado Feria Latinoamericana. Junto con Chela Atencio y Daniel López, llegó a Caracas en los años setenta, huyendo de la represión política en su país. En 1971 organizó la representación de *Bodas de sangre* en el Ateneo de Caracas, y colaboró con el grupo de teatro Rajatabla. Fue director del grupo de teatro Tiempo Común, y trabajó con Oscar Molinari, Carlos Oteiza y Blanca Baldó. Márquez es una figura importante, ya que organizó formalmente el primer grupo de teatro de la calle, el cual presentó la obra *Sacramento* tres veces en la plaza Bolívar de Caracas. Estuvo muy unido al movimiento superochista venezolano, haciendo su propia película en Super 8 que se llamó *Canibel* (de Caín y Abel, 1981) con la que ganó el premio a la mejor película de ficción en el Festival Internacional de Bruselas en 1982. Además fue actor de cine (*Bolívar, sinfonía tropical*, 1980; *Orinoko, Nuevo Mundo*, 1984; y *América terra incógnita*, 1988) y de televisión.
- 2 Agradezco a Avigail Alvelo el haber colaborado conmigo en la transcripción de esta entrevista.
- 3 Universidad Nacional Experimental de las Artes, creada en 2008.
- 4 Tragedia escrita en verso y en prosa por el autor español Federico García Lorca en el año 1931.
- 5 María Teresa Castillo fue una de las fundadoras del Ateneo de Caracas y fungió como presidenta vitalicia de esta organización desde 1958.
- 6 Ente encargado de ejecutar las políticas culturales de la Alcaldía de Caracas, creado a mediados de los años setenta.

muy particular que Hugo tenía, que era la técnica Tiempo Común. Para un joven actor en esa época, que pensaba que la actuación era memorizar un texto y representarlo, éste era un método de actuación totalmente distinto. Era un trabajo con los sentidos y especialmente con el sentido de la vista; él se fijaba mucho en que nos concentráramos y miráramos con una visión abierta, como un ojo grande de 180 grados. También quería que nos concentráramos en despertar y afinar el oído. Todo eso se lograba a través de ejercicios, y nos poníamos en un estado muy alerta. Y, a partir de esa técnica, empezamos a desarrollar un trabajo físico en el espacio, para delinear a dónde se podía llevar la propuesta con los personajes o la historia que se iba a desglosar. Cada uno entraba en personaje y empezaba a construir su trabajo expresivo como actor dentro de la compañía. Esto nos lleva a un estado anímico compartido, a un tiempo común. Era un trabajo muy experimental, pero a la vez era muy fraterno. A lo largo de tantos años creamos unos lazos de hermandad. Eso era una de las cosas más bellas que tenía Hugo, que era una persona muy dada al encuentro y a trabajar en colectivo. Yo creo que fue una de las experiencias más ricas del teatro venezolano; convivimos mucho tiempo juntos y desarrollamos una experiencia estética y una manera de trabajo única.

IA: ¿Podrías darme una definición de qué es el teatro de calle? ¿Cuáles son sus características?

IO: Para nosotros era bien particular asumir la calle. En ese tiempo Caracas era una ciudad muy cultural, cosmopolita, y había una gran bonanza económica. Una Caracas saudita, como se llegó a decir. En Venezuela se hacían muy buenos montajes. Había muchas compañías, muchas agrupaciones que tenían un subsidio del Estado y mucho patrocinio externo o de comerciantes, por lo que podían costearse unas buenas producciones. Dentro de éstas estaba la gran compañía Rajatabla, Auto Teatro, Grupo Texas, Actoral Ochenta. Eran compañías formadas con equipos como debe ser y nosotros éramos una alternativa de teatro que no tenía esa estructura. Teníamos un subsidio de Fundarte, pero nuestro trabajo no era de una gran

producción sino más experimental, de confrontación con el espacio público. Abordábamos en la calle, inesperadamente, al público. Era impresionante porque el público atraído se quedaba sorprendido cuando llegaban todos los actores y desarrollaban su trabajo con una técnica que empleaba los referentes de la comedia del arte<sup>7</sup>. Hugo se apoyaba en esta técnica para que interviniéramos y desarrolláramos el personaje, empleando mucha improvisación. Era un gran juego y un gran disfrute para los actores y para él mismo.

IA: ¿Quiénes formaron parte de Tiempo Común?

IO: Era un grupo siempre muy grande, dentro del que se encontraba un subgrupo que iba y venía, y otro que se mantenía. Había unas diez o quince personas que estábamos durante todos los montajes. En principio, Hugo formó este grupo con unos que ahora son grandes maestros como: Diego Rísquez, Carlos Castillo, María Adelina Vera, Alicia Plaza, y una serie de jóvenes que les acompañaban. En la primera época, estaban Blanca Baldó, Pedro Sabajares, Maríaelena Roqué, Temístocles López. El contacto con personas que tenían más tablas era una cosa maravillosa, especialmente para los que nos estábamos iniciando en ese momento.

IA: Me estabas diciendo que la técnica particular de Hugo hacía mucho énfasis en el cuerpo. ¿Había un precalentamiento? ¿Me podrías describir un par de ejercicios que hacíais con él?

IO: Nosotros teníamos un entrenamiento bien fuerte y muy largo. Comenzábamos muy temprano con una clase de yoga a las 8 de la mañana, a más tardar, o incluso antes. Luego Hugo nos ponía a caminar. Con tu caminar ibas haciendo un ocho en el espacio o un círculo o caminabas en paralelas, recto.

IA: ¿Todo el mundo al mismo tiempo?

IO: Sí, cada quien hacía su ocho, su círculo o sus paralelas. Este ejercicio nos llevaba a una dinámica en la que, de forma natural, sin planearlo, todos coincidíamos en la misma dirección. Era la primera experiencia física para entrar en sintonía. Luego le agregaba a eso el oído y la mirada de 180 grados, para hacernos más conscientes

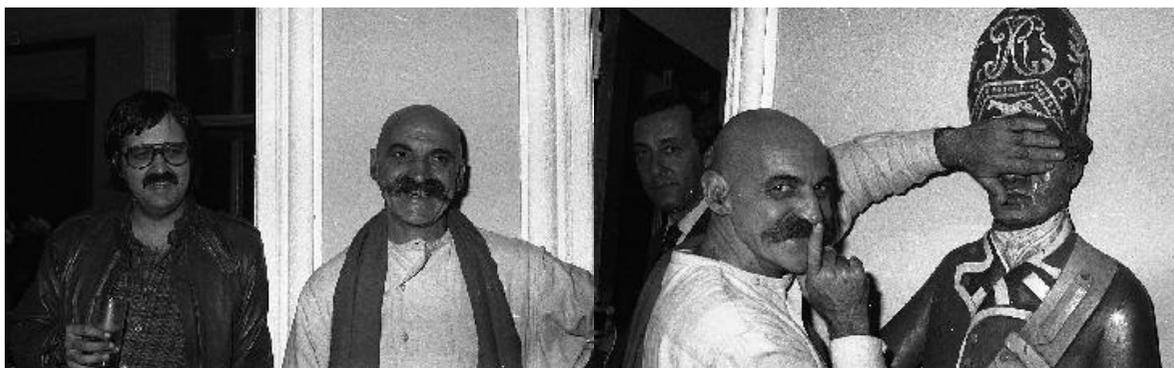


Figura 1

En las gráficas se observa a Hugo Márquez

7 Teatro popular creado en Italia a mediados del siglo XVI. Se caracteriza por sus tramas sencillas y de carácter popular, las improvisaciones, el uso de personajes arquetípicos diferenciados con máscaras y las representaciones en espacios públicos.

de estos sentidos. Él decía: "Estamos acostumbrados a mirar hasta donde normalmente nos lleva la mirada, pero si despertamos la mirada podemos abarcar más el espacio y tener más control de todo".

IA: ¿Puedes hacerme un gesto de cómo tendrías que moverte para abarcar la mirada?

IO: La mirada de 180 grados era mirarlo todo: al frente, arriba, abajo, los laterales de la sala. El cuerpo estaba quieto. También se debía tener el paladar relajado. Él decía: "Ustedes relajen el paladar, relajen la lengua, descansen la lengua". Era como tener la tranquilidad y la serenidad de todo el conducto sonoro y despertar el oído y la vista, como estar en un estado de meditación muy potente.

IA: Tú me estabas hablando de una parte física y otra interior, que era la meditación.

IO: Sí, esa era la parte energética. Al salir de una clase de yoga, hacer los ejercicios en el espacio y activar los sentidos, se llega a un estado de conciencia corporal. Ya sabes cómo es tu pisada, ya sabes cuál es tu peso, ya sabes cuál es el contacto que tienes al lado. Ya lo conoces, porque no era una experiencia de un día, era de meses, años. Por eso creo que es tan importante rescatar el trabajo de Hugo Márquez, fueron muchos años dedicados a esta investigación.

IA: Y, ¿cómo ibas de esta serie de entrenamientos a encontrarte con el público en la calle?

IO: Después de llegar a este estado, había un gran juego con los arquetipos de la comedia del arte, como los pantaleones y las colombinas. Los pantaleones son unos viejos muy verdes, muy cachondos, que están detrás de un amor. Ellos y las colombinas tienen ese juego erótico del gran capitán que está detrás de esa niña cándida, pero también muy pícaro. Esos juegos de picardía y el juego con el humor eran cosas que Hugo tenía mucho en su propio trabajo corporal como actor. Era un gran comediante y, a partir de eso, nos contagiaba y nos ponía a hacer ese tipo de trabajo. Hugo nos daba libertad para que cada uno escogiera, se relacionara y construyera estos personajes, a través de juegos y canciones. Sin embargo, una vez tuvimos un texto llamado *Medora* del siglo XVI<sup>8</sup>. Lo escribió Lope de Rueda<sup>9</sup>, quien estaba muy influenciado por la comedia del arte, que se representaba a menudo en la calle. Con *Medora* nos acercamos más a hacer una representación teatral. Hugo hacía los pasos<sup>10</sup> de la obra y nos ponía a representar a los personajes. Eran como pequeños sketches del texto, con mucha música y con el estado de atención que te describía. Trabajábamos como si fuéramos unos juglares<sup>11</sup>.

IA: Mencionaste que parte de la preparación de Tiempo Común era hacer ejercicios de percepción, ¿por qué este tipo de ejercicios y no otros como familiarizarse con el texto, algo que normalmente hacen los grupos de teatro?

IO: Hugo era una persona muy mística y con fuerte energía positiva. Él nos enseñó que para actuar en la calle y enfrentar al público se debía tener una presencia muy bien montada y estar bien alineado consigo mismo. Sin esa energía que nos invitaba a sintonizar, nosotros nunca hubiéramos podido salir a la calle como un grupo de setenta actores. Esa técnica y esa energía, sin una palabra, paraliza a cualquiera.

IA: ¿No había palabras?

IO: Cuando entrábamos a la calle entrábamos primero, desarrollábamos la técnica y después se desarrollaba todo el texto a través de las palabras. Cuando la obra era con comediantes o cuando era un acto sacramental no había palabras, solo cantos en algunas ocasiones. Eran acciones que transcurrían, cuadro tras cuadro, hasta el final de la obra.

IA: ¿Cómo eran los actos sacramentales?

IO: *Sacramento* fue una de las primeras obras que se hizo en un espacio público, en la Plaza Bolívar. En este acto sacramental se representaba la vida, pasión y muerte de Jesucristo, no con un Cristo sino con varios; había un Cristo moreno, un Cristo catire, un Cristo arquetípico –rubio con los ojos azules–, y también había varias Magdalenas. Además, los apóstoles sacaban una cámara de Super 8 y filmaban el momento en el que entregan a Cristo. Esos elementos anacrónicos en la narrativa de *Sacramento* llamaron mucho la atención y tuvo repercusiones a nivel nacional. De hecho, se hizo una película en Super 8 de esta obra, también llamada *Sacramento* (1980)<sup>12</sup>. En la primera edición de la obra yo fui público y, en la segunda, hice el personaje de Pedro.

IA: Descríbeme un poco estos cuadros.

IO: Los cuadros para *Sacramento* comenzaban con la llegada de Jesús el Domingo de Ramos. Siempre coincidía que teníamos que representar esa entrada de Jesús en la Plaza Bolívar el mismo Domingo de Ramos. Éramos unos treinta actores con las palmas recibiendo a un Jesús arquetípico: ojos azules, barba rubia, vestido de blanco con un burrito, muy de la estampita de Jesús de Nazaret. Todo era muy bucólico, muy bonito. A esa entrada le seguía el segundo cuadro, que empezaba con el encuentro con María Magdalena, a quien perseguían con piedras. Mientras la atacaban, llegaba Jesús y, con sus gestos, aquietaba a los

8 Comedia escrita por Lope de Rueda y publicada en 1567, junto a las comedias *Eufemia*, *Armeline* y *Los engañados*; todas ellas escritas en prosa e inspiradas en el teatro italiano "de enredo" o *Commedia dell'Arte*.

9 Nació en el año 1510 en Sevilla y falleció en 1565 en Córdoba, España. Fue uno de los primeros actores y dramaturgos profesionales en España, considerado el precursor del Siglo de Oro español y el principal creador del género *entremés*.

10 Piezas breves de tono jocoso que se representaban en los intermedios de las obras más extensas. También conocidos como *entremeses*.

11 Artistas ambulantes que ofrecían espectáculos en las calles de Europa durante el Medioevo.

12 *Sacramento* de Hugo Márquez, participó en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8, en el año 1980.

atacantes. Luego comenzaba un trabajo de danza de Jesús con María Magdalena. Este segundo cuadro finalizaba con ella acostándolo y dándole un masaje en una esterilla. En el tercer cuadro, salíamos de allí hacia el sitio en el que tendría lugar la cena. Había una cortina con un gran grabado y cuando se abría, aparecían los apóstoles sentados en el piso. Les rodeaban muchos elementos de utilería: cestas de moriche, casabe. La escena empezaba cuando Pedro le niega, seguido de una especie de danza donde Judas lo vende. Era un Judas con una presencia muy grande, un bailarín excelente que hacía un ritual en el que atraía a Jesús, lo sacaba, se lo llevaba y lo entregaba. Seguía la parte de Pilatos, que entraba con un caballo de verdad a la plaza; había todo un proceso en el que se juzgaba a Jesús y luego la sentencia: la gran cruz. Era una cruz grandísima, hecha de madera, que impactaba en la puesta en escena. Después venía toda la parte de la bajada de la cruz, y finalizaba con muchos cantos.

IA: ¿Cómo sabía la gente que estaba en la plaza que habían pasado del primer acto al segundo? ¿Había un telón?

IO: Había estaciones en la plaza, como en las iglesias. La celebración de El Domingo de Ramos se hacía en una esquina; la casa de la Magdalena en el portal de la iglesia; la Santa Cena en un paredón antiguo; el juzgado de Poncio Pilato en las escaleras de la plaza; el paseo al Calvario de la Cruz en la calle paralela a la plaza del Palacio Municipal; y en otra esquina, la Piedad.

IA: ¿Cómo reaccionaba el público?

IO: No había diferencia entre público o actor porque el actor estaba rodeado de la masa de público. Como había publicidad, llegaba mucha gente. Iban a la plaza temprano y se aglomeraban para ver lo que pasaba. Aunque había mucha gente, el público, sin decir nada, se apartaba y nos daba espacio. Esa atención para la que nos preparaba Hugo permitía que nos diferenciáramos del público. Lo viví cuando tuve que hacer de Pedro. El apóstol tiene que salir de la cena, porque la mujer lo llama y le dice: "Tú no te vas a ir con él, tú te vienes". Él lo niega y se va. Había mucha gente pero cuando apliqué la técnica de Hugo, el conectarme con lo que me rodeaba, fue como mágico: se abrió un amplio pasillo. El público se fue apartando como las aguas de Moisés, de una forma natural. Cuando vi ese espacio abierto enfrente de mí, miré al cielo y había muchas palomas. Se acercaron y se posaron en los brazos de mi traje. Me quede allí petrificado. Durante la obra, las personas se acercaban al actor que interpretaba a Jesús y le pedían milagros o que les diera paz. Le rezaban. Nunca había tenido una experiencia similar. Y ese tipo de experiencias las da únicamente esa

técnica, la energía. Era como conectarse con la energía de uno y fluir, algo muy espiritual.

IA: Me dijiste que había varios Jesús, ¿por qué?

IO: Hugo tenía una manera muy particular de contar esta historia. La hicimos varias veces, cerca de cuatro o cinco veces más, siempre con un toque distinto. Él quiso representar esa vez a Jesús como un hombre universal y no el Jesús de la estampita: había un Jesús negro, un Jesús rubio, un Jesús indio, un Jesús como Lama. Era un excelente maestro de casting. Siempre jugaba con los personajes, cambiándolos. Incluso, en la última cena, había mujeres apóstoles, no eran todos hombres. Y era interesante también.

IA: ¿Por qué se hacía en la Plaza Bolívar?

IO: Imagino que a Hugo la pareció la locación perfecta por el empedrado, las paredes, el espacio amplio central. Además la Plaza pertenecía a la gestión capital del espacio público de la cultura, a cargo de Fundarte. Era de los grandes escenarios culturales de Caracas, donde se hicieron cosas maravillosas.

IA: ¿Cómo era la escenografía en el resto de las representaciones?

IO: Se empleaban pocos elementos: dos escaleras, unos bambúes y unas telas de gasa; se armaba como un tinglado<sup>13</sup> y allí empezaban a salir y a entrar los personajes. Las gasas eran inmensas, como unos cortinajes, y se usaban para trajes, capas, pañuelos. Y las dos escaleras de madera se empleaban para hacer una especie de tarantín<sup>14</sup> con sus cortinillas. Además, había muchas cestas y canastos que Hugo conseguía. Tenía una gran afición a conseguir canastos muy extraños. En una ocasión, estuvo con Diego Rísquez por el Amazonas y trajo una gran cantidad de canastos y cosas de los indígenas, que eran nuestros recursos escenográficos y de vestuario. Trabajaba mucho con la fibra de moriche<sup>15</sup>: mecatillos<sup>16</sup> de moriche, chinchorros<sup>17</sup> de moriche. Dominaba siempre el color beige en las gasas, y el color bambú. Era una estética muy particular de vestuario y de elementos muy naturales y extraños para trabajar en el teatro.

IA: Háblame un poco más de Fundarte.

IO: Era una institución dirigida al arte y la cultura, en todos los sentidos. Una dirección de cultura perteneciente a la Alcaldía de Caracas. Tenían unas grandes oficinas con una dirección de literatura, dirección de cine, dirección de creatividad infantil, dirección de artes plásticas, y dirección de danza. Tenían grandes salones de danza; de hecho, en uno de los salones era donde funcionaba Tiempo Común. Estaba en Parque Central, en unas grandes torres, muy modernas, con unos espacios estupendos, gigantescos. Era

13 Tablado armado a la ligera o de manera improvisada para sostener o cubrir algo.

14 Quiosco o tienda improvisada y desarmable, de aspecto pobre.

15 Especie de palma que se halla en América del Sur. Es uno de los árboles emblemáticos de Venezuela

16 Tipo de cordel hecho de fibra vegetal o plástico.

17 Red de tela gruesa o malla que, suspendida por sus dos extremidades, sirve para acostarse y balancearse. Similar a una hamaca.

el momento estelar de Fundarte, su época de oro, siempre había actividades culturales en la ciudad.

IA: Y ¿qué vino después de los actos sacramentales?

IO: Después empezamos a hacer un trabajo bien interesante con el Siglo de Oro español. Luego trabajar con el texto de *Medora*, incluso la presentamos en el Teatro Nacional de Caracas recibiendo buenas críticas<sup>18</sup>. Hugo empezó a preparar a un grupo de actores para trabajar con el teatro del Siglo de Oro español. Eso nos llevó a hacer un montaje maravilloso llamado *Barca de la gloria*<sup>19</sup>, de Gil Vicente, un autor portugués<sup>20</sup>. La obra la conseguimos en portugués antiguo y tuvo que ser transcrita al español. Hugo se encargó de hacer toda la adaptación. *Barca de la gloria* narra la historia de unos personajes de pueblo y otros de alcurnia que se encuentran en el río de la muerte. Allí hay una barca que los lleva al infierno o al cielo; antes de llegar a una especie de purgatorio, se encuentran con la muerte y con el diablo, que era Hugo. Los del pueblo eran el grosero, el loco, la prostituta, el avaro y, en el otro grupo, estaba la gente de la nobleza y los sacerdotes. Había un juego entre el diablo y la muerte sobre quién se llevaba a quién. Esa era, en general, la trama de la pieza, tremendamente divertida. Hugo le impregnaba ese carácter de misticismo al principio de la obra, dándole a los nobles un carácter más eclesiástico, mientras que los personajes del pueblo eran más cómicos, como en la comedia del arte. Este trabajo nos llevó por primera vez al Festival Internacional del Siglo de Oro español en El Paso, Texas. Causamos una revolución, porque la gente que hace teatro clásico, siempre trata de montarlo lo más clásicamente posible y nosotros éramos lo opuesto. Hacíamos los ejercicios de calentamiento antes de comenzar el montaje frente al público, y de repente, ¡pop!, comenzaba la obra. No teníamos mucha escenografía, sino unos grandes trajes muy elaborados con unas texturas muy ricas, con moriche, tela de gasa. Una mezcla de muchos elementos con cosas naturales, con las taparas<sup>21</sup> pintadas de onoto<sup>22</sup>. Era un trabajo muy plástico.

IA: ¿Y quién lo hacía? ¿Y quién cosía los trajes?

IO: Hugo los diseñaba y yo le asistía. Generalmente yo era el asistente de todas las obras de teatro, pero todo lo hacíamos entre todos, como en *Sacramento*. Para algunas piezas muy específicas, cuando él quería, se mandaban a hacer, pero las cosas de mayor peso en la obra las hacíamos nosotros.

IA: ¿Y qué efecto crees tú que causaba este tipo de vestuario?

IO: Los montajes causaban un gran impacto visual. Para Hugo el vestuario era muy importante, porque marcaba visualmente todo el peso del personaje. Era prácticamente el actor con una gran escenografía, que era su vestuario. Los personajes destacaban mucho, gracias a la actuación, la puesta en escena en sí y la iluminación, que era muy importante.

IA: ¿Y en algún momento se llegó a usar música grabada?

IO: No, para nada. Hugo decía que no le gustaba tener música grabada en los montajes. Tenía que haber música en vivo y todos tenían que cantar. El nuestro era un montaje con música del Siglo de Oro español, con unos buenos actores declamadores, con vestuarios maravillosos y una iluminación de primera. Estábamos hechos para viajar.

IA: ¿Y cómo es la técnica de declamar a la que te refieres? ¿Qué hace un buen declamador?

IO: Hugo nos ponía a trabajar mucho, a leer demasiado. Cada montaje se tardaba casi un año en lecturas. Primero hacíamos todo el ejercicio que ya te comenté y luego íbamos al mediodía a leer hasta las dos o, incluso, las cinco de la tarde. Él hablaba mucho de la métrica del texto; de cómo los acentos y la forma en que marcas el texto en el teatro del Siglo de Oro español, que tiene tantos versos, afecta la declamación. Realmente se logra que el texto fluya cuando consigues tu propia métrica y logras que el otro te siga. Hugo, que era irreverente, era el más experto; jugaba mucho a cambiar el idioma y, de repente, decía palabras en "portuñol". Era una cosa sorprendente, que le impregnaba un carácter muy particular a la declamación del verso.

IA: ¿Te acuerdas de dos o tres versos que se decían? ¿Podrías declamarlos de las dos formas?

IO: Hay uno que es de un emperador que va a la barca a encontrarse con el ángel, y dice: (declamando) "Angélico resplandor, considerad vuestros dolores. Adóroos, llagas preciosas, cuerpos del mar más profundo. ¡Oh, insignias piadosas de las manos gloriosas con que formaron el mundo!". Y por ahí se iba. Al declamar se trataba de no decir el texto llano, sino con sentimientos, manteniendo un ritmo. El texto y su métrica eran como una partitura. Hugo jugaba mucho con la sonoridad de las voces: cada texto terminaba siempre con un coro de voces cantando algo para la entrada o salida de los personajes.

IA: ¿Algo más que no te haya preguntado?

IO: En una oportunidad fuimos dos actores

18 Tiempo Común representó *Medora* en Tucson, Arizona, en 1985, con motivo de una reunión del Association for Hispanic Classical Theater en la Universidad de Arizona. Este dato se menciona en *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of...* de Sidney Donnell.

19 Obra escrita en castellano y publicada en el año 1519.

20 Nació en 1465, en Guimarães y falleció en 1537, en Évora, Portugal. Se le conoce como el primer gran dramaturgo portugués.

21 También conocida como totuma, es una vasija de origen vegetal, fruto del árbol del totumo o taparo.

22 Arbusto originario de América, utilizado por los aborígenes para pintarse el cuerpo, como repelente de insectos. En la actualidad se utiliza como pigmento en la elaboración de alimentos y en la industria de cosméticos, cerámica y barnices.

Realizada por Isabel Arredondo

**Entrevista con Iván Oropeza: Hugo Márquez y el teatro de calle en la Caracas de los años ochenta**

a Uruguay a un festival que él nos consiguió, llamado *El circo de Montevideo*. Se realizaba en la época de verano, en noviembre o diciembre. Allí conocimos el lugar donde se formó Hugo: el Teatro Solís de Montevideo. El teatro tiene una escuela de arte dramático, llamada Margarita Xirgu – en honor a la actriz principal de Federico García Lorca–. Él siempre me hablaba de cómo fue formado en esa escuela con todas las técnicas del teatro clásico; hablaba del pensum, que era muy importante, la buena dicción y todas esas cosas

de la escuela clásica. Por eso creo que luego tuvo esa gran habilidad de desbaratar toda esa formación y convertirla en un lenguaje totalmente diferente (se ríe). Estuvimos dos meses en el festival con otros actores en un parque grande de Montevideo. Fue muy interesante, porque era como un festival de las artes, con gente emergente y las actividades se hacían en carpas. Y terminamos desarrollando parte de lo que él nos enseñó allí, en su país de origen. Fue muy chévere.



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la  
Universidad del Zulia

**Año. 10. N°19** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada  
en diciembre de 2015, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**  
**Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)