

Entrevista a Eduardo Gil. Compañía Nacional de Teatro: Hacia un encuentro con la gente*

Realizada por Víctor Carreño

Universidad del Zulia
E-mail: vjcr112@hotmail.com

Recibido: 27-10-11
Aceptado: 30-11-11

Acercarnos a la trayectoria de Eduardo Gil (Niquitao, Edo. Trujillo, Venezuela, 1943), supone agudizar la mirada para apreciar una diversidad y complejidad de la experiencia teatral, que se manifiesta en la investigación, la actuación, la dirección, la creación y la pedagogía en el teatro, campos todos interconectados y donde ha alcanzado un amplio reconocimiento. Si quisiéramos destacar algunos puntos esenciales de este recorrido, tendríamos que hacer alusión a algunos hechos significativos. Una de las experiencias centrales sin duda ha sido haber estudiado en el Centro Universitario Internacional de Formación e Investigación Teatral (CUIFERD), con sede en Nancy, Francia, donde también existió paralelamente el Festival de Nancy, instancias acogedoras de fuentes teatrales experimentales y culturales diversas. El CUIFERD tuvo entre sus directoras a Michelle Kokosowski, discípula de Jerzey Grotowski, en la década de 1970, época en la que Eduardo Gil fue estudiante.

En Eduardo Gil han sido determinantes su contacto con las teorías de Grotowski sobre el teatro pobre,

así como con Antonin Artaud, en la busca de un teatro no convencional, experimental, en la vanguardia teatral venezolana a partir de los sesenta y los setenta, años en los que su paso por el Taller Experimental de Teatro (TET) de Caracas, uno de los más importantes centros de trabajo teatral venezolano, y del que fue fundador, dejaron honda huella. Leonardo Azparren Giménez comenta al respecto: "El TET es emblemático por excepcional. Su proyecto teatral partía y parte de un rechazo del teatro como bien cultural, en beneficio de una práctica de autorrealización personal, en especial en el caso del actor"¹. Pero los logros de Eduardo Gil no se limitan al TET. Ha sido Director del Instituto Universitario de Teatro (IUDET) del Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2002 – 2005), Profesor visitante de la Cátedra Internacional Andrés Bello del Brown College de Rhode Island, Estados Unidos (1995), Profesor invitado en la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia (2007-2009). Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas, así como los libros *Cenizas del teatro* (2002) y *Como un río de luces y de sombras* (2007), ambos en tor-

* Fuentes: Fotografías de Arnaldo Utrera.

1 Ver "Comportamientos del teatro venezolano contemporáneo", en *Estudios sobre teatro venezolano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2006, p. 121. También el crítico e investigador teatral hace otras precisiones contextuales: "El Taller Experimental de Teatro de Eduardo Gil y Guillermo Díaz Yuna era, en los setenta, un ave rara por su inspiración artaudiana y grotowskiana, y por su rechazo a ser asimilado por el formato profesional hegemónico... Ello conlleva un rechazo a la relación tradicional de servidumbre al autor, a la irreflexión pragmática y al consumismo" (2006, p. 121).

no a la experiencia teatral. Merecedor del Premio nacional de teatro en 2000, es Director General de la Compañía Nacional de Teatro desde 2005 hasta el presente.

Ahora es imprescindible referirnos a la Compañía Nacional de Teatro, esa institución que existe desde 1984 como agrupación destinada a la producción teatral², y que bajo la dirección de Eduardo Gil ha asumido algunos retos y transformaciones. Participando activamente en las manifestaciones de la actividad teatral desarrolladas a lo largo de Venezuela (figs. 1, 2, 3), también se han dedicado a la investigación, la capacitación, la documentación, la conservación, el trabajo con las comunidades y el rescate de la memoria del teatro, procurando hacer una programación que tenga presente la diversidad y la inclusión, así como la incorporación de especialistas calificados para su realización. Es desde esta perspectiva que vamos a dialogar sobre el trabajo de la Compañía Nacional de Teatro, la cual se concibe, así lo manifiesta, "comprometida con los procesos de cambio que vive nuestra sociedad". Para su equipo ese compromiso plantea la necesidad, como puede verse en las ideas de la Misión y Visión de la institución, de "masificar, democratizar, desconcentrar, territorializar" el teatro, de lograr – así entienden la idea piloto de su gestión– que la representación teatral sea un "encuentro con la gente", haciendo que el individuo participe activamente y se involucre protagónicamente en la experiencia teatral³.



Figura 1. *Eco de los Ciruelos*. Montaje a partir de textos de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Dirección de Miguel Issa, 2010.
Fotografía: Arnaldo Utrera.



Figura 2. *Una de Ali*. Basada en el cuento de Alí Babá y los cuarenta ladrones. Dirección: Rafael Nieves, 2010.
Fotografía: Arnaldo Utrera.



Figura 3. *Paisano*. Montaje a partir de los textos de los poemas de Ramón Palomares. Dirección: Dairo Piñeres, 2008.
Fotografía: Raúl Corredor.

Democracia, diversidad, inclusión, ¿no son nociones defendidas ampliamente en la época contemporánea? Sin embargo, no existe un consenso en torno a ellas. Y en el caso venezolano, la intensa confrontación política ha hecho aún más polémicas las diferencias. Pero si no es posible el consenso, es necesario mantener abierto un espacio de diálogo para que distintos grupos artísticos y culturales del país expresen qué se entiende por democracia, en quién pensamos cuando hablamos

2 Creada por Decreto Presidencial N° 133 del 22 de mayo de 1984, en Gaceta Oficial N° 32.982.

3 Los fragmentos y las ideas aludidas han sido extraídos de texto de Tríptico de la CNT.

ENTREVISTA

Eduardo Gil. Compañía Nacional de Teatro: Hacia un encuentro con la gente

de diversidad, a quienes incluimos cuando reclamamos la inclusión. Acaso ese diálogo exista soterrado, intermitente, y entonces habría que hacer más visible esa tradición oculta. En lo que se refiere a las experiencias teatrales, así como a las artísticas y culturales, entre la Venezuela de fines del siglo XX y principios del siglo XXI ha habido rupturas pero también continuidades. Una reflexión histórica, y que de momento no podemos emprender, es pertinente si se aspira a dar trascendencia a lo realizado⁴.

Quizá estamos muy cerca en el tiempo para evaluar en toda su dimensión lo realizado por la Compañía Nacional de Teatro. Es evidente e inevitable que en ella confluyan las experiencias de Eduardo Gil. Pero también asoma acá un acercamiento a las propuestas de "teatro popular", "teatro obrero", el "Teatro del oprimido", de Augusto Boal, en América Latina, así como de "teatro comunitario", de Eugène van Erven (fig. 4). La noción de lo político en este teatro entra en juego. El teatro siempre de algún modo ha estado vinculado a la polis, a la relación activa (si se quiere, administrativa) del individuo con su ciudad o su comunidad. Está también, sin embargo, la política concebida como lucha por el poder, y las consiguientes estrategias ideológicas para alcanzar lo que, según el caso, puede denominarse "conquista", "dominación", "liberación" o "emancipación". Eduardo Gil, como director de la Compañía Nacional de Teatro, ha asumido las demandas de este tipo de proyecto, no exento de riesgos, pues si de verdad se espera un aporte, se debe eludir, pensamos, los caminos trillados y más predecibles en estas situaciones, apuntando más allá de las historias, los discursos y estrategias convencionales del poder, y apostando por lo que Gil llama una "escuela de la mirada", una experiencia en la que el sujeto se ex-



Figura 4. *Caverna*. Producción experimental de la CNT. Dirección: Gabriel Torres, 2010. Fotografía: Arnaldo Utrera.

plora y se conoce a sí mismo, y nos invita a su vez a reconocernos en el drama de nuestra existencia, recuperada desde y para el teatro⁵.

Un ejemplo de esta iniciativa de una mirada al arte y al teatro desde la comunidad, y siguiendo una metodología de la Investigación-Acción-Participación, fue la puesta en práctica de un proyecto en 2009 bajo una perspectiva experimental, no afiliada a una tendencia estética en particular, que llevó la experiencia teatral a zonas de la provincia de Venezuela. Éstas fueron Betijoque, Portuguesa, Guárico y la zona afrovenezolana del sur del Lago de Maracaibo, en el Estado Zulia, en un intento por acercarse a otras historias y tradiciones culturales⁶. Se trata de una propuesta de investigación teatral y de implicaciones antropológicas que merece ser estudiada a fondo.

4 Parte de esta revisión debería tomar en cuenta las reflexiones que hace Leonardo Azparren Giménez en el artículo anteriormente citado sobre la actividad teatral venezolana entre 1958 y 1993, y que, según él, es necesario inscribir sus avatares en las relaciones entre el *boom* económico del Estado petrolero y la democracia. Esta circunstancia le dio apoyo y recursos económicos cuantiosos, que sirvieron tanto para estimular como para desviar a la actividad teatral de su apuesta artística, atendiendo en ocasiones otros intereses comerciales o institucionales. Esta vinculación entre Estado petrolero y cultura es una fuerte tendencia de la que no nos hemos librado en los años posteriores.

5 Estas investigaciones sobre la relación entre teatro y comunidad son de larga data en Eduardo Gil. Ya en una entrevista con el periodista E.A. Moreno Uribe (*El mundo*, 10-02-81) decía: "Intentamos colocar al actor, con su pequeño repertorio personal, en actitud de desafío, es decir: ¿qué tienes en la mano?, ¿qué puedes hacer ahora aquí, frente a esa gente?, ¿serán ellos capaces de reconocerte como un actor por intermedio de tu trabajo?...El solo método posible para el teatro hoy es el sentimiento, la percepción aguda de una necesidad anímica de vida o muerte, es decir: que usted hace un acto porque sin él su salud y la de su comunidad estaría en peligro" (citado por Azparren, 2006, pp. 121-122).

6 Ver folleto (s/f) de la producción experimental de la Compañía Nacional de Teatro, *Caverna*, bajo la dirección artística de Gabriel Torres.

Víctor Carreño: En tu trabajo teatral a lo largo de los años has logrado asimilar las propuestas teóricas contemporáneas, en particular las de Grotowski y Artaud. Me interesa saber cómo se enlazan todas estas experiencias con tu modelo de “teatro comunitario” que has venido desarrollando como director general de la Compañía Nacional de Teatro.

Eduardo Gil: En primer lugar debemos considerar la relación que existe entre unas ideas del teatro, unas teorías y una real práctica teatral, reflexionada, vista como un estudio, sobre un oficio y sus ejecutantes: ¿cuál es el estado actual del teatro y su relación con la población venezolana?, no con la idea de “público” que asiste a una sala sino con la idea del teatro en el hombre, en el ciudadano; ¿cómo se produce, cómo es distribuido?, ¿cuál es la mirada con la que se reflexiona sobre este fenómeno?, ¿qué intercambia el intérprete con el espectador?, ¿qué discurso tejen, dentro de este círculo, esos dos agentes indispensables del hecho teatral?, ¿cómo se legitiman y se transmiten en el cuerpo social los referentes, los valores, las ideas vinculadas al teatro y al oficio escénico?

El trabajo teatral de la Compañía Nacional de Teatro se inspira en distintas fuentes: los escritos, las experiencias de figuras puntales, referencias globales del arte del teatro del siglo XX, los grandes reformadores como Gordon Craig, Stanislavski posteriormente, Artaud, Grotowski y Peter Brook, por nombrar algunos. Ellos parten de una revisión de los fundamentos, del oficio teatral, de lo que es la relación del teatro; qué hay entre la escena y el espectador, cuál es el intercambio a nivel de la creación de imágenes. En la Compañía Nacional Teatro el interés se centra en vincular, a través de un especialista, la experiencia de las vanguardias actuales en el conocimiento y la búsqueda de la función social del teatro, y desde allí facilitar y establecer condiciones en las que el ciudadano común, el ciudadano que encontramos en la vida diaria asuma, por un espacio de tiempo, el rol activo del creador de sus propias experiencias teatrales. No se trata de “llevar” teatro a una comunidad dada, ni de “elevar” mediante una “capacitación” a un supuesto neófito, a un aficionado. Se trata más bien de un proceso orgánico, de nutrición, en el que, por un instante el actor profesional, el actor dedicado a la investigación, facilita que otro ser humano viva igualmente la experiencia de la interpretación, del encuentro con las palabras y los gestos que revelan la visión de sí mismo y el mundo que los rodea. Es un primer acercamiento a las ideas de un teatro al servicio de la expresión, no se trata del enfoque convencional del teatro como “producto determinado”.

VC: Un ejemplo de tu propuesta de teatro comunitario impulsada desde la Compañía Nacional de Teatro a la provincia puede verse en el video de la coproducción *Neonato de fuego* (2009), llevada a cabo con personas de las comunidades de Betijoque, en el estado Trujillo, y con Gabriel Torres como facilitador de los talleres. En ella se pone de relieve ese teatro al servicio de la expresión de que hablaste antes. Sin embargo, a pesar de que en el taller se insistió en la idea de que cada participante, desde su propia vivencia, expresara su noción de la liberación, no se cayó ni en la autoayuda ni en la política concebida como propaganda (lo más directo en este sentido fue el reclamo, en algunas escenas, por la falta de agua). No se cayó en lo anecdótico, y aunque se sabía que no eran actores profesionales, se nota un esfuerzo por intensificar en ellos, a través del lenguaje escénico, no una obra de un autor, sino las imágenes, metáforas, sueños de los participantes, que vistos en su cotidianidad individual no necesariamente encajarían dentro de una propuesta teatral. ¿Cómo explicas esta tentativa por conciliar estos mundos diferentes?

EG: Tratamos de desarrollar la “idea” del teatro como un instrumento, como una vía para la aparición colectiva, es decir en el mundo de relaciones de una determinada comunidad, de un imaginario, que en primer lugar toca al sujeto, al individuo, al actuante: un hombre, una mujer, sube a la escena para contar-se, para hablar de sí mismo, para hablar de su visión del mundo. Y, en el propósito de la Compañía Nacional de Teatro la idea es que este hombre, esta mujer, cuente con los mejores instrumentos posibles. Es decir, que pueda recurrir a las técnicas, a las ejercitaciones, a los procedimientos que constituyen el instrumental de las agrupaciones de vanguardia. Es por eso que hablas de *Neonato de fuego* como una experiencia que en el estado Trujillo logra materializar una idea del teatro fuertemente cargado de autenticidad y de legitimidad desde la visión de los actores, porque están hablando, en primer lugar, de sí mismos. El papel que representan es la libertad de poder hablar, la libertad de poder tomar la palabra creativamente y correr el riesgo de entrar en el territorio aparentemente reservado sólo a los profesionales. Este intento es sumamente delicado porque choca en primer lugar con los estereotipos, con los *clichés* que se han acumulado producto de una tremenda influencia de la televisión y del cine, con sus formas de producción que generan en la audiencia, en el inconsciente colectivo -vamos a llamarlo así- las falsas ideas de que actuar es imitar a un modelo favorecido por

ENTREVISTA

Eduardo Gil. Compañía Nacional de Teatro: Hacia un encuentro con la gente

la propaganda comercial: hacer tal o cual cosa como lo hace fulanito o sutanito, a quien se le llama actor o actriz dentro del circuito comercial.

Cuando una persona de una comunidad es invitada a subir a escena debe dejar caer ese primer condicionamiento mediático, abandonar las ideas que le han sido impuestas, los estereotipos de cómo se actúa, cómo se dice, cómo se mueve, y encontrar el espacio en el que realmente pueda aparecer y permanecer y actuar su voz más auténtica, su experiencia sensorial más legítima. Cuando esa dificultad de abandonar los *clichés* y las respuestas convencionales es superada, eso permite la liberación de una energía de lo imaginario, de la fantasía, de la creatividad mucho más rica, novedosa y original, en contraposición a lo que vemos muy seguido en un teatro repetitivo, que no se plantea ningún tipo de exigencia.

Una vez que vencemos las barreras de las respuestas automáticas, convencionales, esa repetición doméstica de los *clichés*, de los prototipos que tenemos sobre cómo es la voz del actor, los gestos del actor, los ritmos del actor y logramos entrar en un espacio de exploración de lo que antes no ha podido encontrar voz y energía de expresión, estamos abriendo camino a un teatro comunitario, a un repertorio de temas que constituyen el vivir de los sujetos. No se trata de “educar” sobre salud o ecología, es simplemente promover la apertura, la posibilidad de encontrar, reconocer y valorar la carga potencial de expresión íntima del sujeto y su comunidad.

VC: ¿Cómo se articula la propuesta de teatro comunitario en relación con la política?

EG: Tenemos un punto de cruce entre unas teorías que examinan lo fundamental de la función social del teatro y las posibilidades de examinar el acercamiento del individuo a un vehículo de expresión, un teatro que toma distancias, que suspende los *clichés* más inmediatos, las respuestas más automáticas, y trata de dejar de lado la influencia de los convencionalismos de la televisión, de la prensa, del cine y espacios que sacralizan de alguna manera en una sociedad lo que es el “buen teatro”, el “teatro de arte”, etc. Y en ese entrecruzamiento, con esas dificultades de tener que dejar caer, desarmar, desmantelar las respuestas del *cliché* y del estereotipo, tratamos de abrir un espacio para la exploración, para que entre todos podamos reencontrar una energía de expresión que podríamos decir que está soterrada, cubierta por todas esas convenciones, por todas esas formalidades que hacen que uno se divida de los profesionales y se diga: “yo no tengo los méritos, ni las capacidades, yo soy simplemente un espectador”. Abrimos, experimentalmente, ese espacio para probar y de allí puede surgir una

renovación, que podría ser útil al teatro profesional o al teatro de arte, porque trae la energía fresca, profunda, de una humanidad que ha sido vista o no, tomada en cuenta o ignorada por ciertos practicantes, ciertos intérpretes de ciertas disciplinas artísticas, y ahí aparece el elemento político. En este ensayo de la Compañía Nacional de Teatro, consiste en realizar producciones de participación de la comunidad en la elaboración de experiencias teatrales, es justamente el permitirse abrir ese espacio, apostar por la ocasión de explorar, de experimentar, de dejar a un lado una convención tácita y, en ese espacio de libertad, reencontrar o descubrir las posibilidades de creación de un discurso desde lo individual, que encuentra su legitimidad en la relación inmediata con el otro, con los otros. Se trata de un encuentro colectivo, porque se está tocando lo que es común como experiencia humana. Este aspecto es el que más interés tiene para la Compañía Nacional, más allá de producir o coproducir obras de repertorio tradicional, convencional, formal; buscamos garantizar energía y recursos para adelantar unas preguntas, unas interrogantes sobre la naturaleza de esa función social del teatro.

VC: El teatro, por su naturaleza crítica, entra en una situación ambigua cuando se institucionaliza. Es difícil mantener su carácter cuestionador cuando se depende de una institución pública o privada. Como teatro experimental, si así puede llamarse, ¿qué riesgos enfrenta el teatro comunitario como acontecimiento institucionalizado y qué esperan ustedes de la recepción del público para con este teatro?

EG: Desde el año 2008 en adelante se ha intentado que una comunidad dada, a partir de un trabajo de sensibilización de organización, que produce siempre un resultado visible, compartible, la comunidad perciba que tiene la capacidad de ser productora, de ser generadora de su propio discurso. No se corre -es nuestra idea- ningún riesgo al realizar este intento, puesto que hay un intercambio, una relación, una dialéctica, entre lo que propone la parte técnica, especializada, y la necesidad interior de los sujetos. Entonces, en la medida en que hay un mayor crecimiento en esa toma de conciencia de que puedo ser actor, puedo actuar dentro de mi colectividad, en esa medida se generan también muchas otras iniciativas que van a estar libres de toda sujeción a una institucionalidad, que coparía todos los aspectos y que terminaría enfriando ese proceso de adquisición de conciencia a través de la práctica de un arte, a través del conocimiento interno de la experiencia, porque el sujeto social ya no está visto simplemente como depositario o consumidor de un producto cultural determinado, sino que es

un hacedor él mismo, y por lo tanto está en capacidad de orientar, redefinir y modificar los vínculos que tiene con una forma expresiva, en este caso el teatro.

Cuando la Compañía Nacional de Teatro define el arte teatral como *encuentro con la gente*, estamos más cerca de la comprensión de estas iniciativas de las artes como un vehículo, como un instrumento, y no como un fin en sí mismo. El teatro como un espacio, un tiempo, una práctica, que busca la aparición, en los individuos, de unos materiales de la imagen, de su sensibilidad, de su creatividad, que de otra manera no aparecen en la vida cotidiana; están sumergidos, están descontados de antemano por una industria del espectáculo o por una planificación comercial, o por una institucionalización de actividades que mantiene un estatus permanente de vínculo con el sujeto simplemente como el consumidor pasivo. El teatro comunitario, el teatro de participación comunitaria que genera la Compañía Nacional Teatro, busca que por un tiempo determinado un colectivo identificado con una localidad, con un paisaje, con una tradición, con una historia, intente la reelaboración, la revitalización de la propia mitología, de las leyendas, de las formas y conductas del ser social. Al aparecer eso sobre escena se cumple una de las razones del teatro: dar a ver, mostrar. Estamos hablando de una escuela de la mirada, de una escuela de la mirada para aprender a ver-nos, a ver al otro desde un lugar diverso que permita esa observación e invite a la reflexión y el reconocimiento.

He mencionado antes que en estos ejercicios puede aparecer un nuevo repertorio, unos temas inéditos sobre los cuales el individuo llamado dramaturgo quizás no ha pensado, o el actor dentro de un grupo formal de teatro no toma en cuenta, porque tanto el autor dramático individual, el actor, el director profesionales tienen como fondo de proyección una historia del teatro, una historia de la puesta en escena, de las formas de ensayo, de las formas de la actuación, de la forma de producción. Aquí nosotros estamos lidiando con un vínculo humano como una vía de apertura a un estudio en vivo de los trazos, de los elementos fundamentales de la función del teatro. Indudablemente las teorías que mencionas sobre Grotowski, sobre Artaud, la creación de un grupo experimental de teatro, dan un horizonte de temas de ideas de instrumentos para apoyar, en el aquí y en el ahora, en estas circunstancias particulares, a un intento de expresión de un sujeto, esto es lo que sucede entre un director y un actor: el director está presente y propone y reacciona al intento y ensayo del actor por encontrar una vía creativa legítima para la expresión profunda de un tema, que pueda más adelante conmover a un espectador.

VC: En el video sobre *Neonato de fuego*, Gabriel Torres subraya la importancia de no limitar la representación teatral a la representación de la obra de un autor, sino de incluir también en ésta a lo que hay de dramático en toda experiencia humana. Por un lado, se rompe con el teatro convencional, "profesional", "canónico", por el otro, no se quiere ser del todo ajeno a la tradición de los maestros ya consagrados por la academia y el canon. ¿Cómo abordan ustedes estas inquietudes contradictorias?

No por encontrarnos inmersos en un momento dado en una localidad, en una comunidad, los aspectos fundamentales de la relación en el arte o la disciplina artística sobre el oficio del teatro dejan de estar presentes, al contrario, adquieren una presencia y una revitalización aún más fuertes que en los espacios académicos o profesionales, por llamarlos de alguna manera. Por el contrario, cuando abres este espacio, como propiciador de la experiencia del teatro para un grupo de personas, solicitas la acción, la participación, buscando la manera de que aparezca el imaginario de una colectividad, que pueda aparecer el ser de la persona auténtica, más profunda; estás, una vez más, reelaborando la ceremonia fundamental del teatro, que es el encuentro entre personas: un director, un actor, en una sala, buscando juntos una forma, un tema, una energía, un grupo humano y una acción que se encuentran para compartir.

VC: Dentro de las experiencias en la Compañía Nacional de Teatro de estos últimos años, ¿cómo sintetizarías los aportes más importantes? ¿Aspiran ustedes a que su modelo de teatro comunitario también sea aceptado o estudiado en la academia?

EG: No puedo adelantar una opinión sobre si la academia venezolana de las artes se interesará por nuestras iniciativas, si estudiará estas experiencias. Nosotros las estamos registrando a través de medios audiovisuales y de reflexiones, porque intuimos que pudiera tener un gran valor como un estímulo a otros investigadores, a otros creadores que se planteen algunas preguntas sobre el estado actual del teatro, las formas del teatro en Venezuela, y estuviesen buscando cómo renovar, alimentar, adelantar positivamente experiencias que iluminen, que den una nueva visión sobre este arte.

La Compañía Nacional de Teatro de estos últimos años emprendió una tarea más allá de los aspectos operativos, materiales, y es fundamentalmente difundir y aplicar la idea y la necesidad de una apertura, de una invitación a extendernos más allá de las salas del teatro, más allá de los lugares donde el teatro se estudia, donde se enseña, más allá del teatro que se expone por medio

ENTREVISTA

Eduardo Gil. Compañía Nacional de Teatro: Hacia un encuentro con la gente

de la publicidad o de los logros, hacia un territorio que no solamente es el geográfico, sino que abarca ese profundo anhelo de un encuentro creativo profundo, legítimo, humanizador y humanizante que conlleva a su vez la creación de espacios de intercambio social sinceros, más genuinos. Pensamos, desde la Compañía Nacional de Teatro, que una renovación, un fortalecimiento del teatro no puede venir enmarcado en los cánones convencionales de la compra-venta o de la oferta publicitaria, o de la propaganda meramente ideológica. Necesitamos ver con ojos nuevos el valor de la creación, de la aspira-

ción de todo ser humano por aportar un “algo” de su descubrimiento del mundo; y si eso contribuye a que cada uno de esos pequeños relatos, como los contados en *Neonato del fuego*, *Lago mirando al sur*, *Tiznados*, *Los Gonzaleros de Choro*, *Kombit* (fig. 5), *Madre vieja* y *Cáustica Noche*, vayan creando una historia, una narración de cómo sentimos a un nivel profundo nuestra existencia y cómo somos capaces de compartirla, esa función del teatro va a tener plena fuerza y luz, va a ser un servicio, un instrumento de creación de humanidad.



Figura 5. *Kombit*. Coproducción realizada con la comunidad haitiana-venezolana. Dirección: Gregorio Milano, 2010. Fotografía: Arnaldo Utrera.