

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES ESCENICAS: TEATRO DANZA

“Estudio sobre la puesta en escena, entrenamientos y dramaturgia en dos obras de los grupos de teatro: “La Pluma”, “El Telón” y Teatro Experimental Universitario de Machala”.

Tesis previa a la obtención del título de Licenciado:

en Artes Escénicas: Teatro y Danza

AUTOR:

Ángel Efraín Orellana Flores

DIRECTORA:

Jessica Cristina Bustos Criollo

CUENCA – ECUADOR

2017



Resumen:

La presente investigación se ejecutó con el objetivo de estudiar las puestas en escena, entrenamientos y dramaturgia, en dos obras de los grupos de teatro “La Pluma”, “El Telón” y “Teatro Experimental Universitario” de Machala.

Esta tesis nace como un interés personal por conocer las artes escénicas de la ciudad de Machala, y fue elaborada en afinidad a la línea dos de investigación de la Facultad de Artes, que permite realizar “estudios históricos y estéticos de la creación e interpretación escénica” y a la par del Art. 25 de la Constitución de la República de Ecuador que facilita los procesos investigativos; en la parte pertinente señala: “Las personas tienen derecho a gozar de los beneficios y aplicaciones del progreso científico y de los saberes”. En este caso, se busca conocer tanto la técnica como los saberes que emplean los grupos objeto de estudio en sus trabajos.

La metodología implementada para la investigación se basó en los métodos inductivo-deductivo e histórico. Así mismo se utilizó el amplio espectro de herramientas propias de una investigación de campo, en específico: la entrevista, recolección de datos y posterior análisis de los mismos.

Entre las conclusiones más importantes es posible reconocer que las técnicas teatrales con las que trabajan los grupos en Machala pertenecen a un compendio de técnicas occidentales estándar; pero que se reinterpretan para el trabajo dramático, de formación actoral y puestas en escena, dependiendo de las necesidades de los grupos estudiados.

Palabras clave:

TEATRO, COMPOSICION, PUESTA EN ESCENA, ENTRENAMIENTOS, TÉCNICAS, DRAMATURGIA, TEATRO EN MACHALA, TEATRO LA PLUMA, TEATRO EL TELÓN, TEATRO EXPERIMENTAL UNIVERSITARIO DE MACHALA.



Abstract:

This research was carried out with the aim of studying the sunset scene, workouts and drama, in two works by the "La Pluma", "El Telón" and "Teatro Experimental Universitario" of Machala theatre groups.

This thesis was born as a personal interest in knowing the performing arts in the city of Machala, and was elaborated in affinity to the two line of research of the Faculty of Arts, allowing to perform "historical and aesthetic studies of creation and scenic interpretation" and at the same time of the article 25 of the Constitution of the Republic of Ecuador that facilitates the research processes; in the relevant part says: "people have the right to enjoy the benefits and applications of scientific progress and knowledge". In this case, seeks to know both the technique as knowledge employing groups object of study in their works.

The methodology implemented for research was based on the inductivo-deductivo and historical methods. Likewise used the broad spectrum of tools of field research, specifically: the interview, collection of data and subsequent analysis thereof.

Among the most important conclusions it is possible to recognize that the theatrical techniques with which they work groups in Machala belong to a compendium of standard Western techniques; but they are reinterpreted for work dramaturgical of actoral training and staging, depending on the needs of the groups studied.

Key words:

THEATRE, COMPOSITION, STAGING, TRAINING, TECHNIQUES, DRAMATURGY, THEATER IN MACHALA, TEATRO "LA PLUMA", TEATRO "EL TELÓN", "TEATRO EXPERIMENTAL UNIVERSITARIO DE MACHALA".



Índice

Resumen:	2
Abstract:	3
Índice	4
Índice de Anexos	6
Cláusulas de derecho de autor:	7
Clausula propiedad intelectual	8
Dedicatoria:	9
Agradecimientos:	10
Introducción:	11
Capítulo I: Marco Teórico.	16
I.1. Dramaturgia.	16
I.2. Puesta en escena.	21
I.3. Técnicas teatrales.	25
I.4. Técnica de la Creación Colectiva.	37
Capítulo II: Antecedentes Históricos de los Grupos: Teatro Experimental Universitario, “El telón” y “La pluma”,	40
II.1. Teatro Experimental Universitario – TEU –.	40
II.2. “El Telón”.	42
II. 3. Teatro “La Pluma”.	45
Capítulo III: Dramaturgia, Puesta en Escena y Entrenamientos de los grupos objeto de estudio.	48
III.1. Teatro “La Pluma”.	49
III. 1.1 Dramaturgia:	49
III. 1. 2. Puesta en escena teatro “La Pluma”.	58
III. 1. 3. Entrenamientos.	61
III. 2. “El Telón”.	66
III. 2.1. Dramaturgia.	66
III. 2. 2. Puesta en escena teatro “El Telón”.	76
III. 2. 3. Entrenamientos.	80
III. 3. “Teatro Experimental Universitario”	86
III. 3. 1. Dramaturgia.	86
III.3. 2. Puesta en escena Teatro Experimental Universitario (TEU).	95



III. 3. 3. Entrenamientos.....	100
Conclusiones:	103
Bibliografía:	106
Anexos	111



Índice de Anexos

Ilustración 1 Perfil de Perviter Sánchez Elizalde	111
Ilustración 2 Perfil de Ulbio Vélez Torres	112
Ilustración 3 Perfil de de Luis Cueva Pineda	112
Ilustración 4 Declaración Jurada del uso de información del Director de Teatro "La Pluma" ..	113
Ilustración 5 Declaración Jurada del uso de información del Director de Teatro "El Telón". ...	114
Ilustración 6 Declaración Jurada del uso de información del Director de Teatro "Teatro Experimental Universitario.....	115
Ilustración 7 Entrevista a Ángel Vélez Torres, Director de teatro "El telón"	116
Ilustración 8 Entrevista a Perviter Sanchez, Director de teatro "La Pluma"	116
Ilustración 9 Entrevista a Luis Cueva Pineda, Director de Teatro Experimental Universitario de Machala.....	117
Ilustración 10 Investigación en archivo Histórico de la Casa de la Cultura de El Oro	117
Ilustración 11 Análisis documental Biblioteca Casa de la Cultura de El Oro	118



Cláusulas de derecho de autor:

ANGEL EFRAIN ORELLANA FLORES autor de la tesis *"Estudio sobre la Puesta en Escena, Entrenamientos y Dramaturgia en dos obras de los Grupos de Teatro: "La Pluma", "El Telón" y Teatro Experimental Universitario de Machala"*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi **TÍTULO DE LICENCIATURA EN ARTES ESCENICAS: TEATRO DANZA**. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 05 de enero del 2017



ANGEL EFRAIN ORELLANA FLORES
C.I: 0704664317



Clausula propiedad intelectual

ANGEL EFRAIN ORELLANA FLORES autor de la tesis *"Estudio sobre la Puesta en Escena, Entrenamientos y Dramaturgia en dos obras de los Grupos de Teatro: "La Pluma", "El Telón" y Teatro Experimental Universitario de Machala"*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 05 de enero del 2017



ANGEL EFRAIN ORELLANA FLORES
C.I: 0704664317



Dedicatoria:

Dedico este trabajo a las y los porfiados, a esa gente que sueña por pilas e insiste en seguir soñando más, a esa gente que se cabrea de seguir siempre la misma huella y busca ir contra la corriente aunque eso sea un 'suicidio' asegurado. Pronto seremos muchos los testarudos; pondremos nuestros cuerpos en la escena de la inhumanidad, nuestros poemas en acción, nuestros sueños en marcha para cambiar este mundo contradictorio.



Agradecimientos:

“Cuando bebas agua, recuerda la fuente”, dice un proverbio chino. En mi camino hasta aquí, bebí mucha agua; algunas cristalinas, dulces, inspiradoras, otras amargas, sombrías... Recordaré a las que me ayudaron a seguir la marcha, pido disculpas si por mi fragilidad de memoria omito alguna.

Agradecer a mi familia toda. Decir gracias a los grupos que me facilitaron la información para mi tesis: Teatro “La Pluma”, Perviter Sánchez su Director; Ángel Vélez Torres de Teatro “El Telón” y a Luis Cueva del Teatro Experimental Universitario de Machala.

A los amigos, panas, que me empujaron para que no desertara: Miguel Ramón, Jaime Ramón, Ángel Vélez Torres, Walter Valderrama Flores, Víctor Durazno, Wilmer García, Isaías Ruiz, William Saritama, A la Ab. Patricia Aguilar.

Para concluir, agradecer enormemente a mi directora de Tesis, la maestra Cristina Bustos; gracias por la paciencia, la confianza y el conocimiento.

Temo ser injusto, pero me atreveré a nombrar a la gran mayoría de mis profesores, lo hago porque con buena parte de ellos conviví toda mi carrera, con otros más de la mitad, sin embargo todos mis profes aunque hayan sido por unas horas, dejaron en mí una chispa de su sabiduría y les estoy profundamente agradecido.

Gracias sinceras a mis maestros y maestras: Cristina Bustos, Ernesto Ortiz, Gonzalo Gonzalo, Diego Carrasco, Coco Maldonado, Cecilia Suarez, Belén Pacheco, Clarita Donoso, Fabián San Martín, Paúl San Martín, Rocío Pérez. ¡Eternamente agradecido!

Por último, no podían faltar los y las brujas, egoístas, tremendistas, detestables compañeros y compañeras de clases con quienes viví momentos increíbles, peleas, reconciliaciones; pero grupo al fin. Para con todos tengo una deferencia especial, pero como buen “egoísta” debo enfatizar mi agradecimiento por la amistad y cariño a Isa Pesantez y Samantha Villota, brujas que la vida universitaria me dio por hermanas.



Introducción:

La presente investigación nace como un interés personal que busca identificar las técnicas desarrolladas para el trabajo teatral, así como analizar dichas técnicas y metodologías para conseguir mejor comprensión sobre este tema. Así mismo la ausencia total de estudios sobre las artes escénicas y el teatro en concreto dentro de la ciudad de Machala forman la necesidad de crear un precedente, aunque existen algunas notas, anecdotarios, publicaciones esporádicas, ninguno de estos textos hace referencia a un estudio crítico académico de profundidad.

La presente tesis busca identificar las metodologías y técnicas empleadas en la dramaturgia Machaleña, en específico en los grupos teatrales “Teatro el Telón”, “La Pluma”, y “Teatro Experimental Universitario”, de la misma manera analizar las formas dramáticas, la puesta en escena y el entrenamiento en estos grupos de teatro. Se parte desde los antecedentes históricos individuales de estos grupos para observar si han evolucionado o no, cada uno a su tiempo y ritmo.

Debido a la amplitud del presente tema en la tesis se ha delimitado el campo de estudio al análisis de la dramaturgia, el entrenamiento y la puesta en escena, en dos obras de cada uno de los grupos objeto de estudio, con el propósito de analizar los aspectos concretos que permitan establecer un origen, una evolución y un estado actual de los procesos teatrales de cada uno de ellos.

La actividad teatral en el Ecuador es muy reciente en cuanto a procesos sostenidos tanto a nivel académico como proyectos independientes que buscan hacer aportes significativos a la configuración del arte escénico nacional. Esto según Por ende, se hace necesario establecer un enfoque holístico que facilite el abordaje del estudio dramático, de los sistemas entrenamiento y puestas en



escena; con el propósito de dialogar – constituirse en referente – en el futuro con investigaciones similares.

La creación de la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Central del Ecuador, en 1973; tiene fuerte incidencia en el desarrollo del teatro machaleño, dado que a este centro de formación viajan algunos teatristas de Machala para formarse profesionalmente en el campo teatral (Luzuriaga, 1978). Es de esta forma que empiezan a generarse dos vertientes principales que alimentan al teatro en esta ciudad, por un lado está la visión técnica, académica y por el otro, se halla la cultura popular; configurando de este modo un espacio enriquecedor para las experiencias teatrales nacientes en el contexto machaleño (Santacruz, 2015).

Más tarde, con la formación del Teatro Experimental Universitario de la Universidad Técnica de Machala, se inicia la actividad teatral en términos formales en esta ciudad. Entre la década del 70 al 90 del siglo XX Machala vive un importante proceso teatral, alimentado principalmente por las corrientes del teatro de grupo, que se encontraba en auge en el continente (Santacruz, 2015). Es de esta manera, que el presente trabajo analiza desde los aspectos históricos hasta los procesos internos relacionados a la dramaturgia, el entrenamiento y la puesta en escena de los grupos de teatro objeto de estudio.

En 1994, Ángel Vélez Torres crea el grupo “El telón”, constituyéndose en el primer grupo de teatro independiente que se sostiene con este carácter hasta la actualidad. Por otro lado, en el año 2000 se suma a la escena machaleña Perviter Sánchez, con el grupo “La Pluma”, luego de cumplir sus estudios teatrales en la Universidad Central del Ecuador. Siendo así que tanto Vélez como Sánchez son el resultado de la escuela en mención. Esto corrobora lo que se mencionó en líneas anteriores respecto a importancia que tiene la escuela de Teatro de La Universidad Central del Ecuador, en la labor teatral machaleña, sin olvidar desde



luego el aporte de la escuela de Fabio Pacchioni¹, creador de la primera escuela de teatro en el país (Murriagui, 2008). Siendo que de esta escuela de teatro, salió César Santa Cruz, el primer director formado desde el punto de vista académico intelectual con conocimientos técnicos, quien llegó a Machala y formó el Teatro Experimental universitario – TEU –.

El problema científico que justifica este trabajo es la segunda línea de investigación de la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca que permite realizar “estudios históricos y estéticos de la creación e interpretación escénica”. Mediante esta línea de investigación, se permite que los procesos teóricos en lo relacionado con las artes escénicas no queden exentos de un tratamiento científico, dando espacio para el razonamiento analítico como herramienta para registrar, comentar y poner en valor las distintas formas de abordar el teatro en las ciudades periféricas del país.

La presente tesis tiene como objetivo general identificar qué conceptos emplean los grupos de teatro “El Telón, La Pluma” y “Teatro Experimental Universitario”, de la misma manera se plantea trabajar lo siguientes objetivos específicos:

- 1.-Definir la dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento de los grupos de teatro ‘La Pluma’, ‘El Telón’ y ‘Teatro Experimental Universitario’, de la ciudad de Machala.
- 2.- Analizar los datos obtenidos a través de la investigación por medio de trabajo de campo: entrevistas a los actores, revisión de publicaciones en periódicos de la ciudad.
- 3.- Investigar las metodologías escénicas en dichos grupos teatrales.
- 4.- Concluir sobre la posibilidad de la existencia de una tradición teatral machaleña.

En el presente trabajo se detalla las siguientes preguntas de investigación:

¹ Sepa más:

http://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=25&pr_id=19&gr_id=3&title=Grupos%20Art%EDsticos:%20Teatro%20Ensayo&palabrasclaves=Grupos%20Art%EDsticos%20Teatro%20Ensayo



- 1.- ¿Qué se entiende por dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento por parte de los grupos profesionales de la Ciudad de Machala?
- 2.- ¿Hay una dramaturgia de origen local en cada grupo de teatro analizado?
- 3.- ¿Han desarrollado los teatristas de Machala en específico los grupos estudiados una metodología propia para hacer dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento de actores?
- 4.- ¿Es posible hablar sobre una tradición teatral en Machala?

Para responder estas preguntas se plantea una metodología ecléctica, en la cual se han tomado elementos de investigación cuantitativo como ciertas preguntas cerradas así como búsqueda de información concreta, unida al método cualitativo que comprende recopilación de información a través de libros, publicaciones periódicas, publicaciones académicas, sitios web especializados, artículos de revistas y entrevistas directas a los directores de los grupos objeto de estudio.

De la misma manera se implementaron los métodos histórico y analítico. La primera herramienta permite estudiar y comprender el origen, evolución y estado actual de la dramaturgia, entrenamiento y puestas en escena de los grupos objeto de estudio, y la segunda herramienta permite entender diferentes segmentos del objeto de la investigación.

La presente investigación consta de cuatro capítulos: el primero consta al marco teórico sobre dramaturgia, puestas en escena, técnicas teatrales y la creación colectiva. También incluye una breve exposición sobre la sociología y perspectiva del teatro en Machala. El segundo capítulo abarca un recorrido sucinto por los antecedentes históricos de los grupos objeto de estudio.

El tercer capítulo contiene el estudio por separado de cada grupo sus dramaturgias, técnicas de entrenamiento actoral y puestas en escena. El cuarto capítulo se dedica a la observación de los trabajos en coproducción realizados



entre los grupos objeto de estudio. A su vez permitió establecer las conclusiones en base a las preguntas de investigación de los grupos objeto de estudio.



Capítulo I: Marco Teórico.

Como primer capítulo se plantea la conceptualización de los términos: Dramaturgia, Entrenamientos, Puestas en Escena y Creación Colectiva; de estos términos se han tomado a exponentes universales en los cuales estarán basadas las siguientes definiciones: Dramaturgia, Entrenamientos, Puestas en Escena y Creación Colectiva de la misma manera cabe mencionar que los autores fueron seleccionados por ser los mismos que el espectro analizado toma como referente para su labor teatral.

I.1. Dramaturgia.

Hablar de conceptualizaciones en el teatro definitivamente es complicado, pues existen muchas al respecto, todas válidas desde luego. Pero en este estudio lo que se busca es conocer los referentes teóricos y la definición propia de los grupos objeto de estudio en lo referente a dramaturgia, entrenamiento actoral y puestas en escena.

Para iniciar con la conceptualización se cree relevante mencionar los conceptos de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld y Eugenio Barba. En esta dirección el primer autor define a la dramaturgia como:

“La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. [...] Finalmente, la tarea última y principal consistirá en llevar a cabo el <<reglaje>> entre texto y escena, decidir cómo mover el texto, cómo darle el impulso escénico capaz de iluminarlo para una época y un público determinados” (Pavis, 1998, págs. 147 - 148).

En este sentido, según Pavis, la dramaturgia se entiende como el arte de componer obras de teatro desde diferentes puntos de vista de los creadores



dentro de una lógica sistemática. Así, el fin último de la dramaturgia consiste en representar al mundo por medio de un estatuto ficcional que se expresan a través de personajes, acciones y situaciones.

De la misma manera este autor menciona a la evolución de la dramaturgia desde las concepciones clásicas hasta las más contemporáneas, para Pavis (1998, pág. 148) "la dramaturgia clásica examina exclusivamente el trabajo del autor y la estructura narrativa de la obra". Es decir que se presta especial interés a la producción de literatura dramática más no a la realización del espectáculo como tal. Solo en las concepciones dramáticas de finales del siglo XIX y todo el XX "ya no se fundamenta el espectáculo sólo sobre la identificación, o sólo sobre la distanciación; algunos espectáculos intentan incluso fragmentar la dramaturgia utilizada delegando a cada actor el poder organizar su relato según su propia visión de la realidad". Entonces, de acuerdo al autor, la evolución dramática es constante, se ha superado una forma lineal y direccionada para adentrarse en nuevos territorios que se corresponden a su tiempo y contexto.

Cuando Pavis menciona identificación y distanciación, está refiriéndose en el primer término a la concepción clásica de la dramaturgia en la que el espectador es inducido a identificarse con las tribulaciones del personaje, a no cuestionar nada y a través del dolor o el miedo llegar a una catarsis o liberación espiritual, según Aristóteles. En el segundo término el autor se refiere al efecto de distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht y que es una tesis opuesta a la dramaturgia clásica. Pues, el espectador no debe identificarse con lo que le pasa al personaje, sino que debe tener una actitud totalmente libre y crítica a cerca de lo que está viendo.

Con respecto a las formas contemporáneas de dramaturgia, José Antonio Sánchez, autor del libro *Dramaturgias de la Imagen*, al respecto sostiene: "las nuevas dramaturgias, que durante el siglo XX han dialogado con otro modo tanto con lo literario como con lo escénico, siguen siendo vistas como excepciones superadas o a superar, o meramente asimilables dentro de

los marcos convencionales” (Sánchez, 2002, pág. 14). Como se observa, el discurso en torno a la dramaturgia es polisémico y polémico a la vez. Hay corrientes que defienden la estructura clásica o formal y otras que buscan explorar múltiples perspectivas tanto estéticas, técnicas, políticas; que atraviesan el territorio teatral. Tanto es así que en algunos casos las obras de teatro constituyen un corpus investigativo, abordando distintas experiencias, desde las cotidianas hasta las provocadas por la demencia del terrorismo o la ambición humana.

Como siguiente autor se encuentra las concepciones de Anne Ubersfeld, quien entiende a la dramaturgia no solo como el estudio del texto dramático y la representación, sino como una relación entre la representación y el público. Entonces, para este autor la dramaturgia,

“Tradicionalmente, designa el trabajo del autor de las obras teatrales, en un sentido dado por el uso. Actualmente posee tres acepciones:

- 1) La dramaturgia es el estudio de la construcción del texto de teatro [...].
 - 2) Designa el estudio de la escritura y de la poética de la representación.
 - 3) Es la actividad del dramaturgista en el sentido alemán o postbrechtiano.
- En este aspecto la dramaturgia es el estudio concreto de las relaciones del texto y de la representación con la historia, por un lado, y con la ideología “actual” por otro. (Ubersfeld, 2002, págs. 42-43).

Bajo la óptica de Ubersfeld, no se trata de ver la dramaturgia únicamente desde un punto en particular, sino de direccionar la mirada hacia la relación con el espectador. Por otro lado también la autora entiende al quehacer dramático como una conjugación de opciones estéticas e ideológicas que resultan del estudio de la construcción del texto y de la poética de la representación. Esto último guarda relación con el párrafo anterior.

Eugenio Barba por su parte en el libro *Quemar la casa. Orígenes de un Director*, sostiene que “la dramaturgia no es perteneciente únicamente al texto literario, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento del espectáculo y de sus diversos componentes”. (Barba, 2010, págs. 43 - 44). Según este criterio el creador parte desde diferentes líneas investigativas para generar y determinar el material expresivo a usar en sus procesos compositivos.

Del mismo modo, Barba (2010, pág. 41) apunta: “la dramaturgia entonces, era un término semejante a anatomía: un modo de trabajar prácticamente no solo el organismo en su complejidad, sino sobre sus diversos órganos y estratos”. La analogía con el engranaje anatómico humano que emplea el autor en esta parte permite entender que en el terreno dramático igual como en el cuerpo humano cada elemento escénico está relacionado con otro y el éxito o fracaso de su funcionamiento dentro del espectáculo depende de su articulación “y de su particular manera de manifestar su vida”.

En conclusión, la dramaturgia según este autor es un entretreído de acciones que se sostienen mutuamente texto – diálogos para los personajes, canciones o poemas, – y movimiento – partituras corporales, bailes, danzas – mediante una técnica que facilite a cada acción una dificultad, y que a su vez permita el desarrollo de un cambio de dirección y tensión. En otras palabras, la dramaturgia bajo la perspectiva de Barba es un entramado de acciones, situaciones, tensiones que dan como resultado un producto escénico. Pues, así da a entender el propio Barba (2010, pág. 47): “la dramaturgia está constituida materialmente por acciones que interactúan en los diferentes niveles de organización de un espectáculo”.

Dentro del mismo tema, pero desde otra perspectiva, la dramaturgia de Santiago García, Director de Teatro la “Candelaria” agrupación colombiana, presenta una óptica de la creación colectiva; En su libro *Teoría y Práctica del Teatro*, cuyos aportes investigativos dentro del teatro de creación colectiva son muy importantes en la historia del teatro Latino Americano de finales del siglo XX. (1994, pág. 87):

“la Dramaturgia es el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público, uno de los cuales es el texto literario. La dramaturgia, pues, da cuenta de todo lo relacionado con la escena y de la relación de ella con el público”.

Es de esta manera que los autores García como Ubersfeld, hablan sobre la relación de la dramaturgia con el público. Esta relación debe entenderse

como un proceso que se genera durante la exposición del espectáculo y es cuando el espectador puede ser afectado, tocado, molestado... por un cuadro de imágenes – o por una sola – o por la obra en general. La relación puede ser empática como antipática dependiendo del paisaje formativo ya sea a nivel educacional, ideológico, político, etc., del espectador y de sus intereses en el ejercicio escénico.

Asimismo en correlación con el párrafo precedente, a la relación entre la dramaturgia y el público, Barba en su libro *Quemar la casa. Orígenes de un Director*, profundiza más esas relaciones cuando habla de la existencia de una dramaturgia del espectador, del actor y del director. Al respecto señala: [cuando estas tres dramaturgias] “se encontraban en una forma de vida que hablaba a una verdad mía secreta, yo experimentaba un cambio de estado y el espectáculo se me aparecía como un ritual vacío. El vacío es ausencia pero también potencialidad” (Barba, 2010, pág. 46). Cuando se habla de dramaturgia del espectador lo que se quiere decir es que se motiva a que haya una mediación entre la técnica interpretativa y los objetivos ya de la obra o del intérprete, teniendo en consideración que la dramaturgia del actor y del espectador pertenece a un mismo territorio: el espectáculo.

Con relación a lo anterior, la dramaturgia del espectador es una ‘invitación abierta’ para que el público de acuerdo a su morada cultural se convierta en un espectador activo frente a las propuestas textuales, corporales, emocionales y al espectáculo en sí. Producto de esta vinculación del espectáculo con el o los discursos escénicos confluyentes en una obra teatral, el espectador tiene la libertad de quedarse satisfecho con lo que vio - espectador pasivo - o darle una nueva, personal y secreta significación al producto escénico – espectador activo –.

En resumen, las definiciones de los autores antes citados coinciden todas en que la dramaturgia es el arte o la técnica de la composición dramática o representación escénica. Esta visión se aplica tanto a la concepción clásica como a la contemporánea a la que se refiere Pavis.



Es posible entender que la dramaturgia ya sea abordada desde los conceptos clásicos o modernos, es en la mayoría de las veces un puerto matriz del cual se desprenden otros lenguajes dramáticos tal como lo hace notar Barba cuando habla de dramaturgia del director, del actor o del público. Además, esta matriz contiene ciertas reglas y parámetros que se deben observar en todos los procesos compositivos.

En conclusión, la dramaturgia está relacionada con lo que se hace y cómo se hace la obra de teatro o composición escénica, tomando en consideración diversos parámetros o reglaje como dice Pavis. Sin embargo el concepto dramático que hace una comparación con la anatomía humana propuesto por Barba es bastante acertado para el acercamiento a la dramaturgia contemporánea en la que se permiten ciertas licencias creativas, pues en algunos procesos dramáticos se ha llegado incluso a fragmentar la dramaturgia delegando a cada actor el poder organizar su relato según su propia visión de la realidad, esto último según el sistema de la Creación colectiva.

I.2. Puesta en escena.

La puesta en escena se entiende como la materialización de los procesos investigativos emprendidos tanto en la dramaturgia como en el entrenamiento de los actores. Todos los materiales textuales, corporales, ideas de iluminación, escenografía, en esta etapa confluyen en favor de un discurso escénico. La conjunción total de estos materiales dará como resultado un producto escénico expectable.

En relación a señalado, la académica francés experta en teatro Anne Ubersfeld, señala: “[...] la puesta en escena es, a la vez, la puesta en marcha fónica de un conjunto lingüístico (el diálogo) y la transformación de un texto,



cuya sustancia expresiva es el lingüístico estructural (las didascálicas) en un sistema complejo de signos (de sustancias expresivas diversas: visual, auditiva...)” (Ubersfeld, 2002, pág. 92).

Otro concepto que permite tener un espectro mayor de comprensión es la que ofrece el portal web Diccionario del Teatro y que define como la,

“Disposición del decorado y de los elementos necesarios para la representación. Término que proviene del cine, pero utilizado desde los años treinta (Piscator, Brecht) para una forma dramática en la que las secuencias de la acción se montan en una sucesión de momentos autónomos. En castellano, montaje también suele utilizarse por la gente de teatro, la crítica o el público, como sinónimo de puesta en escena y/o de espectáculo (particularmente desde mediados de nuestro siglo). A la vez, se utiliza el verbo montar (una obra, un espectáculo) para designar la acción y los trabajos de puesta en escena o de preparación de un espectáculo” (Diccionario Teatral, 2009).

De esta forma es posible decir que la puesta en escena es una de las etapas más conscientes en la producción escénica, debido a que se entra en la unión de múltiples expresiones tanto lingüísticas como corporales. Éstos, entretejidos dan como resultado una cadena de discursos en pro de configurar uno solo donde quepan todos; se trata de un trabajo dedicado al pulimento de la obra.

También es posible entender al montaje teatral como una etapa consciente, porque se debe considerar entre otros aspectos: ¿de qué se va a hablar?, lo que en términos de esta investigación sería la temática. Luego buscar los personajes, crearlos e instalarlos en el actor. Determinando el contexto social, cultural, político, y psicológico en el que se desarrolla la obra. Otros aspectos importantes a considerar son el lugar (escenario físico donde ocurren los hechos), el tiempo (época y duración de la obra en el momento de representación), la técnica, la estética, todo esto implica una planificación nada azarosa sino consciente.

Así mismo, Barba (2007) entiende a la puesta en escena como un proceso dinámico y consecuencia de un largo trabajo de investigación actoral:



“Se pueden reunir grupos de dos o tres personas y empezar a hacer cosas juntas y luego, después de uno o dos años, el material resultante tiene una especie de consistencia. A veces los actores me lo enseñan y entonces yo decido si sacar de eso un montaje”.

El mecanismo que Barba emplea para la generación de materiales escénicos y sobre todo para la parte de montaje lo señala en su *Antropología Teatral* y es el principio llamado; partitura. Consiste en la organización del material generado en el proceso de investigación. Es decir se fija su naturaleza repetitiva, es un lugar de investigación consciente sobre el movimiento, la energía y la puesta escena.

Sobre la puesta en escena Barba (2010, pág. 156) aclara que incluso en la fase de “orquestación del nivel narrativo” o lo que en otras palabras sería el proceso de montaje, puede haber un encuentro con “nuevas fuentes (temas, situaciones, textos, desafíos técnicos, preguntas)” lo que puede resultar en un giro inesperado y hacer que el espectáculo sea una construcción permanente incluso después del primer estreno. A este respecto el autor señala: “El director-partero debe comprender cada vez de qué tipo de parto se trata, cuándo es prematuro y cuándo está retrasado”.

De la misma manera es posible entender el proceso de montaje como un acto minucioso en el que se van dando hallazgos y transformaciones dentro de un complejo sistema de composición escénica similar a la orquestación de una pieza musical. Esto se sustenta con los conceptos presentados por Ian Watson, en su libro *Hacia un tercer teatro* cuando señala que Barba en sus montajes siempre considera dos aspectos importantes: los montajes de calle y los de estudio. “Ambas consisten en escenas individuales que tienen poca o ninguna relación entre sí. Ambas se basan en la narrativa visual/auditiva y, cuando se las describe, aparentan ser una lista de imágenes y escenas conectadas” (Watson, 2000, pág. 143).

Dentro de esta perspectiva, los espectáculos de calle son por lo general el producto escénico con el que la agrupación hace o genera vinculación con la



comunidad, puesto que sus condiciones le permiten modificarse dependiendo de las circunstancias en las que se desarrolle cada presentación teatral. Es decir, son puestas para ser mostradas en diferentes espacios tanto físicos como culturales, según Watson (2000, pág. 53) este tipo de trabajos “requieren pocos ensayos y muy rara vez cuentan con una puesta en escena que se pueda repetir. [...] se pueden organizar en distinto orden como parte de una narrativa improvisada”.

Sin embargo en cuanto a los montajes de estudio, se trata de la exploración más detenida de una serie de aspectos técnicos, estéticos, etc. Durante este proceso como señalaba el mismo Barba líneas arriba, se decide qué es funcional y qué debe ser depurado de la propuesta escénica.

En resumen general, es posible mencionar que puesta en escena es el acto de componer o estructurar espectáculos de distintas formas, es decir: sin texto pero con cadenas de partituras corporales – secuencias de movimientos – con obras escritas por integrantes de su grupo u otros autores pero que sufren grandes alteraciones, como por ejemplo la eliminación la voz o de algunos personajes, con improvisaciones pre-prensadas pero sin una historia en común; con provocaciones ya sean surgidas de la música, de la escenografía, con danzas o con trajes; pues “en el nivel final de resultados y de la interpretación, el ejecutante [y el espectáculo] se convierten en una figura pintoresca” (Barba, 2005, pág. 71). Las puestas en escena de acuerdo a este autor son siempre un viaje exploratorio.

Como conclusión de esta sesión del capítulo se debe mencionar que la puesta en escena es el acto de concebir, imaginar y desarrollar un proyecto escénico con base en un texto dramático o una partitura de acciones, que conlleva escenificarlo, es decir mostrarlo al público, este trabajo agrupa actuación, escenografía, iluminación entre otros recursos que configuran una obra teatral.



I.3. Técnicas teatrales.

El presente termino se presenta muchas veces en diversos diccionarios y libros tales como “conjunto de metodologías y conceptos” o “técnicas desarrolladas para la didáctica escénica” no obstante cabe mencionar que a nivel técnico no se dispone de un concepto claro que defina estos procedimientos. En este sentido es posible afirmar que las técnicas teatrales son un conjunto de procedimientos, recursos, métodos y herramientas que se han ido consolidando en el tiempo y estableciendo sistemas con mayor o menor complejidad para su practicidad. Todo este conjunto de procedimientos han sido regulados – de acuerdo a sus propios requerimientos – por las y los teóricos y hacedores teatrales con el objeto de disponer de un procedimiento que les permita desarrollar su trabajo en forma sistemática.

Como se mencionó con anterioridad resulta complicado definir qué es realmente una técnica de actuación o si el teatro como tal dispone de alguna técnica “standard” u “universal”, por lo menos así da a entender el Actor y Director de teatro Michael Chejov, en su libro *Lecciones para el Actor Profesional*:

“A veces caeremos en la cuenta de que nuestra profesión es la única que no tiene una técnica. Un pintor tiene que desarrollar una técnica, un músico, un bailarín, todo artista, pero, de alguna forma, los actores somos la excepción: actuamos porque queremos actuar y los hacemos <<según nos sale>>” (Chejov, 2010, pág. 40).

Sin embargo, el autor menciona que el cuerpo es el único instrumento del cual el actor dispone para transmitir al público sus sensaciones, sus ideas, sentimientos y psiquis. Entonces, siendo así, es posible afirmar que el vehículo escénico de conexión con el espectador es de carne y hueso, Chejov (2010, pág. 41) comenta: “si lo localizamos, o al menos nos aproximamos a esa cosa misteriosa y escondida que se aloja en nosotros, quizás después, lleguemos al punto en que tengamos la esperanza de conseguirla”



El intérprete debe extraer lo esencial de todo ese cúmulo de sistemas actorales, métodos, tendencias, técnica y metodologías, para poder interpretar y en consecuencia relacionarse con el público. Dicho aprendizaje es unipersonal y por lo tanto es una tarea que el actor debe desarrollar para disponer de un léxico corporal propio, lo que a la larga sería su técnica actoral individual. A este respecto, Josette Féral en su libro *Teatro Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*, dice que “la técnica contribuye también, a una cierta expansión del actor: desarrolla sus capacidades, su sensibilidad, su sinceridad; lejos de aprisionarlo, lo libera” (Féral, 2004, pág. 214) .

Así, y de acuerdo a Féral, la técnica está íntimamente unida al aprendizaje del actor sobre sí mismo, es decir que ésta es un medio por la cual el intérprete encuentra un canal de expresión. Este canal se alimenta del aprendizaje y dominio del actor de una serie de recursos entre los que destacan ejercicios físicos, gimnasia, acrobacia, danza, etc. También se cuentan los entrenamientos emocionales y psicológicos.

En torno a la temática que se viene manejando, es importante observar las principales técnicas o métodos teatrales que han intercedido a de los grupos objeto de estudio y cómo han influenciado en sus trabajos independientes. Con referencia a lo anterior, se plantea las técnicas que se han convertido en referente de los grupos investigados, estas son: el teatro épico de Brecht, el sistema de Stanislavski, el modelo de Jerzy Grotowski, la Antropología teatral de Eugenio Barba, El Teatro del Oprimido de Augusto, La Creación Colectiva; a breves rasgos el teatro físico y el teatro comunicatorio.

Al hilo de los planteamientos anteriores, las investigaciones de entrenamientos actorales, interpretación y puestas en escena, empiezan a tomar fuerza con el surgimiento de Stanislavski a finales del siglo XIX, cuando en el Teatro de Arte de Moscú, empezó a desarrollar su Método o técnica de actuación que busca una representación realista, es decir tanto la interpretación como la puesta en escena deben ser fieles al mundo real. El



principal objetivo de esta técnica es tener una comprensión de las motivaciones, objetivos y obstáculos de un personaje en cada momento.

El objetivo, es todo aquello que el personaje quiere hacer. Para facilitar que el personaje logre el objetivo, Stanislavski propuso el 'sí' mágico, que consiste en la identificación con el personaje por medio de analogías. Dicho de otro modo, el actor ante una determinada situación del personaje debe preguntarse; si aquello que le ocurre al personaje le ocurriera a él, cómo reaccionaría en tales circunstancias. Naturalmente que esta pregunta lleva también a formalizar un antecedente o lo que se conoce como una vida propia del personaje.

En este orden, con el estudio de la situación del personaje el actor encuentra su motivación interna para poder hacer una interpretación cierta. Siendo un obstáculo la cadena de tensiones que el personaje debe sortear para lograr su objetivo. Pero, a través de los medios tangibles, conscientes, el método permite a los actores descubrir cómo llevar a sí mismo una situación dada en un estado natural, vivo en el escenario.

Stanislavski, en posteriores investigaciones propuso el método de las acciones físicas, al concluir que hay una conexión entre experiencias internas y su expresión física. Es decir que las emociones se pueden producir a partir de acciones físicas simples. En su libro *El trabajo del Actor sobre sí mismo*, dice:

“por eso es que el artista de nuestra escuela debe preocuparse mucho más no solo por el aparato interior, que crea el aparo de vivencia, sino también por la forma exterior, corpórea, a través de la cual transmite fielmente los resultados de la labor creadora interior” (Stanislavski, 2009, pág. 7).

Siendo de esta manera que dicho sistema posee una serie de acciones físicas ordenadas secuencialmente, en forma de un mapa para facilitar el desencadenamiento de las emociones en el actor. Lo que el autor plantea es que las emociones deben ser llevadas al exterior del personaje por medios directos como las acciones físicas. Este mapa físico consciente lleva a cabo las



emociones inconscientes del actor. Así, la importancia de las acciones físicas, recoge los elementos de la vivencia y de la encarnación y los ordena cronológicamente, desde el primer acercamiento al texto, hasta la construcción del personaje.

De la misma manera esa metodología o método es también mencionado por Borja Ruiz, quien en su libro *El arte del Actor en el siglo XX* asevera:

“Este mapa se divide en tres partes importantes: 1) Análisis activo (acercamiento del actor al texto, el actor inicia el análisis del texto improvisando las acciones. 2) La función del actor (preguntarse qué haría él en situaciones análogas a las de la obra. 3) De la línea ininterrumpida de las acciones físicas a la construcción del personaje (de esta manera el actor empieza a interpretar en función de lo que él mismo haría en las circunstancias dadas del personaje)” (Ruiz, 2008, pág. 95).

Como complemento a este mapa de acciones, el entrenamiento corporal cumple un papel importante dentro de la técnica de Stanislavski. Éste debe responder a las exigencias generadas en el proceso de vivencia interna y que el actor pueda transmitir mediante la fisicalidad el mundo interno del personaje. Pues así concluye Stanislavski (2010, pág. 31): “la gente en general no sabe usar el aparato físico provisto por la naturaleza [...] músculos flácidos, posturas deficientes, pechos hundidos, modos incorrectos de respira, son cosas que vemos continuamente y que muestran falta de entrenamiento”.

En conclusión, la técnica de Stanislavski busca formar actores que en su interpretación se asemejen en lo más posible a la realidad. Al respecto Stanislavski (2009, pág. 380) ratifica: “¡Qué terrible cuando en la vida real se actúa teatralmente! El convencionalismo actoral parece una afectación, algo anormal. Para no pasar por loco, hay que ser natural hasta el extremo”.

En otro orden, conviene observar la técnica del teatro épico desarrollada por Bertolt Brecht. Ésta requiere actores para interpretar personajes creíbles sin convencer, ya sea al público o así mismos que son realmente los personajes como ocurre con la técnica de Stanislavski, en la que el actor debe



creer que es el personaje. Los actores del teatro épico suelen abordar directamente al público, es decir que rompen la cuarta pared. Brecht, trató de desarrollar un estilo interpretativo en el que era evidente que los personajes eligieran una acción u otra. Es decir se permiten una suerte de improvisación con el objeto de distanciar al espectador de la historia.

Los recursos que permiten el distanciamiento en una obra y por ende, sacarla de su lógica realista, son la música, la comedia, el uso de carteles entre otros que informen al espectador que esta frente a una representación teatral y no en una abstracción de la realidad. Brecht, en su *Pequeño órganon para el teatro* dice: “una representación “distanciada” es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño” (Brecht, 1948, pág. 123). Por ejemplo, en caso de que un actor requiera mostrar miedo frente al espectador, con esta técnica le bastará colocarse un mechón de pelos parados sobre su cabeza y el público sabrá que el personaje está bajo miedo.

Según Brecht (1948, pág. 125) su técnica, permite al teatro aplicar en sus representaciones la Dialéctica materialista. “Desde este punto de vista, solo tiene vida aquello que está en proceso de transformación, es decir aquello que está en discrepancia consigo mismo”. Este principio a decir del autor, es aplicable también a los “sentimientos, opiniones y actitudes de los hombres a través de los cuales se pone de manifiesto el carácter específico de su vida social en un momento determinado”. Sin embargo, el actor no debe llegar a confundirse con el personaje en el transcurso de representar la lucha de contrarios. Para evitar el empobrecimiento del proceso teatral, el actor debe convertir la acción de mostrar en un acto artístico.

Otra técnica que marcó el teatro épico es el ‘Gestus’ social, labor de traducción en movimientos, acciones, palabras, el conjunto de gestos colectivos que “subyacen en toda frase o alocución, constituyen la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso” (Levy-Daniel, 2009). En otras



palabras, el gestus social es un espacio donde confluyen las relaciones sociales y por medio de este se tiene acceso a revelaciones psicológicas, sociales y políticas, de un colectivo o gremio. No se trata de un ejercicio vulgar o un postulado cliché, puesto que el actor épico debe desarrollar en su interpretación un personaje gestus.

En conclusión, con esta técnica el espectador no es un mero consumidor, sino que observa, selecciona, compara e interpreta. En este proceso de confrontación el espectador toma conciencia acerca de la problemática circundante a él y se aleja de la ficción 'tolerada' que le plantea el teatro naturalista. Es decir que el actor épico narra sus historias con imágenes vivas pero se cuida de no hacer del 'aquí y el ahora' en una banal ficción; dice Brecht (1948, pág. 127) [hay que precisar] “que los separa del ayer y el allí, lo cual le permite arrojar luz sobre el encadenamiento de los hechos”.

Otro referente de los grupos objeto de estudio, es Jerzy Grotowski, y su teatro del oprimido. En este orden el autor en mención entiende a la técnica del actor como un medio que le permite acrecentar su formación, su perfil artístico y desde luego una perspectiva a cerca del instrumento corporal. “El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor” (Grotowski, 2004, pág. 10). Dentro de este marco de la técnica se busca que los actores entiendan el movimiento, la quietud, la vida del intérprete en la escena, como un todo.

La técnica de este autor, fusiona en uno, los planos físicos e intelectuales, a decir de Grotowski (2004, pág. 179) “el actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la consciencia y los instintos están unidos”.

Así mismo, Grotowski plantea a la técnica de actuación como el medio para controlar y entrenar el cuerpo y mente del actor, con el objeto de dotarlo a éste de seguridad en la escena. Bajo esta perspectiva, el autor se encarga de



transmitir a sus actores que la técnica es un medio que les permite mantener activa su anatomía y psique dentro del marco teatral. Es decir que mediante este proceso se busca generar un sistema de asociaciones entre el cuerpo y el pensamiento, dice Grotowski (2004, pág. 187) “es algo que surge no solo de la memoria, sino del cuerpo, es una vuelta a una memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas”.

Como se mencionó con anterioridad, es posible encontrar una ligera similitud entre Grotowski, y Stanislavski, con respecto a la fisicalidad del actor: “en el teatro, el actor es observado por millares de espectadores, como si fuera con lentes de aumento. Esto obliga a presentarse con un cuerpo sano, hermoso, de movimientos plásticos y armónicos” (Stanislavski, 2009, pág. 31). Esta similitud no es coincidencia pura, si se analiza con detenimiento la teoría de Grotowski, se puede deducir que éste rehace hasta cierto punto otras lecturas a partir de las técnicas que le antecedieron, el director polaco sintetiza en su teoría teatral a Stanislavski, Artaud, Meyerhol y Brecht. En suma, Grotowski deconstruye a los cuatro maestros y los reinterpreta de una forma novedosa.

En conclusión, la técnica de Grotowski busca generar una consciencia en el actor sobre la importancia del proceso creativo en lo que a expresión corporal se refiere. Mediante el trabajo del actor, éste crea signos que sirven para expresar el carácter y la emoción de forma integral. Un aspecto importante que se debe apuntar también sobre la técnica de este autor, es la consciencia en la relación del actor con los espectadores. Los actores pueden actuar entre los espectadores y hacer caso omiso de ellos. En este punto se ratifica la influencia o la coincidencia de Grotowski con Artaud y Brecht, en la ruptura de la cuarta pared.

Sin embargo, el fuerte de esta técnica es sin duda la consciencia de un teatro pobre, es decir que reniega de todo artificio para dejar que el cuerpo sea la principal vía de expresión, así lo reafirma Grotowski (2004) “¿por qué usar maquillaje, utilería, vestuario, cuando los actores pueden crear máscaras con



sus músculos faciales [...], por qué usar música e iluminación cuando la voz, las manos o los pies de un actor pueden ser tan armónicos?”. Todo esto debe hacer que el actor no ilustre nada con su cuerpo sino que transmita un acto desde lo profundo de su alma valiéndose de su propio organismo.

También es importante mencionar que para el teatro de occidente y los grupos objeto de estudio, Eugenio Barba plantea en lo referente a la técnica actoral, que ésta sea entendida como un espacio de construcción individual, es decir que cada intérprete explora por sí mismo una serie de ejercicios y acciones que le permitan aproximarse a los objetivos propuestos al principio del trabajo ya por él como reto personal o por un director bajo una propuesta determinada.

De esta misma manera la actriz del *Odin Teatret*, *Julia Varley* en su libro *Piedras de agua*, explica en qué consiste esta exploración en solitario: “es una zona no pública en el ámbito profesional, donde descubro mi propia terminología. Es un archivo persona de cuyo *humus* surgen personajes e ideas, primeros montajes [...] El training es el tiempo de mi autonomía” (Varley, 2009, pág. 100). Así, mediante este sistema de trabajo el intérprete llega a un estado de concienciación corporal que le permite ser orgánico en la escena y prescindir de los papeles que le toca ‘representar’. El actor consciente de su estado corporal vive en escena, no representa nada.

Como complemento a las aseveraciones de Varley, Barba (2005, pág. 42) define que los comportamientos cotidianos y extra-cotidianos que atraviesan la vida de cada individuo. Por cotidiano el autor entiende “a las actividades rutinarias como comer, dormir, sus relaciones interpersonales o trabajar, que creemos naturales pero que están dictaminadas por una cultura”. En lo referente a los comportamientos extra-cotidianos el autor apunta a aquellas conductas que no forman parte del cotidiano y que requieren de un proceso de aprendizaje consciente.



En consecuencia, la técnica del actor según el método del teatro barbeano basado en la improvisación e investigación personal del intérprete, busca como finalidad generar unos estados físicos, mentales y de atención orgánicos que aterrizan “en un cuerpo dilatado como un cuerpo al rojo vivo capaz de confrontar fuerzas en oposición y darle energía suficiente a la acción” (Barba, 2005, págs. 42-43).

En cuanto a la improvisación, Barba (2005, pág. 137) explica: “el actor puede partir del [estado] físico o del mental; no importa, siempre y cuando pasando de uno a otro constituya una unidad”. En este contexto, nada está suelto en cuanto al proceso investigativo del intérprete. Para lograr la armonía entre las diferentes búsquedas, el autor plantea un sistema de principios que rigen la mayoría de estos procesos.

En relación a lo anterior, los principios que Barba plantea en su Antropología Teatral son en este orden:

Bíos escénico y está relacionado con la organicidad del cuerpo en la escena, la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aún en la inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal.

Energía extra-cotidiana: es la capacidad que el actor tiene para abandonar su cotidianidad para crear el punto de partida hacia un proceso de moldear su energía.

Principios que retorna: están vinculados a una serie de preguntas que a la vez funcionan como metáforas y sirven de estímulo al actor. Por ejemplo, volver al lugar de origen. En cierto modo, se trabaja aquí con imágenes que estimularían una memoria sensorial.

Presencia física total: este principio está – a juicio de este estudio – emparentado con el *bíos* escénico, puesto que en los dos casos se trata de estar vivos en escena incluso en la inmovilidad del actor.



Sats: (del vocablo escandinavo) es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento y a su vez es la oposición del sentido en el cual se desarrolla la acción. En otras palabras, es el impulso que lleva al intérprete a otros impulsos que aún desconoce. Siempre se parte de un punto cero, que puede ser con las rodillas semi flexionadas y el cuerpo atento – abierto, dilatado – para recibir y rebotar el impulso en cualquier dirección: saltar, correr, agacharse, balancear el peso, etc.

Trueque: proceso en el cual los actores luego de terminado el periodo investigativo intercambian su trabajo con otros actores, los ejercicios ‘descubiertos’ durante la exploración son compartidos con los demás intérpretes en forma de secuencias de movimientos que pueden incluir sonidos vocales, corporales, textos, etc. Si el impulso le llega a otro actor puede participar del ejercicio o no.

Partitura. Es la parte dedicada a la organización del material generado en el proceso de investigación. Es decir se fija su naturaleza repetitiva, es un lugar de investigación consciente sobre el movimiento y la energía.

Para concluir sobre la técnica actoral de este maestro, Barba (2005, pág. 47) señala: “la Antropología Teatral [plantea] unos sencillos principios que el intérprete debe explorar sus prácticas y posibilidades. En esto consiste su arte. Luego será él quien decide a qué extremo de esta danza quiere llegar”. Esto prueba la autonomía y rigor con el que debe prepararse un actor que decida trabajar con este método. Por supuesto que para llegar a estos niveles de entrenamiento se deben superar algunas fases, como la madurez personal del intérprete, así como la madurez con que se tome el trabajo teatral.

Dentro del contexto latinoamericano conviene revisar la técnica de Augusto Boal. Ésta es de acción política y socialmente motivada. Se trata de usar el escenario para potencializar a los más débiles. Dicho autor entiende a la técnica del actor como un espacio más democrático del arte, de ahí su



propuesta teórica "Juegos para Actores y no Actores". Estas herramientas teatrales pueden ser usadas tanto por actores profesionales y aficionados, por maestros y terapeutas, en las áreas políticas, pedagógicas y sociales. Así mismo busca con la técnica del teatro del oprimido que es el paraguas de otras técnicas como "teatro imagen" o "teatro legislativo" convertir al espectador en un actor también.

En Boal, se puede decir que se materializa el proyecto de Brecht, pues con la técnica del teatro del oprimido no se busca únicamente que la gente tome consciencia de las diferentes problemáticas planteadas, sino que esa consciencia sea llevada a la práctica por los actores-espectadores. Además hay una búsqueda propositiva en todo este trabajo, al menos eso es lo que da a entender Boal (2001, pág. 389) "y nosotros, muy por el contrario, intentamos hacer Teatro del Oprimido para buscar los caminos de la liberación, no para provocar la resignación, la catarsis".

Para comprender lo anterior, se debe saber que la técnica de Boal se mueve en un marco de reglas que aseguran que la situación social planteada por medio del Teatro de Oprimido no se salga de control y además genere la atmosfera adecuada para una discusión prolífica. Pues así lo ratifica el propio Boal (2001, pág. 351):

"es necesario que ese sistema conflictivo se mueva cuantitativa y cualitativamente. No basta con que un personaje odie siempre y cada vez más; además de eso, debe transmutar ese odio en culpa, en amor, en pena, en lo que fuere. La variación puramente cuantitativa es mucho menos teatral que la que está acompañada por una verdadera variación cualitativa".

Con lo antes dicho, el autor Zanja toda interpretación que pueda prestarse para señalar a esta técnica teatral como panfletaria o superflua. Por el contrario, esta técnica busca estimular a las partes en conflicto para que se genere un choque entre antagonistas. Para llegar a este nivel cuantitativo y cualitativo de discusión y toma de consciencia se requiere de actores muy bien entrenados, dado que "el actor no sólo debe entender y sentir como su



personaje, debe asimismo presentarlo al público de un modo artístico, como un artista” (Boal, 2001, pág. 12).

En relación a lo mencionado, se recogen en este párrafo otras puntualizaciones concretas de Boal con relación a su técnica. En este marco el autor señala: “A cualquier persona que practique esta técnica por motivos personales, le bastará con aprender, saber, entender; sin embargo, para el actor es imprescindible mostrar” (Boal, 2001, pág. 12). Así pues, es preciso que sienta todos los pasos en su interior, para ser capaz de mostrarlos al exterior, al público.

Boal, entiende a la técnica teatral bajo los nombres de "Teatro del oprimido", "teatro Imagen", “teatro legislativo” como un espacio de provocación para el análisis y debate entre el público y el actor a cerca de ciertos marcos situacionales. A decir de este autor, este proceso es el que provoca la toma de consciencia y por ende el cambio social.

Sin embargo la técnica de Boal es una ruptura de una serie de paradigmas teatrales en occidente. Esta técnica tiene su propia estética, sus fundamentos teóricos, así como sus metodologías de implementación. Sobre todo, apunta Boal (2001, pág. 13): "para utilizar estas técnicas los actores deben ser buenos, creativos e imaginativos”.

Finalmente, las técnicas de Boal consisten en ser un mediador entre el público y la obra de teatro. Pues, por medio de ella se llega a las profundidades de grandes conflictos sociales, culturales, interraciales, etc. Consta de dos grandes procesos: primero mediante la representación de una situación dada con actores profesionales se busca la provocación del espectador y por ende la toma de consciencia. En un segundo momento, el público participa de la representación; se sube al escenario y mediante la actuación materializa su toma de consciencia. El mismo Boal (2001, pág. 290) resume así los alcances de su técnica: "... las técnicas del Teatro del Oprimido, es la extrapolación en la



vida real de las soluciones o alternativas encontradas en la imaginación y ensayadas en escena”.

I.4. Técnica de la Creación Colectiva.

Es un sistema teatral que surge como respuesta a la imposibilidad de desarrollar en América Latina, sobre todo, un teatro convencional o comercial desde la dramaturgia, la formación de actores hasta la circulación del producto escénico en medios tan cerrados al desarrollo cultural. Son estas necesidades las que obligan a los teatristas a investigar formas alternativas para abordar el quehacer teatral.

En esta dirección, los sistemas teatrales alternativos deben adoptarse y dar soluciones a las limitantes que se presentan en medios donde no existen las condiciones mínimas para el teatro. Nos referimos a las limitaciones económicas, de elencos, de espacios físicos y sociales, así como de infraestructura cultural. Hasta la presente, “la Creación Colectiva se adapta a la escasez económica del medio; limitante que obliga a los grupos a depender solamente de sus recursos humanos” (Esquivel, 2010, pág. 32).

Sin embargo, la Creación Colectiva como modelo alternativo es también una respuesta política al teatro comercial que se abstrae de las problemáticas sociales convirtiéndose en un producto de mero consumo. En este sentido, la Creación Colectiva se traduce en amplificador de la denuncia social, la toma de conciencia y es una lucha por la identidad. Para Esquivel (2010, pág. 32) se trata de una exploración de “perspectivas estéticas distintas”.

Para poder dilucidar de una mejor manera es importante revisar algunas nociones sobre el sistema teatral de la Creación Colectiva, en este orden el Departamento de Filologías integradas y Literaturas “*Hartley House*” (2014), define a este sistema teatral de la siguiente manera:

“La creación colectiva es una metodología muy desarrollada por el Nuevo Teatro Latinoamericano desde los años 60s. En general, se parte



de alguna idea o de un texto que sirve de base a las improvisaciones de los actores, quienes diseñan situaciones, personajes, espacios, etc. Durante este proceso, se toman muchas notas y luego se conforma un texto para la representación. A diferencia del teatro tradicional que parte del texto dramático ya escrito por un autor, la creación colectiva parte de la actuación y llega al texto, como producto final”.

Sobre la base de las ideas expuestas, la española Catalina Esquivel se sumerge en la trayectoria de la Candelaria y por supuesto sobre la Creación Colectiva, en su estudio señala:

“La Creación colectiva se inició en distintos países de América Latina en la década del setenta. Algunos de sus exponentes son en Cuba el grupo “Escambray”, en Chile el “Aleph”, en Argentina “El teatro libre”, y en Ecuador el Grupo “Ollantay”, entre muchos otros”. (Esquivel, 2010, pág. 31).

En el mismo estudio la autora indica que Enrique Buenaventura empezó a investigar a cerca del método colectivo a partir de los años sesenta.

El método de la Creación Colectiva fue sistematizado en Colombia y América Latina por el Director del Teatro Experimental de Cali – TEC –, Enrique Buenaventura quien sostiene: “La “creación colectiva ” no es un invento moderno ni, mucho menos [...] con metodologías diferentes ha existido desde que hay teatro” (Buenaventura, 1985, pág. 43).

El estudio de Esquivel también da cuenta de la estrecha colaboración entre el TEC y la Candelaria en algunos procesos investigativos que fueron a lo largo de los años fortaleciendo el método de la Creación Colectiva: “[...] el TEC y La Candelaria, precursores del Nuevo Teatro Colombino siempre mantuvieron un enriquecedor intercambio y amistad teatral en beneficio el arte nacional” (Esquivel, 2010, pág. 26).

Según las concepciones de María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, articulistas de la Revista Universitaria de Ciencias Sociales de la Universidad de Los Andes, Colombia; se puede decir que: “este esquema teórico orientó su quehacer teatral y estableció los parámetros para la organización de grupo, la



formación de actores, la creación de textos y montajes y la relación con el público” (Jaramillo & Osorio, 2004, págs. 107-112).

Como parte final en la presente sección del capítulo, la metodología de la Creación Colectiva permite una sistematización y organización de lenguajes visuales, sonoros y verbales. Para llegar a un producto visual se debe pasar por diversos procesos, tales como la investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y circulación del producto escénico. Este método es un espacio en blanco donde se puede reescribir el quehacer escénico todas las veces que hagan falta.



Capítulo II: Antecedentes Históricos de los Grupos: Teatro Experimental Universitario, “El telón” y “La pluma”,

En el presente capítulo se hace un recorrido rápido por los antecedentes históricos de cada grupo que constituyen el objeto del presente estudio, con el propósito de indagar desde el punto de vista historiográfico la trayectoria, evolución y estado actual de cada uno de ellos. Se consideran valederas estas referencias por su carácter informativo. De esta manera se puede conocer las posiciones filosóficas, ideológicas, contextos sociales y culturales que configuran la identidad de cada director o grupo investigado.

Con referencia al párrafo anterior, hay que señalar datos necesarios a cerca de los orígenes de cada grupo objeto de estudio para poder contextualizarlo con otros teatristas y con las circunstancias particulares que hicieron posible el surgimiento de cada uno de ellos. Además, este apartado es pertinente por cuanto se sostiene en la línea dos de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, que insta a realizar estudios históricos y estéticos de los procesos escénicos en el país. Finalmente, se considera conveniente la revisión historiográfica de los grupos investigados por cuanto “el teatro funciona muchas veces como testimonio – al igual que muchas expresiones culturales – de visiones de mundo e imaginarios de una comunidad determinada” (Fernández , 2011).

II.1. Teatro Experimental Universitario – TEU –.

La historia del TEU, comienza a los pocos años de creación de la universidad Técnica de Machala² – UTMACH – , concretamente en el año de 1972, bajo el Rectorado del Ing. Gonzalo Gambarroti Gavilánez, en su

2 La Universidad Técnica de Machala, se creó por la resolución del honorable Congreso Nacional de la República del Ecuador, por decreto ley No. 69-04, del 14 de abril de 1969, publicada en el Registro Oficial No. 161, del 18 del mismo mes y año. Habiéndose iniciado con la Facultad de Agronomía y Veterinaria. [...]El 23 de julio de 1969, el señor Presidente de la República Dr. José María Velasco Ibarra, declaró solemnemente inaugurada la Universidad Técnica de Machala en visita a la provincia de El Oro. <http://www.utmachala.edu.ec/portalweb/public/general/informacion/hl/es/item/12-24-32>



administración muestra profundo interés por la creación de grupos de arte y cultura dentro de la universidad.

En este contexto, llega a la capital oreense el director quiteño César Santacruz, con un objetivo claro: “vengo [...] a la universidad a formar el grupo”. (Santacruz, 2015). El director de teatro estuvo al frente del TEU hasta el año 76. De esta fecha al año 1979, no hay registro de otro director, al parecer el grupo funcionada solo con los actores. Cabe mencionar que se registran dos intentos de creación de un grupo de teatro universitario, anteriores al 72, en la UTMACH. El primer proceso lo iniciaron artistas argentinos, pero no se logró concretar nada. Luego está la iniciativa de un joven director lojano, Leonardo Costa, igualmente no progresó el proyecto.

En el año de 1979, llega a retomar el proceso del TEU, Ángel Vélez Torres, “en el 79 alguien me llama [para] trabajar en la universidad [...] a mí me contrataron para [...] hacer un grupo de teatro, nada más. (Vélez, 2015). El citado director se mantuvo al frente del grupo hasta 1984. Este año llega al TEU otro teatrista quiteño, Bolívar Flores, quien fue su tercer director y se mantuvo hasta 1986.

Es a partir de la llegada de Ángel Vélez Torres que se intenta generar otros frentes artísticos en la Universidad, el grupo de teatro sería un semillero de proyectos culturales más ambiciosos; “dije, aquí hay que hacer algo más grande: hagamos el Departamento de Cultura³. Y yo personalmente empecé a llamarle así” (Vélez, 2015). En realidad pasaron algunos años para que el proyecto de Vélez se consolide formalmente.

Posterior a la creación del Departamento de Cultura, Vélez pasa a ser el encargado de la Dirección. En este nuevo espacio se interesa por el entrenamiento de los integrantes del TEU en técnicas teatrales, invitando a teatristas del país para que ofrezcan talleres de formación actoral. Más tarde,

³ La creación oficial de este Departamento se lo realizó el 04 de diciembre de 1984.



entre el 85 y el 87, se crea el primer Festival Universitario de Teatro que se mantiene hasta la presente.

Desde 1988, uno de sus alumnos fundadores del TEU, Luis Cueva Pineda, se hace cargo de la dirección y se mantiene hasta ahora 2016. A estas alturas el TEU goza de una madurez considerable, además ha sido un espacio de formación de actores y plataforma para el teatro oreense. Cueva en la revista universitaria “Doble filo” señala:

“cierto es que los dedos de la mano sobran para contar a los Quijotes que de aquellos tiempos, aún continúan en la labor. Este grupo que nunca se amilanó a nada, ni nadie, con diversos elencos ha recorrido la geografía del país y hasta países vecinos han aplaudido sus trabajos. Troupe de locos que a pie y con escenografía al hombro llegó ahí donde los vehículos no se atrevían [...]” (Cueva, 1998).

Como se puede observar, el TEU es el primer grupo en la ciudad de Machala que inicia la actividad escénica de manera formal. Una vez consolidado asume un proceso de vinculación con la comunidad y de difusión teatral masiva, incluyendo los lugares más remotos de la provincia y el país, tal como lo apuntaba su Director líneas arriba. En la actualidad, la mística del grupo es la misma: trabajar con y para el teatro desde cualquier espacio que le sea posible.

II.2. “El Telón”.

La aparición de El Telón tuvo lugar un noviembre de 1994. En principio lo constituyeron integrantes del Teatro Experimental Universitario, entre los que se cuentan su propio Director: Ángel Vélez Torres. A decir de Vélez (2015) en ese lapso, como encargado del Departamento de Cultura de la UTMACH, tuvo que dejar la universidad por retaliaciones políticas; “era un rectorado conservador que venía ya de décadas [...] empezamos a crear un grupo de teatro que no fuera el universitario”. Pues existía la certeza que mientras durara la máxima autoridad universitaria Vélez no estaría más dentro de la UTMACH.

En los vaivenes políticos hubo un cambio de Rector y Vélez regresó al Departamento de Cultura de la UTMACH. Con su grupo se mantuvieron hasta



finales de la década del noventa trabajando de forma paralela al TEU. En el año 2000, Vélez renuncia a su cargo en la Universidad Técnica de Machala y se dedica por completo a su grupo, que para entonces ya mantenía una fuerte actividad escénica en la ciudad.

La primera obra con la que se estrenó el nuevo grupo – es decir de forma independiente –, se llamó “Toñito”, teatro para niños. Pero en el mismo año 94, ponen en escena la obra “La abuela”⁴, una adaptación de la obra de Roberto Cossa. Este trabajo sería el salto definitivo a la palestra pública de este grupo: “bajo la dirección de Ángel Vélez Torres, el grupo de jóvenes artistas de [...] El Telón inaugura la temporada de teatro, presentando la comedia de interés general, denominada “La Abuela” (Diario El Correo, 1995). Así dan cuenta los medios impresos de la ciudad, sobre la aparición de un grupo joven de teatro en la escena machaleña.

La agrupación se fue consolidando entre los años 1994 y 1999. Pero a partir de un año más tarde de acuerdo a Vélez (2015) el grupo entrará en una crisis dado que él, en el año 2000 emprende viaje a Italia, separándose temporalmente del grupo, “pero queda El Telón estructurado”. Según el Director quienes se quedaron a cargo del grupo no pudieron sostenerlo por mucho tiempo; ‘teníamos unos pequeños implementos, pero yo regreso en el 2002 y no encuentro nada, ni los cables’. En este periodo se cierra una etapa del grupo: muchos de sus integrantes iniciales se habían separado, otros dejado por completo la actividad teatral, en fin, el grupo tuvo que reestructurarse por completo.

Con Vélez otra vez a la cabeza, las actividades del grupo empiezan a retornar al ritmo habitual. En el 2003, el grupo realiza el montaje de la obra “Sueños clandestinos”, trabajo que aborda la situación de los migrantes dentro de la sociedad a la que llegaron. A este montaje le siguieron muchos más, dirigidos a diversos públicos, reafirmando su regreso a la escena machaleña y del sur ecuatoriano, así lo registra la prensa escrita de la época: “El grupo de

4 Véase: <http://teatroeltelon.blogspot.com/2011/06/la-abuela.html>



teatro El Telón, de Machala [...] se encuentra realizando presentaciones en el teatro de la Casa de la Cultura, núcleo Loja. Obras infantiles y juveniles son puestas en escena. Los espectadores son alumnos de escuelas y colegios de la ciudad” (Diario La Hora, 2007).

Desde el año 2007, El Telón, es invitado a participar en festivales internacionales, entre los que sobresale el Festival Internacional Para Niños, organizado por el Ballet Alicia, en Trujillo, Perú. Así lo corrobora la prensa peruana: “La “Tía Alicia Fonseca Jones” inauguró ayer la 27° edición del Festival Internacional para Niños [...] hoy se presentarán los grupos ‘Peladilla’ de Argentina y El Telón de Ecuador” (La Industria, 2008).

Según Diario la Hora (2007) este mismo año fue invitado a participar del V Festival Internacional de Acciones Escénicas Lima Norte, en el Perú. También participó en el Festival del Sur, en Quito, Ecuador. Entre otros encuentros de importancia en el país.

En 2008 el grupo es ganador de los primeros fondos concursables que lanzara el reciente creado Ministerio de Cultura del Ecuador, con el objeto de apoyar a las artes ecuatorianas, El Telón presentó la propuesta: “Teatro en Escuelas, Colegios y Comunidades de la Provincia de El Oro”. Fueron seis meses de presentaciones en toda la provincia con las obras: “Aventuras de un espantapájaros” dirigida a niños, “Alicia”; para Adolescentes y “Olor a pólvora”; para la comunidad, las presentaciones se las hacían durante el día y la noche. En relación a lo anterior, el grupo entra en una tercera etapa de su trayectoria y ésta la constituye el hecho de dedicarse a la elaboración e implementación de proyectos culturales, siempre con énfasis en las artes escénicas.

Dado el crecimiento profesional del grupo y la necesidad de participar cada vez con mayor presencia en los diversos fondos de ayudas para las artes escénicas sobre todo en el extranjero, deciden transformarse en la Corporación Teatro El Telón, recibiendo la personería jurídica el 27 de octubre del 2009, por



parte del Ministerio de Cultura del Ecuador, con el acuerdo ministerial 284 – 2009. Aunque se siguen manteniendo en la dinámica de grupo.

En 2011, El Telón organiza el primer festival Binacional de Teatro infantil, que lo mantiene hasta la presente en que se realiza esta investigación. En la actualidad el grupo sigue trabajando en su proyecto principal: llevar el teatro a todos los rincones posibles.

II. 3. Teatro “La Pluma”.

Teatro La Pluma hace su aparición en la escena nacional en junio del 2000, dentro de la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Central del Ecuador. No fue precisamente un proyecto pensado, en la mente de sus integrantes no estaba la idea de hacer un grupo o cosa parecida: “más bien fue una necesidad de cubrir con la tesis de una compañera de la escuela de teatro, tenía ella que montar su obra para la licenciatura, entonces me pidió ayuda” (Sánchez, 2015). Es de esta manera, improvisada, abierta, que nace esta importante agrupación teatral hace 16 años atrás.

Una vez creado el grupo hacía falta una característica capaz de darle su propia identidad, es en esta tarea indagatoria donde “justo doy un ejemplo; no sé veamos algo como pluma, como papel, como una mesa, no tan complicado: lo que primero salió fue la pluma” (Sánchez, 2015). A partir ahí el grupo adoptó ese nombre hasta ahora. Desde su creación a la fecha de hoy, 2016, la labor de este grupo de teatro ha sido ininterrumpida.

Esta agrupación no cuenta con un repertorio amplio de montajes, se han dedicado a la explotación de cada uno de los trabajos montados en el grupo: “así como crear, con un rigor de decir mínimo una obra anual, no. Pero las obras que tenemos, desde que fueron creadas hasta la actualidad siguen en vigencia y siguen en cartelera”. (Sánchez, 2015). Este comportamiento obedece a una particularidad considerable, según el propio Director: el grupo



se “inició como laboratorio teatral; porque es un espacio para investigar, para crear, para aprender” de forma continuada. Como se observa, hay otras búsquedas que no van de la mano con la generación de un repertorio amplio.

Con el paso del tiempo, las búsquedas estéticas dentro del grupo se diversificaron, sobre todo entre los integrantes, esto hace que su Director decida mantenerse en la línea estética con la que nació el grupo: “yo me mantuve en lo que era La Pluma como tal” (Sánchez, 2015). Es decir que la agrupación teatral se originó apegada al naturalismo por un lado y al teatro antropológico por otro. De hecho, aunque su Director ha incursionado en otras técnicas, se considera de vocación dramática.

Posteriormente el grupo se traslada de Quito – donde fue creado – a Machala, sobre este cambio Sánchez (2015) dice: “venir para acá ha sido un cambio total, es muy importante anotar que la cuestión cultural, la cuestión intelectual, el contexto teatral es distinto”. Esto obliga a que la producción del grupo sea accidentada, que depende mucho del contexto cultural, de la demanda comercial que para el teatro es muy escasa en la ciudad.

En relación al párrafo anterior, es importante señalar que si bien es cierto, el grupo fue creado en Quito, pero sus vínculos con Machala han estado presentes todo el tiempo. Perviter Sánchez, de origen machaleño, viajó a estudiar teatro en la capital del país, al respecto aclara:

“Siempre estuve yo acá en Machala. En la escuela hacíamos trabajos de examen, con eso venía y me presentaba en las escuelas y colegios. Luego se dio lo del Festival de Teatro de Oro, que empezamos en el 2007. Desde ahí hacer el festival era el compromiso mayor que tenía yo acá en Machala”. (Sánchez, 2015).

En la actualidad, “La Pluma” está radicada por completo en la ciudad de Machala; se mantiene trabajando en montajes escénicos, talleres dedicados a niños y dictado de clases teatrales en instituciones educativas. Aunque, como se indicó antes, todos los procesos pasan por etapas accidentadas, dado que el medio no ofrece una diversidad de demanda cultural considerable.



A modo de cierre de este apartado se debe precisar que, a pesar de las muchas dificultades y carencias, el teatro en Machala ha superado su etapa amateur; es decir que en la actualidad se pueden apreciar propuestas escénicas que responden a investigaciones bastante serias, realizadas por cada uno de los grupos objeto de estudio.

Como se señala dentro de esta investigación, casi todos los grupos iniciaron haciendo montajes desde la comedia complaciente, sainetes, propuestas ciertamente de aficionados. Pero tal como se ha precisado en esta tesis, hacia el final de la década del 2000 los grupos presentan una madurez importante en sus propuestas estéticas y artísticas; abriendo un abanico más ambicioso que prepara el terreno para que a mediano plazo Machala se convierta en territorio fértil para el desarrollo de las artes escénicas.

Finalmente, se dice que hay una evolución en los grupos de teatro objeto de estudio por cuanto se puede apreciar en sus espectáculos búsquedas más sólidas tanto en la capacitación técnica de los actores, como en la orientación hacia un trabajo interdisciplinario que busca proponer lenguajes artísticos mixtos. Aparte, se destacan otros factores considerables que sirven de sostén para afirmar que los grupos de teatro que hacen partes investigación han evolucionado, estos factores son la creación de festivales, la oferta de talleres, la incursión en elaboración y ejecución de proyectos escénicos financiados con fondos diversos de ayuda a las artes – no son muchos los proyectos ganadores, pero se esfuerzan por mejorar –, es decir que los grupos entendieron la necesidad de hacer gestión cultural.



Capítulo III: Dramaturgia, Puesta en Escena y Entrenamientos de los grupos objeto de estudio.

La presente investigación y este capítulo en especial se ha desarrollado con los aportes de las herramientas ofrecidas por el Método histórico, por ejemplo: entrevistas, observación y análisis de documentos impresos. Bajo esta perspectiva técnica se desenvuelve el trabajo.

La ausencia de investigación acerca del teatro en provincias ha creado una especie de incredulidad en ciertos académicos ecuatorianos que están convencidos de la existencia de nada en las periferias del país. Cualquier intento investigativo suscitado en estos lugares es considerado un mero aporte <etnográfico>, o algo por el estilo. Cuartando la posibilidad cierta de aportes importantes para el estudio íntegro del teatro en el Ecuador. Esta tesis pretende superar esa barrera y sumar un aporte investigativo al contexto nacional desde una ciudad periférica.

No obstante, más allá de cualquier limitación, realizar este tipo de investigaciones es un imperativo cultural en este momento contemporáneo, así da a entender la Magíster en teatro Argentino y Latino Americano, Teresita María Fuentes, en su Artículo *Patrimonio teatral en Provincia*, publicado por la Revista de Historia y Teoría del Arte; AURA: “De este modo, en un aparente contexto hegemónico global, la identificación del patrimonio cultural local, su puesta en valor y su activación se presentan como estrategias compensadoras del desequilibrio que construyen las pautas culturales dominantes” (Fuentes, 2013). Es decir que la manera más eficiente de mantenerse vigentes en tiempos de globalización es justamente potenciar el acervo cultural local.

El presente capítulo busca recoger las concepciones que cada grupo investigado tiene sobre dramaturgia, entrenamiento, puesta en escena, de acuerdo a sus propias interpretaciones de los fenómenos teatrales universales. Es de interés para ese estudio poner en evidencia la creación o no de

discursos propios a cerca del que hacer escénico local y cómo desde sus trabajos en territorio se insertan en el contexto teatral del país. En este orden se analizaran las concepciones antes dichas de Teatro “La Pluma”, Teatro “El Telón” y el Teatro Experimental Universitario.

III.1. Teatro “La Pluma”.

III. 1.1 Dramaturgia:

Como se definió en capítulos anteriores la dramaturgia es un tejido de textos, acciones, emociones, sentimientos y psiquis de un personaje, o como dice Barba (2010, pág. 44) “la dramaturgia en sus sentido más amplio [es] la creación de una compleja red de hilos en lugar de uniones simples”. Y de acuerdo a este estudio, para disponer del material a tejer es necesario iniciar un proceso de generación de materiales escénicos que sean la base para la elaboración de una red de hilos, que dé como resultado un ejercicio dramático esperable.

En este sentido, “La Pluma” es consciente de tener esa búsqueda permanente con miras a la generación de material escénico. Entonces, “el arte se crea desde la necesidad del artista” (Sánchez, 2014). Así, los creadores tienen diferentes intereses de hablar sobre variados temas, por ejemplo género, maltrato, violencia hacia la mujer, o cualquier tópico que roce la sensibilidad de quien hace la labor escénica. Así entices, según Sánchez (2014), “La Pluma” entiende a la dramaturgia como un vehículo de comunicación”.

Cuando el Director de “La Pluma” se refiere a “la necesidad del artista”; hace mención a la capacidad que éste tiene para procurar un proceso de deconstrucción de ciertos discursos culturales y sociales que desembocan en un hecho dramático.



De la misma forma, “la necesidad del artista” para el Director de “La Pluma”, sería lo que para Federico García Lorca, era “recoger el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje al igual que su espíritu, con risa o con lágrimas, [por medio del teatro]” (García, 1898). Por supuesto, que la traducción de los fenómenos sociales a un hecho dramático, en el caso de este grupo no se convierte en una dramaturgia que hace apología ya hacia una tendencia política o a un comportamiento social determinado. Se trata únicamente de poner en visibilidad ciertos derechos que ponen en desventaja a un grupo humano en una sociedad moderna.

Siendo así que, el papel de “decir lo que se quiere” no es tan simple como parece, se deben implementar ciertos parámetros capaces de garantizar un ejercicio escénico expectable. Entonces aquí inicia la labor anatómica de la que hacía referencia Barba en el capítulo uno de esta tesis. A decir de Sánchez (2015): “Un ejercicio dramatúrgico empieza a tener vida propia desde que el actor-personaje se encuentra en el escenario, cuando inicia a leer, a analizar, a unir situaciones, personajes, conflictos, relación entre ellos; empieza a configurarse un producto artístico”.

Haciendo un poco más de hincapié en las palabras del director, la dramaturgia en este caso puntual, se construye a partir de una interacción con y en el cuerpo. Haciendo de él un espacio de investigación y de gestación de nuevos discursos dramatúrgicos. Aquí se puede ya encontrar una línea de trabajo de “La Pluma”; a través de un sistema exploratorio que conjuga la participación del actor y del personaje, va generando un discurso corporal, del cual también se desprende un discurso textual; la unión de estos hilos da como resultado la dramaturgia de “La Pluma”. Esto es corroborado por Sánchez (2014) cuando señala: “acá en Machala mi trabajo investigativo es individual, [por ende] es permanente.

Como se mencionó en el primer capítulo, la mayoría de teatristas en el mundo han sido influenciados por otros diversos estudiosos previos del teatro o por los fenómenos culturales, los mismo que se conceptualizaron al inicio de



esta tesis. En este contexto, las influencias tienen distinto origen éstas pueden partir desde el teatro naturalista, el teatro isabelino, la tragedia griega, Brecht, entre los demás mencionados en el marco teórico. Sin embargo cada hacedor teatral busca siempre tomar de distintas fuentes alguna herramienta que le permita reinventar formas, discursos teatrales acordes con su proceso estético.

Debido a esto, es necesario conocer las influencias dramatúrgicas de teatro "La Pluma" y en especial de su director. El mismo que comenta: "Mi referencia es la escuela⁵ con sus diferentes profesores, con sus diferentes técnicas [tomadas de] Barba, Brecht, Stanislavski, Layton..., y, esa unión hizo que yo tenga una determinada forma o tendencia para trabajar". En este caso, apegados a las palabras del director, se deduce que el teatro de "La Pluma" parte de un mestizaje, en lo conceptual y en las formas estéticas, de una hibridación que le permite ir abriéndose procesos de experimentación para construir un discurso escénico en una realidad más próxima al grupo.

Como breve resumen cabe mencionar que las influencias de unos hacedores teatrales sobre otros es la norma dentro de este campo. A modo de ejemplo se citan las palabras de *Ian Waston*, autor del libro *Hacia un tercer teatro* que investiga sobre el *Odin Teatret* y que en la parte pertinente apunta: "La influencia de las formas de actuación asiáticas tradicionales en el entrenamiento de aquellos miembros de la compañía que habían estudiado en Oriente fue menos directa que la de los que habían ido a Bali y a la India" (Waston, 2000, pág. 83). Como se observa, incluso uno de los grupos teatrales considerado referente universal como el *Odín*, en sus inicios fue influenciado por otras formas teatrales.

Para fines metodológicos en la presente investigación, se analizaron dos trabajos dramatúrgicos de "La Pluma": "Un análisis perfecto dado por una lora"

5 El Director de "La Pluma" se refiere a la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Central del Ecuador, donde obtuvo su licenciatura en actuación teatral.



y “Desde la ventana”. El primer trabajo dramático es una lectura personal de Sánchez que surge del estudio de los textos “Análisis perfecto dado por un loro” de Tennessee Williams, “Una pecadora impenitente” de Carlos Etxeba y “La institutriz” Teatro en Miami, versión libre de “Un escándalo” de Anton Pavlovich Chejov.

En “Un análisis perfecto dado por una lora”, la dramaturgia se sitúa en un territorio no definido en cuanto a recursos de lugar y tiempo. La atmósfera en la que se desarrolla el conflicto de Anunciata y Barbarita, personajes antagónicos y que en torno a ellas gira toda la obra, es de un tinte policiaco; ruidos de ambulancias, motos que arrancan bruscamente, disparos, gritos... configuran un ambiente sugerido para el espectador.

Las mujeres-personaje son víctimas de una trampa creada por ellas mismas. Las dos comparten la misma tragedia; aman al mismo hombre, solo que sociológicamente están en situaciones dispares; Anunciata es de clase media y ha dado empleo a Barbarita, ésta última se ha encargado de todas las tareas de la casa, incluyendo al marido de su jefa.

Entonces, el ejercicio dramático ahonda en las zonas de vecindad entre lo trivial y lo interesante: trivial porque estos tipos de situaciones son comunes en las sociedades humanas contemporáneas, pues, hasta cierto modo, se han invisibilizado por lo cotidiano del asunto; cada día al leer la prensa o ver la televisión se encuentra con noticias similares a la temática planteada: “mujer asesinada por pareja de su exesposo”, “escándalo protagonizada por mujeres en la vía pública presumiblemente por celos”, en fin los titulares pueden ser muchos. A estas alturas se puede relacionar la dramaturgia de “La Pluma” con las palabras de su director, cuando líneas arriba sostenía que las experiencias artísticas parten de la necesidad de decir algo.

El conflicto dramático se presenta como un panorama de difícil salida, las mujeres personaje tienen que luchar con sus propios intereses, la necesidad de convivir y sus pasiones por el mismo objetivo. El enfrentamiento



entre antagonista y protagonista, genera la oposición de fuerzas que se traslada a un conflicto permanente dentro de la pieza dramáticas; este recurso hace que mientras dure la puesta en escena el espectador permanentemente sea sacudido por las acciones de los personajes. En esta perspectiva se puede observar una división de tres componentes que hacen posible tanto el conflicto como la determinación de acciones dentro de la obra, estos son: ser humano, tiempo, y situación.

En esta obra en concreto, el autor pone en evidencia que le interesa la problemática social, toma como símbolo a la mujer, al ubicarla en el centro de la polémica. La mujer que lucha con otra y a la vez con su yo interior, por la libertad, por una libertad espiritual. Es un planteamiento directo, que busca una confrontación con el público, el *gestus social* que se emplea en la obra, es el deseo sexual reprimido; se lo expone a través de una mujer – el personaje protagonista – que agrupa a un importante número bajo esa situación sociológica. En la trama dramática se presenta a este grupo humano como una mujer impúdica, desbocada, pero también atravesada por unos valores religiosos que se divisan entre sombras y que hacen más amarga la travesía hacia una posible libertad.

En la dramaturgia de esta obra se expone lo más intrínseco de los seres humanos cuando se está frente a la imposibilidad de un amor, que en este caso solo es el pretexto para poner de manifiesto la soledad, el miedo, la violencia. Lo rico de esta propuesta dramática está precisamente en la capacidad del autor para dar voz a las víctimas, permitiéndolas ser a ellas mismas expositoras de su propia violencia; es este acto lo que vuelve al ejercicio en extra cotidiano: en la realidad cotidiana, las víctimas ni siquiera pueden contar su propia tragedia.

Dentro del juego en que las víctimas pueden contar sus propias tragedias, se ve en escena a dos mujeres que se agolpean, van de un lado a otro, llaman por celular, frente a un bar piden tragos por separado, preguntan por alguien, el bar tender no habla; la desesperación de las mujeres aumenta...



afuera: gritos, disparos, sirenas de ambulancia...las protagonistas aunque jamás se junten, se necesitan para sobrevivir. El exterior se configura como un lugar extraño, inseguro, “*Somos integrantes de la primer promoción “Mujeres de los Hijos de Marte”*”, – sostiene ante el barman Anunciata –. Esa polaridad tironea permanentemente a las mujeres entre el temor, la confesión y el deseo. Es también una forma de blindarse frente al peligro que las acecha, en toda la propuesta dramática hay una evocación de zonas exclusivamente violentas.

En relación a lo anterior y como se dijo al principio de este análisis dramático, no hay un lugar físico concreto donde se desencadenan los hechos – salvo el bar –, esto le da a la temática la categoría de universal. Quien vea la obra en Machala, Lima o Barcelona, hasta casi de manera inconsciente vera frente a sus ojos un fragmento de los suburbios, las calles atestadas de vendedores y prostitutas; recordará a la difunta que murió de dieciocho puñaladas en del edificio vecino, etc.

En este ejercicio dramático se evidencian algunas influencias técnicas, principalmente en la estructura psicológica del discurso escénico. En este caso es clara la presencia del teatro Psicológico de Stanislavski, tanto en la escritura como en la puesta en escena, pero también hay influencia de Brecht sobretodo en la parte del distanciamiento, la obra está llena de estos recursos, en cualquier momento se presenta en escena un elemento o acción que rompe con la secuencia narrativa dramática en la que se está buscando la identificación del espectador con los personajes y descoloca al espectador impidiéndole la filiación. Como ya se señaló antes, el distanciamiento dentro de la puesta en escena puede ser un efecto sonoro, lumínico o cualquier acción abrupta de los personajes. Mientras que el recurso naturalista se hace presente en la actuación de los personajes, cuyas emociones o acciones buscan semejanza a la realidad.

Insistiendo en la perspectiva técnica, la obra está escrita bajo la lógica del teatro naturalista, pero en el trayecto se mezcla con el teatro épico y en la parte del montaje se puede evidenciar la presencia del teatro antropológico,



puesto que emplean secuencias de movimientos, manejos del texto y voz, tal cual lo plantea Eugenio Barba en sus puestas en escena, dichas propuestas fueron analizadas en el capítulo uno de esta tesis.

Confluyen en este trabajo los principios de Boal, cuando se sostiene que el opresor y oprimido son quienes deben identificar la 'carga' que les agobia. Solo así lo harán de una manera personal, única e inimitable, "como sólo él puede hacerlo" (Boal, 2011). En este ejercicio dramático se da un espacio para que la gente tome conciencia sobre lo tiránicos que podemos ser con nosotros mismos. Pero la obra tiene un final abierto, permitiendo que se configure una dramaturgia del espectador. Con esto se quiere decir que cada integrante del público le colocará su final personal.

En relación al análisis que se viene planteando, se debe hacer hincapié en la capacidad del director de este grupo para sintetizar en una propuesta dramática tres propuestas dramáticas distintas aunque similares en la temática. Justamente la elección de este ejercicio dramático por parte de Sánchez es una buena medida para presentar un trabajo que evidencia complejidad en su comprensión. En otras palabras, la obra aquí analizada constituye para este director un reto bastante riesgoso no sólo porque debe mantener una mediación estética y discursiva con las tres propuestas dramáticas más la suya propia, sino porque supone la creación de otra obra a partir de, y que debe alcanzar una identidad distintiva.

Entonces, se puede hablar de un aporte creativo en una adaptación teatral cuando el ejercicio supone hacer un ajuste de lenguajes artísticos, propuestas estéticas, analogía con los personajes y situaciones de las obras originales al nuevo planteamiento. En el presente caso, esta exigencia se cumple, existe la extrapolación de lenguajes escénicos y artísticos a la nueva propuesta.

En esta misma secuencia, el segundo trabajo dramático a analizar se mueve igualmente dentro del territorio de la violencia, solo que en este caso



ésta es de tiente doméstica; ejecutada con autoridad vertical desde tiempos remotos, cuyas actoras principales son: una niña de diez años, su madre y abuela. Una familia regida por la tradición religiosa que viene manteniéndose por generaciones, según da cuenta de ello uno de los diálogos: *“Cuando a mis abuelas no se las obedecía nos colgaban, nos ponían ají con limón y sal en las nalgas... Así me criaron a mí y soy perfecta con la gracia de dios, entonces te educaré igual”*. Ese diálogo permite la contextualización del ambiente que propone el ejercicio dramático.

Otra vez se pone de manifiesto el interés dramáticos del autor por hacer un análisis de la violencia desde una perspectiva escénica. Aunque las sociedades hayan evolucionado sustancialmente, el medio circundante en el que se desarrolla la dramaturgia de "La Pluma" aún conserva una violencia casi primitiva. Es decir, la institucionalización de la violencia en cierto grado, se da cuando se aceptan como naturales algunas partes del gran corpus que forma la violencia como tal. Estas mínimas partes son precisamente la violencia doméstica, a diferencia de la obra analizada anteriormente, esta es una violencia más blanda, por decir lo menos; y consecuentemente es tolerada e invisibilizada por un amplio sector de la sociedad. Entonces es aquí donde radica la pertinencia del tratamiento de la violencia por medio de un hecho escénico.

Se puede observar en este trabajo dramático, un nexo lingüístico entre la realidad circundante del autor y el fenómeno social de la violencia en el propio sentido de ella. De esta manera, basándose en una combinación de una realidad cruda con una inventada – en una parte de la obra niña protagonista se encuentra con un lobo que le invita a jugar, por ejemplo –; se construye un discurso escénico narrativo, que busca una resonancia abierta a distintas lecturas con el público, tal como sugiere Brecht (2010, pág. 24): *“Las artes teatrales se hallan en la tarea de crear una nueva forma de trasmisión de la obra [...] y plantear representaciones de la convivencia social, que permita al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo”*.



Cabe destacar que la obra está escrita bajo la lógica del sistema del teatro naturalista, los personajes están llenos de fuertes cargas psicológicas. Tanto el montaje como la historia son abordados desde el método de Stanislavski, aunque el recurso expresivo sea el teatro de títeres. En esta dirección, es bastante interesante observar el tratamiento dramático que Sánchez da a los personajes, puesto que se trata de una investigación de antropología escénica en las formas de vestir, de comportarse y de actuar bajo algunos cánones religiosos y conservadores sobre todo en la sierra ecuatoriana.

En relación a lo anterior, "La Pluma", en este caso presenta como se ha explicado ya, una violencia que es invisibilizada por cuanto se repite a diario en cualquier lugar del mundo. Entonces se trata de una investigación escénica que muestra las atrocidades que puede cometer cualquier ser humano en busca de una convivencia acorde a determinados discursos socialmente aceptados.

Otra característica de este ejercicio dramático es justamente que se trata de una propuesta inspirada a pie de letra sí se quiere usar el término, por ejemplo se toman textos tal cual son dichos en la vida real por sus protagonistas. Adicional a esto el texto tomados fragmentos de entrevistas, reportes de los diarios y otros medios similares. Con estos materiales "La Pluma" estructura un discurso escénico novedoso en esta obra. Ahora, la forma de presentarle al espectador la violencia traducida a los lenguajes artísticos es a través del teatro de títeres, lo cual supone un ablandamiento de la violencia a través del juego, pero el público tiene una opción de lecturas que le lleven a sacar sus propias conclusiones.

Las principales líneas argumentales de la dramaturgia de este grupo según se puede analizar, buscan por medio del gesto, de la imagen, del color, el movimiento, entre otros recursos, dialogar tácitamente con la audiencia sobre la violencia y sus consecuencias en los diferentes estratos sociales. "La Pluma" busca a través de su dramaturgia ir configurando modos de

comunicación que permitan ir explorando de forma casi pedagógica lo enraizada que está la violencia en la cotidianidad de los seres humanos.

Como complemento al párrafo anterior, las propuestas de este grupo no se enmarcan en una dramaturgia sociológica propiamente dicha, parte de hechos sociales pero no se encierra en una estructura única. Por el contrario, con esta forma dramática el grupo propende a que el público configure su propia dramaturgia tal como lo sugiere Eugenio Barba en el capítulo uno de esta tesis y de esta manera el espectador haga sus propias lecturas y se pregunte cómo será instar allí dentro del mundo "violento" que está siendo representado frente a él.

Para concluir, la dramaturgia en general de este grupo se caracteriza por tener un estilo personalizado donde se puede leer una forma de independencia respecto de los patrones culturales de las grandes metrópolis o las corrientes más destacadas. Hay pues una propuesta dramática que se encamina hacia un teatro producido en las periferias pero que se proyecta hacia la universalidad, por supuesto que se trata de un proceso en construcción. Con relación a las adaptaciones teatrales analizadas en el primer ejercicio dramática de este grupo se puede decir que "La Pluma" tiene una forma bastante interesante de nutrirse de los grandes acervos teatrales que posibilitan, a decir de García (1994) "la aparición de nuevas expresiones artísticas".

III. 1. 2. Puesta en escena teatro "La Pluma".

El proceso de puesta en escena, rara vez es un hecho espontáneo, pues se trata del ejercicio más consciente dentro del quehacer teatral, dado que se debe organizar una serie de elementos escénicos, lenguajes artísticos, conceptos, vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido, sin descuidar los movimientos, los gestos y el comportamiento general de los actores. El espectador puede creer que todo ocurre de manera espontánea en la escena, pero los realizadores teatrales saben que no es así, se requiere de un esquema



a seguir para poder organizar el espectáculo ya sean desde cualquier discurso estético.

Continuando con el estudio se encuentran en esta parte del trabajo de “La pluma” dos formas de puesta en escena: una como resultado final de un proceso de composición y la otra que parte desde la idea de montaje de un texto escrito por un autor. Para los dos casos el grupo aplica la siguiente metodología – la misma que no estática –.

1.- Planificación. Es una parte muy importante, debido al tiempo que se invertirá en la puesta en escena. A partir de aquí se puede prever horarios para ensayos, pruebas de maquillaje, vestuario, etc. Calcular fechas para preestreno, estreno. Recursos humanos, técnicos y económicos a invertir, entre otras consideraciones en torno al montaje como tal.

2.- Improvisación. Se considera a esta etapa como el punto de partida, pues aquí se plantean una serie de búsquedas de materiales escénicos dentro de una lógica propuesta por el grupo o el director. A decir de Sánchez (2015) “ahí el tema viene a ser anecdótico, casual o de repente muy creativo”. En otras palabras es espacio autónomo para la creación, ya sea desde una búsqueda experimental con miras a desembocar en un producto escénico o un texto de autor. Este trabajo es según Varley (2009) “el que ayuda a organizar el comportamiento escénico, es la lógica que encadena las acciones, es la técnica para accionar de manera real en la ficción”.

3.- Campo intelectual del director y de los actores. Es un espacio donde se analizan los materiales generados o propuestas de montaje –en caso de tratarse de un texto dramático–. Aquí se definirán líneas estéticas, técnicas teatrales bajo las cuales se regirá el montaje y otras consideraciones de importancia para el discurso escénico.

4.- Composición. Propiamente dicha es un proceso de consolidación e inicio del montaje en sí. De acuerdo con Barba (2010, pág. 105) “es el impulso



de partida para la configuración de la dramaturgia del director”. Pues éste es el responsable de decidir en un montaje “qué movimiento, qué color, qué forma [se emplearán] y qué quiere decir” (Sánchez, 2014). El acto de componer, como se ha venido señalando es la forma de organizar y en última instancia crear un todo formado por muchas partes.

5.- Ensayos. Una vez establecidas las consideraciones anteriores se entiende que la obra está concebida en su totalidad y a partir de esta etapa lo procedente son los ensayos. Éstos, también se dividen en ciclos, objetivos, tiempos, entre otros aspectos; a fin de cumplir con un cronograma proyectado por el elenco.

6.- Estreno. Parte en la que se da por terminado – en términos teóricos – el proceso de puesta en escena y se la somete a un público.

Como se observa, esta es una etapa muy interesante y que se desarrolla en solitario, esta aseveración última viene precisamente porque el trabajo de este grupo se desarrolla la mayoría de las veces con un elenco bastante reducido, en ocasiones incluso, el director es también actor, productor, técnico de iluminación y sonido, etc. Entonces, son estas características las que hacen de la composición teatral un terreno de colaboraciones y también de toma de decisiones.

Cabe anotar que, dentro de este grupo los procesos de montaje siguen un esquema básico, que permite ir armando las diversas actividades de producción, de composición y el montaje mismo como tal. De este modo el director asegura calidad e integridad en el producto teatral, con este trabajo el director lo que hace es empujar al equipo de intérpretes para consolidar la visión artística, técnica y el apropiamiento de la obra por cada uno de los actores o actrices.

En este grupo, el proceso de montaje se puede observar como un conjunto de mediación entre la limitante de no contar con un elenco nutrido y la



colaboración de las personas que son invitadas para realizar actividades complementarias al montaje; desde luego que son personas ajenas al mundo escénico, pero que tienen ciertas destrezas para construir utilería, vestuario, escenografía, diseño de iluminación y sonido. En este orden, la visión artística, estética, incluso conceptual del director, debe ser lo suficientemente digerible para la consecución de los objetivos escénicos.

Finalmente, en otros contextos, el director cumpliría únicamente con su rol de organizador, de guía; pero en este caso debe hacer más allá de su trabajo, en términos clásicos: generar las ideas primarias, tomar decisiones en cuanto al concepto artístico y la responsabilidad estética, así como la estructura discursiva y filosófica que quiere darle a un determinado montaje. Para hacer el trabajo arriba descrito, se necesita tener dominio en más de una técnica teatral, esto también lo sabe Sánchez (2014), cuando puntualiza: “no creo que tengamos una técnica específica [...] es una fusión de diferentes técnicas [tomadas] de Barba, Brecht, Stanislavski, Layton, y esa unión hizo que yo tenga una determinada tendencia”.

III. 1. 3. Entrenamientos.

El entrenamiento teatral es una etapa vital en un intérprete que quiera realizar un trabajo profesional. Como se sabe, el entrenamiento para la interpretación teatral puede ser escolar, de laboratorio, o sencillamente alternativo; pero en cada uno de estos procesos debe estar presente un grado de rigurosidad consciente en cada uno de los actores, para que pueda llegar a dominar en parte el arte de la actuación.

De esta manera, los actores comprometidos estudian una variedad de técnicas para luego elegir con cuál de ellas trabajar, como en el caso puntual de este grupo que ha decidido hacer una fusión de muchas técnicas, son



decisiones que se las toma una vez que se conocen las reglas. Dependiendo de la experiencia en el proceso formativo, los actores van a apreciar o tener resistencias hacia un determinado tipo de entrenamiento.

Como ejemplo de esta diversidad de tipos de entrenamientos teatrales tenemos que para algunos intérpretes puede resultar gratificante entrenarse en la técnica naturalista, mientras que para otros puede representar todo el horror del teatro. Igual comportamiento puede ocurrir con el teatro físico, o el teatro gestual. De la forma que fuese, ya sea la escuela más prestigiosa de actuación en el mundo o el grupo más pequeño en algún lugar de la tierra, pero que quieran hacer un trabajo generoso, comprometido, profesional; deben necesariamente contar con un programa de entrenamiento.

Como se mencionó en el párrafo anterior, se puede decir que el trabajo constante dentro del quehacer teatral es lo que da como resultado un proceso continuado en el tiempo y en el espacio. En este orden el entrenamiento actoral es de obligada tarea tanto para actores como para los grupos.

Mantener activos la parte física, emocional, vocal es un sistema que garantiza un cuerpo fortalecido. Además es un proceso de aprendizaje en solitario que ayuda a acrecentar el léxico corporal. En esta dirección se observan el sistema y técnicas de entrenamiento que emplea teatro “La pluma”.

En adelante se describe una guía básica de entrenamiento actoral diseñada según las necesidades del grupo.

1.- Punto Cero: Lugar de partida elegido a voluntad por el actor o la actriz para iniciar su entrenamiento diario o su proceso creativo. En el caso de la preparación diaria el actor puede decidir qué posición del cuerpo usa como su punto “cero”. Por ejemplo: puede iniciar acostado y que el epicentro de donde nazcan la mayor cantidad de los movimientos sea su pelvis.



Desde esa posición corporal el intérprete empezará a indagar otros impulsos que le lleven a una secuencia de movimientos, en principio libres y a medida que avanza el ejercicio se irán encadenando y alternado con elementos como el tiempo, el ritmo, los niveles, entre otras pautas trazadas por el actor o un director. En el caso de estar dentro de un proceso creativo, igualmente a discreción del intérprete puede elegir el estímulo –imágenes, sonidos– que estime productivo para su indagación. Estos principios últimos Barba los llama “Sats”: manejo de la energía y el impulso.

2.- Premisas importantes sobre el Punto Cero: el intérprete debe estar consciente del cuerpo como un todo, pero a la vez percibirlo por partes; relajar músculos, pensamiento o emociones, para con ello: “allí comenzar a reconocer mi cuerpo” (Sánchez, 2014).

3.- Reconocer el cuerpo: implica hacer un recorrido íntimo sobre él, para detectar miedos, fortaleza, habilidades con las que cuenta el actor ya para el entrenamiento diario o sus procesos creativos. Esta tarea debe ser constante, según Grotowski (2004) “los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales”.

4.- El inventario: luego de haber hecho un reconocimiento del cuerpo, el actor está en capacidad de profundizar su punto cero, puesto que conoce con detenimiento qué impulsos le llevan al movimiento físico o a un mapa de sensaciones. A estas alturas cuenta con un inventario o radiografía de su cuerpo, que le facilitan servirse de algunos recursos a la hora del trabajo. Lo que Varley (2009, pág. 99) llama “aprendizaje, entrenamiento; trabajo sobre sí mismo”.

5.- Voz: entiéndase el trabajo de ésta como parte del entrenamiento corporal completo. Igualmente se sigue una rutina pre-establecida para trabajar músculos faciales, proyección, dicción, etc.



En esta dirección, el entrenamiento de la voz debe apuntar a un conocimiento mínimo de la anatomía vocal, con el fin de facilitar la producción de un sonido fuerte y claro. Pasando por de la alineación del cuerpo e ir sentando las bases para unas posturas ópticas. Esto implica tomar en consideración el desarrollo de puntos de apoyo para una correcta respiración, lo cual hará que el diafragma trabaje de forma eficiente. El entrenamiento es variado, pueden hacerlo practicando discursos largos o cortos, canciones, etc. En sí, lo que todo proceso de preparación de la voz debe propender es al desarrollo de un tono libre, flexible y adecuado para una variedad de voces requeridas por los personajes.

6.- Ejercicios físicos y psicológicos. Basados principalmente en el sistema del teatro de Stanislavski, este tipo de entrenamiento sobre todo lo que busca en principio es que el actor experimente sensaciones y emociones análogas a las del personaje. Según esta perspectiva los intérpretes deben sentir realmente lo que ellos experimentan. Pero finalmente, lo que este entrenamiento busca es hacer que cada intérprete encuentre su arte de vivir en la escena.

Entonces, el entrenamiento psicológico del actor, tal como sostenía en el capítulo primero de esta tesis la actriz Julia Varley, “se trata de un aprendizaje sobre sí mismo”. Por lo tanto, cada intérprete es responsable de encontrar sus estímulos ya en imágenes, sonidos, olores u otros. El entrenamiento psicológico del actor propende a que cada intérprete tenga la capacidad de imaginarse asimismo un conjunto de circunstancias de ficción y de prever las consecuencias de encontrarse a sí mismo frente a esa situación en términos de acción.

En conclusión, se ha expuesto una síntesis de una guía de trabajo empleada por este grupo para sus entrenamientos, composiciones y ejercicios dramatúrgicos. En sí se trata de un patrón de trabajo muy compacto, que alberga técnicas, metodologías, resultados propios de sus investigaciones como el aporte de otros teatristas. Sin olvidar que este grupo no cuenta con



una técnica propia para su trabajo teatral, se mueve dentro de una hibridación de técnicas; por lo tanto las guías de trabajo pueden variar de acuerdo a las necesidades expresivas que tenga el grupo.

III. 2. “El Telón”.

III. 2.1. Dramaturgia.

La motivación para realizar un estudio sobre la dramaturgia de este grupo, radica en que El Telón ha ido construyendo a lo largo del tiempo una identidad propia, coherente y se cuenta como referente del teatro en el sur del país. Aunque no llega a ser una suerte paradigmática, si llega a funcionar como una fuente de análisis, del cual se podrían extraer experiencias útiles para armar una suerte de metodología del teatro desarrollado en la periferia del país, donde no se cuenta con un centro de estudios teatrales, ni con una infraestructura para el teatro. Sin embargo es un proyecto que apuesta a procesos experimentales, inestables y a veces estratégicamente se ubica en el terreno de lo convencional.

De la precariedad donde el grupo busca establecer un proceso de mediación entre el teatro puramente textual y el teatro gestual; surge un proceso más amplio, que revisa las diferencias y similitudes existentes en otros contextos y el suyo propio. Así mismo, en la construcción dramática de este grupo, en algunos casos no puede ser de interés la forma únicamente sino el sentido, tal como lo precisó en su momento la máxima exponente del teatro-danza alemán, Pina Bausch, quien aseguraba que “no le interesa cómo se mueve el ser humano, sino que lo conmueve”.

Con lo antes dicho en esta sección, es necesario adentrarse en el trabajo propiamente de El Telón, para conocer más de cerca lo que hace este grupo. Al respecto el propio director presenta una lectura mínima de lo que ellos conciben como dramaturgia:

“[Se] parte de una idea que se tiene, de una necesidad de expresar algo que le afecta, sobre todo al artista que está más adelante que el resto de la sociedad y es el receptor, la antena [social]. Siempre se parte de algo,

no se puede partir de la nada; de entrada vamos con una propuesta” (Vélez, 2014).

Como se observa, se trata de un acercamiento al hecho dramático desde una conciencia social y cultural del grupo o del artista como apunta el director. Entonces tampoco es panegírica la idea de encontrar un símil en la dramaturgia de este grupo con uno de los postulados de P. Bausch.

Lo antes dicho lo corrobora el análisis de ciertos trabajos dramáticos de este grupo, que dejan ver el grado de complejidad de determinados grupos sociales a través de un proceso de traducción de esa cotidianidad en un hecho escénico. Dicho de otro modo, no toda, pero sí gran parte de la dramaturgia de este grupo, se convierte en una caja de resonancia de la problemática social por medio del gesto y la palabra. Más adelante se analizan dos trabajos dramáticos donde se podrá constatar lo aquí dicho.

Volviendo la mirada hacia lo que “El Telón” concibe como su dramaturgia, Vélez (2014) dice: “cuando de una obra de autor se trata la dramaturgia implica la literatura escrita, el teatro escrito; transformarlo en algo visual, que la gente vea los gestos los movimientos y además escuche”. Por consiguiente, el trabajo del grupo consiste en hacer una transposición del discurso literario a una composición de imágenes, gestos, movimientos, o a una alocución textual paralela al originario.

De hecho, con el objeto de ir concretando el estudio sobre este grupo, en adelante se hace un análisis a la dramaturgia de dos obras de El Telón y que guardan coherencia con las palabras del director antes dichas. Los trabajos escénicos que se han considerado para ilustrar esta exposición son; un unipersonal titulado “Olor a Pólvora”, fue puesto en escena en 2007 y que se mantiene en cartelera y “Femicidio”, estrenada en 2013.

En relación a los anterior, el ejercicio dramático “Olor a pólvora”, se deriva de una adaptación para el teatro, de la novela “Polvo y ceniza” del escritor ecuatoriano Eliécer Cárdenas. Tanto en la obra literaria como en la



escénica se cuenta la historia de Naún Briones⁶, un bandolero que robaba a los ricos para darles a los pobres. Este hecho tuvo lugar en el sur ecuatoriano, puntualmente en la provincia de Loja a mediados del siglo XX.

En “Olor a pólvora” se trata de explotar de la mejor manera el recurso de la alusión. La obra alude a la novela “Polvo y ceniza” del escritor Eliécer Cárdenas, en una riquísima gama de sugerencias, es prácticamente una lectura personal de Vélez respecto a las últimas horas de vida del bandolero Lojano. Hay alusiones también a Hamlet de Shakespeare cuando dice el personaje “ser conocer de ahí el dilema”. Pues claro, Naún debe decidir si enfrentarse a bala – aunque sepa que morirá de todos modos – o suicidarse con su propia arma.

Del texto literario se toma gran parte de los argumentos poéticos, pues “Polvo y ceniza” hace una descripción ricamente poética sobre las hazañas de Naún Briones. Ya en el plano de las imágenes y de lo gestual se puede observar una construcción sintáctica y estilística que evocan los lugares físicos que habitara el personaje antes de su muerte, concretamente una cantina y la cueva donde fue asesinado; toda la construcción escenográfica y visual propiamente dicha es igualmente alusiva, una construcción hecha a base de retazos de tela dispuestas a lo largo del escenario que sólo se convierten en sugerencias de, cuando el actor se interrelaciona con ellas.

En continuidad con lo anterior, igualmente, el lenguaje sonoro y el lenguaje lumínico, cumple la misma función alusiva. Por ejemplo una luz azul dispuesta en el piso del escenario sugiere el camino por el cual llega la guardia nacional al amanecer para ajusticiar a Naún, o la música del “pollo” Ortiz⁷ que sirve de elemento sensorial introductorio para situarle al espectador en el ambiente musical de los años 30 del siglo XX.

6 Sepa más: <http://ecuadordelsur.blogspot.com/2015/01/naun-briones-el-robin-hood-ecuatoriano.html>

7 Carlos Amable Ortiz, Compositor ecuatoriano 1859 – 1937.



La riqueza alusiva de la obra es lo que colabora con el discurso dramático en sí, ayuda a darle un carácter dialógico al espectador; se establece un diálogo multinivel entre el universo del autor de la obra literaria, del dramaturgo, del personaje y del intérprete.

La adaptación dramática, se sitúa en un hecho paralelo que no busca representar a “Polvo y ceniza” sino que parte desde la novela como elemento disparador que le permite al autor dramático crear a partir de ella momentos y elementos polémicos, dinámicos que se oponen, se corroboran o discuten sobre la vida, los discursos antagónicos y las ideas panegiristas que se tejen sobre el personaje a lo largo del sur ecuatoriano.

A este respecto, “Olor a pólvora”, muestra a Naún Briones en las últimas seis u ocho horas que le restan de vida, el bandolero sabe que ha llegado la hora, es consciente de que ha perdido, que sólo es cuestión de horas para liberar su más grande batalla; bebe junto a su hombres de confianza en una cantina rural, sólo que ahora la bebida es un catalizador que le prepara para el paso siguiente; obliga a sus hombres a que huyan, que se salven de la muerte, que se vayan lejos, se casen, amén a una mujer y tengan hijos.

Más entrada la noche, discute con uno de sus hombres, el poeta Víctor Pardo, quien le motiva también a huir hacia el Perú, para recuperarse, rearmarse y tomar el poder por las armas. Naún acaricia su revólver y responde al poeta que es la hora de partir, que lo suyo no es hacerse del gobierno sino que por mano propia resolver los problemas de inequidad que el gobierno no puede hacerlo.

A eso de las cuatro de la mañana llega uno de sus centinelas y avisa que se aproximaba un ejército detrás de ellos, huyen como pueden a la quebrada, para los cerros; sólo Naún y el poeta Pardo se atrincheran en una gran cueva de la actual Sozoragna, desde ahí repelen el ataque de la fuerza pública que descarga todo su arsenal de municiones, se ve a Naún disparando, herido en su brazo izquierdo, obligando al poeta a escurrirse por el



caudal del agua, una vez que consigue persuadir a su compañero, sale de la cueva pletórico para gritar que ha triunfado y entonces se oye una gran explosión, las luces se apagan, la obra ha terminado.

El tratamiento dramático presenta a este personaje como un anti héroe, sin narrar linealmente nada, todos los cuadros son sugerentes, notándose claramente la influencia del teatro épico: “cuando todo es obvio se renuncia sencillamente a comprender”, señala (Brecht, 2010, pág. 45). Pues, lo que busca “El telón” con este trabajo es presentar una posibilidad de lecturas al espectador sobre el bandolero Naún Briones, desde una posición didáctica.

La figura de Naún, tiene pares universales, pues como se sabe las condiciones socioeconómicas en muchas partes del planeta a lo largo de la historia posibilitaron la presencia de estos personajes que tomaban la justicia con mano propia, por ejemplo se le suele llamar a Naún Briones como el “Robin Hood” ecuatoriano. Lo cierto es que en el Perú existió un bandolero de nombre Luis Pardo y cuyas actuaciones eran similares a las de Briones, además fueron contemporáneos.

Para complementar el párrafo anterior y como dato curioso, “Olor a pólvora” fue presentada en Lima, Perú, en el año 2007⁸; tanto la comunidad ecuatoriana como peruana, luego de la función protagonizaron más de un acalorado debate sobre el bandolerismo al estilo Robin Hood, presente durante el siglo XIX en inicios del XX entre el norte peruano y sur ecuatoriano. Por su puesto que la figura de Naún estaba bastante presente en la memoria bandolera del Perú. Este dato corrobora lo que en este análisis se ha dicho.

Entonces, la dramaturgia de esta obra no pasa únicamente por el hecho histórico desde la narración al estilo Aristotélico, pues se profundiza a niveles antropológicos desde la perspectiva del teatro de Barba, cuando habla de extraer un “teatro de las fuentes” (Barba, 2010). En el presente caso se busca obtener lo más esencial de la obra literaria y en especial del personaje, para

⁸ Recoge la noticia el diario peruano “La República”: <http://larepublica.pe/25-06-2007/se-sube-el-telon-con-lima-norte>



traducirlo en secuencias de movimientos, de imágenes evocativas, sugerentes al servicio de la complejidad del discurso escénico. La interpretación es asunto del espectador.

Confluyen algunas corrientes técnicas en esta obra, entre las que se pueden leer están; el naturalismo, el teatro épico, el teatro físico y por supuesto el teatro social. En este orden, el personaje está lleno de una fuerte carga psicológica, la caracterización del personaje parte del método de Stanislavski; hay un proceso de interiorización, una presencia dramática potente en el personaje. En el resto del discurso escénico pueden observarse elementos del teatro épico como el efecto de distanciamiento de Brecht, que se manifiesta por medio de efectos sonoros, de iluminación o textuales. El teatro pobre aparece en este trabajo tanto en la propuesta de movimientos como en la escenografía. Por otro lado el teatro social está presente en toda la construcción del discurso textual.

Como se observa, “El telón” al tomar un texto de autor, no lo pone en escena guardando fidelidad a las instrucciones del dramaturgo o escritor como tal, sino que se da el espacio para crear a partir de esa propuesta una dramaturgia autónoma que desemboque en dramaturgias del director, o, del actor, – tal como lo señala Barba – con el propósito de ponerlo en un lenguaje de común entender, para que se pueda configurar también una dramaturgia del espectador. A este respecto, uno de los máximos exponente del teatro social; Santiago García (1994) apunta: “consideramos no solo impotente sino necesario hablar de estos procesos [...] de asimilación y aporte”.

Cuando se habla de una adaptación literaria, no se refiere a una mera representación de la idea original, por el contrario, se trata de un pretexto para crear una interpretación nueva, inspirada en una idea o producto preexistente. En el caso concreto de “Olor a pólvora”, se trata de un coexistir del movimiento, la voz, el sonido, en fin; el discurso escénico mismo con otras experiencias y lenguajes artísticos propuestos dentro de la novela original.



El ejercicio dramático de “Olor a pólvora, deja entrever que hay una mediación artística capaz de balancear las convenciones propias de la literatura y el teatro. Además, que cuida no salirse de cierto imaginario aceptado en la región sur del Ecuador respecto del personaje central. Así entonces, tal como sostenía Santiago García líneas arriba en relación a la importancia de asimilar y aportar en el discurso escénico, en esta obra El telón cumple también con estas convenciones; se asimila que hay un discurso previo, "Polvo y ceniza" del cual se nutre buena parte del discurso de la obra teatral, pero hace también su aporte en el proceso dialógico entre la literatura, el teatro y la creación de lenguajes artísticos para hacer más asimilable la propuesta escénica.

Dentro del análisis dramático de El Telón, corresponde observar otra propuesta teatral, en este caso se trata de "Femicidio", una pieza dramática testimonial, convincente, un teatro investigativo que explora el impacto de la violencia doméstica; invisibilizada muchas de las veces.

Se trata de un ejercicio dramático de creación colectiva, dedicado a explorar qué ocurre detrás de una sonrisa o el maquillaje perfecto que llevan muchas mujeres en Machala y el contexto universal. El espectáculo tiene lugar en el interior de cualquier departamento, una habitación de hotel, el seno de un hogar reconfortante; en cualquier hora, y cualquier mujer puede ser la víctima.

La muestra pretende sumergir al público en el ambiente de la tensión, la asfixia que genera cualquier hogar o relación de pareja donde la violencia y el control son la norma. Pero también busca ser incisiva con cierto comportamiento taimado del aparato de justicia, de la sociedad, incluso de los familiares. Es una forma de hacer pensar al espectador sobre qué podría estar sucediendo detrás de la puerta cerrada justo en el minuto que observa la obra.

En relación a lo anterior, “Femicidio” es un proceso totalmente novedoso en la dramaturgia de este grupo, porque se adentra en una búsqueda estética innovadora, más experimental; que dista de la obra antes analizada. En esta



oportunidad la composición escénica parte de diversos impulsos investigativos: noticias de diarios, recursos sonoros, visuales y corporales; precisamente “porque la manera de ver la dramaturgia ha cambiado sustancialmente de cuando iniciamos allá en el 1994, donde lo que primaba era el texto de autor y lo máximo que podíamos hacer era adaptaciones” (Vélez, 2014). Con estas afirmaciones del Director del grupo, se puede afirmar que El Telón presenta una evolución en sus propuestas teatrales. Una prueba de ellos es “Femicidio”.

En sí, la trama de esta obra circula alrededor de la violencia ejercida hacia la mujer desde diferentes sectores: sexo opuesto, sociedad, ella misma: en sus afanes de metas estéticas, posicionamiento social, etc. La obra presenta lugares comunes con la cotidianidad: enamoramiento, sueños, retrocesos, dolor y muerte.

En este trabajo la fiscalidad es de capital importancia. El grupo pone en pie la obra desde la perspectiva del teatro de Grotowski principalmente. No se usa vestuario ni texto hablado, en este caso se permite que el cuerpo hable con el mismo nivel que lo haría el texto hablado. Es el cuerpo que cobra expresividad por medio de ejercicios concretos; máscaras faciales, gestos, movimientos, etc. convirtiéndose en una suerte de teatro-danza, que sirve como efecto distanciador y ablanda la rudeza de la línea argumental.

Por las consideraciones anteriores, la dramaturgia de “Femicidio”, presenta la síntesis de una sociedad en descomposición, que comulga sin grado mínimo de escrúpulo con la brutalidad, el odio y la saña hacia la mujer, se la presenta como copartícipe de este hecho, por su impasividad frente a este fenómeno. Dentro del espectáculo se hace énfasis sobre este anacronismo sociológico, empleando como escenografía una cantidad enorme de portadas o noticias de periódicos en los que se exhiben como un hecho cotidiano el asesinato de esta u otra mujer, casi siempre por odio. La sociedad está informada del hecho, pero ‘insiste’ en ver este fenómeno como algo natural.



Este énfasis sobre la crueldad, no es para ofrecerle al espectador una posición de voyeur, ni satisfacer claras intenciones de zonas comunes como si lo hace la televisión o determinados medios comunicacionales. Aunque la propuesta dramática parte de tópicos ‘comunes’ para el espectador, no se trata de poner en escena la intimidad – escenas picantes, desnudos sensuales, infidelidad...– banalizada por el mercado, las sociedades de consumo, entre otros agentes que configuran la cosificación de la mujer, sobre todo. Por el contrario, a través de este recurso se deja abierta la posibilidad para que el público haga su propia lectura de este hecho angustioso y catastrófico a la vez.

Igualmente, el contexto situacional de “Femicidio”, posibilita el desarrollo del gestus social brechtiano y a la vez un efecto de distanciamiento, es imposible que el espectador se identifique con el personaje o la obra en términos Aristotélicos; cada gesto, cada imagen producida por el cuerpo, incomodan, molestan. Así al espectador está en una disyuntiva, invitado incómodo a presenciar una danza del terror y la crueldad.

Técnicamente la obra está concebida desde el punto de vista de la creación colectiva y el teatro de Grotowski, ahora que se encuentran zonas de vecindad con el teatro épico sí, puesto que se busca generar consciencia no solo sobre la violencia como discurso, sino también mirar otras formas de violencia producidas en un mismo cuerpo; invisibilizadas como resultado de una aceptación de ciertos discursos sociales, políticos, científicos y culturales, que han ido configurando una cultura de aceptación de la violencia hacia la mujer y hacia la especie misma.

Se dice que la propuesta dramática parte desde la creación colectiva, por el principio investigativo; cada actor o actriz participante, como primer paso expone su concepción de violencia, luego van a las calles y fuentes de información para contrastar sus visiones personales con la realidad de los hechos. El proceso planteado obedece a una metodología empleada por Teatro la Candelaria, según afirma su Director; “el tema con el que el grupo resuelve



trabajar es muy vago, muy impreciso. Es una intuición” (García, 1994, pág. 36). Lo que el director colombiano quiere decir es que todo en principio se perfila como una posibilidad.

Complementando lo señalado en el párrafo anterior, se puede decir que luego de un tiempo prudente de estar trabajando sobre una investigación escénica, el grupo se decide a elegir una propuesta dramaturgica, según refiere el director de El Telón, Vélez (2014) “luego del reconocimiento del texto escrito o de la idea de texto, [es necesario] saber las opiniones, las impresiones de la gente; y luego se procede a designar a los actores que van a representar cada papel”.

Todo lo antes mencionado con respecto al teatro de Ángel Vélez remonta el estudio a las afirmaciones de Pavis (1998, págs. 147-148) cuando sostiene que: “finalmente, la tarea última y principal [de la dramaturgia] consistirá en llevar a cabo el reglaje entre texto y escena, decidir cómo mover el texto, cómo darle el impulso escénico capaz de iluminarlo para una época y un público determinados”. Tanto Vélez, García y Pavis, concuerdan en la necesidad de realizar un proceso dramaturgico polisémico donde confluyan las dramaturgias del actor, del director, del espectador, u otros. Al igual que lo plantea Barba, esto con el objeto de ofrecer al público la posibilidad de mantenerse como agente co-participante de la propuesta dramaturgica.

Finalmente, en algunas ocasiones dentro de las obras hechas por este grupo en general y particularmente en las que han sido analizadas en esta investigación, se encuentran discursos planeados abiertamente sobre crítica política, sociológica, moral, etc. Existe una posición ideológica que cuestiona a las estructuras institucionales que rigen a las sociedades. Por ende, los recursos que ofrece Brecht sobre el distanciamiento o el teatro del oprimido de Boal, se prestan para configurar una dramaturgia en la que no solo sea el medio para la toma de consciencia, sino también un vehículo capaz de llevar a la materialización de esa toma de consciencia, tal como lo hace el teatro foro de Boal.



III. 2. 2. Puesta en escena teatro “El Telón”.

La puesta en escena o producción teatral, a decir de la (Enciclopedia Británica , 2016) es "la capacidad de planificación, organización de ensayos y la representación de una obra [...] Una producción teatral puede ser dramática como no dramática, dependiendo de la actividad requerida”.

La afirmación anterior da la pauta para adentrarse en lo que “El Telón” define como su proceso de puesta en escena. Partiendo entonces de la premisa de que una puesta puede ser o no dramática, entendida esta última como teatro de texto - en términos clásicos – y de acuerdo a lo que se estudió dentro del trabajo de campo se puede decir que este grupo entiende a la producción teatral como un quehacer sistemático donde se organizan todos los elementos constitutivos del espectáculo planificado. Dichos elementos se vienen estructurando desde la planeación de la dramaturgia, el entrenamiento actoral, los ejercicios de composición, hasta constituirse en una obra teatral.

Con respecto al tema que ocupa este apartado, dentro de todo lo accidentado que puede resultar el trabajo colectivo, se puede decir que tiene una cierta ventaja sobre el teatro comercial donde predomina una única visión personal ya del director o del productor empresarial; en el teatro de grupo la ventaja está justamente en la capacidad de lograr un resultado homogéneo, coherente y donde posiblemente se exploren riquezas otras que obvia el teatro comercial, por el hecho de que se implican más experiencias, vivencias y criterios.

Pero, para lograr este proceso de homogeneidad ya en el discurso dramático, en la propuesta estética, en la confluencia de lenguajes artísticos y finalmente en el espectáculo como tal, se debe pasar por una serie de discusiones o conversaciones en torno a la problemática de la puesta en escena. Hay que considerar cuestiones como la dotación de signos a

determinadas partes de la obra, más aún cuando se trata de un teatro de carácter social como el que ocupara esta parte de la investigación. Además se debe hacer una serie de planificaciones que dé como resultado una estructura abierta pero que sirva de guía casi siempre para una puesta en escena.

Cabe mencionar que los grupos de teatro independientes como El Telón, tienen también limitaciones de espacios físicos para trabajar y premura del tiempo, entonces todo esto debe estar considerado y se vuelve urgente determinar una estructura básica a seguir en todos los montajes.

Con estas consideraciones expuestas se presenta un esquema de trabajo para montajes desarrollados por “El Telón”. Sin olvidar que estas metodologías pueden variar dependiendo de los requerimientos del grupo. Para este estudio se tomó la estructura que se detalla a continuación y que fue empleada para los dos montajes estudiados en esta tesis:

1.- Proyecto de montaje. El grupo hace una proyección acerca de qué montaje le resulta conveniente para sus intereses artísticos y económicos. En ese orden realizan algunos encuentros de socialización con el elenco, donde se reciben propuestas, se diseñan estrategias para la financiación de la obra y desde luego un cronograma donde se determina el tiempo a invertir en el montaje.

2.- Producción. En términos generales se trata de una fase que engloba según Vélez (2015) una “serie de metodologías que plantean tiempos para cada etapa”. En síntesis, se trata de una planificación más específica en la que se van tomando consideraciones pormenorizadas. Por ejemplo: tiempos para cada actividad, etc.

3.- Trabajo de mesa. Es la parte dedicada al estudio del montaje o composición enfocada a convertirse en una obra. “Luego del reconocimiento del texto escrito o de la idea de texto, saber las opiniones, las impresiones de la gente; se procede a designar a los actores que van a representar cada papel



provisionalmente” (Vélez, 2014). Aunque todo está ligado al proceso General de puesta en escena o de producción de la obra, la parte la discusión se centra en torno al tratamiento específico del tipo de actuación y dirección que se emplearán, o dicho de otra forma; la técnica teatral a emplear.

Además, se debe detectar la dimensión estética de la producción teatral, se debe discutir sobre el tipo de escenografía, luces y sonido, etc. De ahí, la necesidad de un trabajo de mesa en el que se sostenga conversaciones sobre los aspectos generales y particulares del montaje escénico.

4.- Lectura interpretativa y analogías. Una vez designados provisionalmente los papeles o roles a cumplir por parte de cada actor se procede con un conjunto de ejercicios de improvisación dedicados a observar si el intérprete se siente cómodo con la tarea escénica a desarrollar. Luego se consolida el reparto y se empieza con la fase de ensayos.

5.- Ensayos. Es el afianzamiento de la idea de espectáculo, dentro de este proceso se van generando ajustes al material escénico, a la dramaturgia y “se va terminado con la [inclusión de] la utilería, el vestuario el maquillaje; sonido e iluminación” (Vélez, 2014). Esta fase dentro de El Telón no sobrepasa las doce semanas.

Dentro de este orden de ideas, los ensayos constituyen una fase más en la construcción de la obra. Por compacto que sea el elenco, siempre hace falta el trabajo meticuloso para ir prestando atención a cada detalle dentro de la actuación individual y colectiva que permita al equipo observar el trabajo a cierta distancia; alejándose de preconceptos dados; Varley (2009) “un montaje no es el resultado del azar o la buena suerte”. En esta dirección se puede decir que un espectáculo es la confluencia de lecturas paralelas y aportes múltiples que dan como resultado un producto expectable.

6.- Estreno. Periodo donde se concluye el ejercicio de construcción escénica o la obra como tal y es presentada a un público.



Entre las técnicas teatrales más influyentes a la hora de los montajes escénicos de “El Telón” se cuentan el teatro de: Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal, el Teatro de la Creación Colectiva y Stanislavski. Esto lo confirma Vélez (2014): “no se coge una técnica en particular, se trata de [tomar algo] de cada una de ellas”.

La mezcla de técnicas teatrales es una práctica común en el teatro de grupo, especialmente en el continente americano, dado que incluso así se inició la vida teatral en esta parte de occidente. Sin embargo, al principio del teatro en la Grecia antigua, la confluencia de lenguajes artísticos en el teatro era cosa regular, así por ejemplo una piza teatral siempre estaba acompañada de danza, canto, ilustraciones, etc. Lo positivo de la hibridación teatral es justamente la capacidad de generar interrogantes, ¿qué es exactamente el teatro o la danza? este comportamiento siempre invitan al espectador e incluso a los artistas implicados a cuestionarse el porqué de las fronteras en el arte. Es parte de la diversificación de propuesta estéticas.

Como consideración final resulta viable mencionar que la puesta en escena, es la forma particular de un director o de un grupo en concreto que desarrolla un sistema de montaje escénico capaz de garantizar calidad interpretativa, selección acertada del espectáculo, creatividad y capacidad organizativa de lenguajes artísticos complementarios. En esta dirección, algunos grupos o directores pueden optar por una forma de puesta en escena tradicional y otros inclinarse hacia tendencias más experimentales o novedosas, donde se permitan adaptar o hibridar técnicas teatrales, lenguajes artísticos, entre otros recursos que permitan romper ciertas reglas teatrales. En el caso puntual de El Telón, se pudo evidenciar una importante preferencia por el mestizaje de técnicas teatrales.



III. 2. 3. Entrenamientos.

El entrenamiento actoral va más allá de mantener una mera ejercitación muscular, o aprender determinadas poses a modo de imitación. Es una búsqueda creativa para obtener determinadas actitudes que permita una interpretación generosa en el escenario. Generosa, en el sentido de que se ha sido capaz de dar vida a una propuesta escénica con un cierto nivel técnico, solvencia estética y creativa. O dicho de otro modo: que el intérprete tenga la capacidad de realizar una actuación orgánica en el escenario.

Un actor utiliza la interpretación como medio de expresión ya sea en el texto de una obra dramática – en términos convencionales – o en una partitura de movimientos, pero esta última sólo se quedaría en un ejercicio mimético sino se profundiza en un proceso orgánico. Como orgánico se entiende, el planteamiento que se hicieran en el marco teórico de esta tesis cuando se cita a Stanislavski y su sistema de actuación, ahí él refiere que por organicidad se debe entender " a los impulsos naturales" que provienen de la experiencia humana y que se proyectan a través de las acciones físicas. Siguiendo el orden de ideas planteadas en este apartado, se puede decir que las acciones físicas deben contar con una base psicológica, analizada también en la misma propuesta de Stanislavski.

Sin embargo, también hay otras formas de acercamiento a la organicidad a través de las acciones físicas como el teatro antropológico que plantea Eugenio Barba. En definitiva, son muchas las formas de entrenamiento del actor. Ya lo decía la célebre creadora del Teatro-Danza alemán Pina Bausch: "hay tantos teatros en el mundo como seres humanos". Este es el caso de teatro El Telón, ellos parten de una base teórica proporcionada por el teatro de la Creación Colectiva, el Teatro del oprimido, el teatro épico, o el teatro pobre; pero a la larga terminan creando su propio sistema de entrenamiento, tal como se detallará más adelante.



Para reforzar los planteamientos anteriores, la actriz del “Odín Teatro”, *Julia Varley*, con relación al entrenamiento del actor en su libro *Piedras de agua*, sostiene: “es una zona no pública en el ámbito profesional, donde descubro una terminología propia. Es un archivo personal de cuyo *humus* surgen personajes, ideas, primeros montajes [...] nuevos materiales y propuestas”. (Varley, 2009, pág. 100). Como se observa, aunque se parta de técnicas teatrales definidas, siempre es tarea del actor, decodificarlas y a partir de esa deconstrucción ir generando su propio sistema de interpretación.

Como se mencionó al principio de este apartado, el entrenamiento actoral traspasa la idea de ejercitar mecánicamente ciertas partes del cuerpo, aprenderse un texto y cosas por el estilo. Abarca una parte bastante compleja como el auto aprendizaje permanente, es decir que hay una serie de investigaciones paralelas en un solo cuerpo: mientras el actor indaga una partitura de movimientos bien puede estar pensando en el próximo personaje o puesta en escena. En este contexto, deben estar unidos pensamiento y entrenamiento físico para disponer de un actor-creador integral. Estas afirmaciones las fortalece Meyerhol (2003) citado por (Müller, 2007, pág. 40) en su libro “*El training del actor*”, refiriéndose al entrenamiento actoral cita: “no tengo necesidad de actores que por moverse, no sepan pensar”.

En todo caso, instalar en el actor o el grupo, un “*training*” capaz de alimentar su archivo personal del que pueda servirse en sus procesos creativos, depende cómo construya su propia metodología para definir sus objetivos y ordenar sus tareas necesarias para la materialización de su proyecto investigativo dentro de sí mismo.

En este sentido, y entendiendo que un entrenamiento integral del actor o la actriz son vitales para garantizar calidad interpretativa y credibilidad en la puesta en escena, el actor debe mantener al máximo de alerta su cuerpo, su voz, sus emociones..., para poder transmitir vida, energía, a su personaje y por ende al público. Sobre el asunto, se analizó el entrenamiento de “El Telón” y esto fue lo que se pudo conocer según palabras de su Director:



“El entrenamiento está tomado de muchos autores ya que son resultados de la práctica de haber trabajado mucho tiempo. Por ejemplo, ahora nosotros en la parte corporal metemos mucho lo que es el sonido, porque eso tiene que ver con la predisposición, con lo que le produce al actor interiormente para desarrollarse. De hecho, no tenemos un método específico, pero si podemos decir: hay una rutina que la desarrollamos diariamente, que son procesos, etapas [...] experimentamos esos procesos de formación ajustados a lo que tenemos y a las propuestas estéticas que ejecutamos en ese periodo de tiempo”. (Vélez, 2014).

Entonces, las puntualizaciones del director de este grupo, reafirman lo que sea venido sostenido hasta aquí respecto del entrenamiento teatral y hace más notoria la idea de que el ejercicio actoral requieren un alto grado de exigencia, voluntad y obligación, en el sentido de responsabilidad para todas las puestas en escena; pues, el cuerpo del actor es igual al cuerpo de un deportista de alto rendimiento que necesita un buen desempeño físico, unos cuidados determinados sobre su anatomía y en general sobre su buen estado, para poder ciertamente transmitir vida en escena por medio de la interpretación.

Continuando con el tema, y en palabras de Vélez (2015) el entrenamiento de El Telón “está tomado de muchas fuentes, desde Stanislavski y Grotowski, hasta llegar a lo último, que son resultados de la práctica de haber trabajado mucho tiempo”. Las últimas palabras del director se refieren a los referentes teatrales más cercanos al grupo, como son el teatro de creación colectiva, el teatro de Brecht, entre otros.

En relación a las consideraciones anteriores, Vélez (2015) manifiesta: “No tenemos un método, pero sí podemos decir: hay una rutina que la desarrollamos diariamente, que son procesos, etapas”. Así, este director pone en evidencia que el entrenamiento actoral es el insumo primordial del teatro, por lo tanto es deber del actor o del grupo, descubrir formas de entrenarse. En esta dirección, se describe un sistema de entrenamiento elemental desarrollado por teatro “El Telón” para sus entrenamientos.



1.- Calentamiento físico. Desde la cabeza empieza el movimiento: girar y mover en distintas direcciones; adelante, atrás, izquierda, derecha... Luego se pasa a los músculos faciales, con pequeños masajes estimula esa zona, jugando con la metáfora de que el rostro es el lugar donde se concentra gran cantidad de información íntima sobre cada uno; en él se guardan alegrías, tristezas, vergüenzas, primeros besos. En esta parte del ejercicio se puede encontrar la presencia de uno de los principios de la Antropología teatral de Barba: principios que retornan.

Se continúa con la parte del pecho, abriendo y cerrando la caja torácica para permitir el flujo libre de energía, esto incluye a los hombros, brazos; movimientos periféricos y cerrados. Luego se pasa a la cintura, las piernas que incluye estimulación de rodillas, talones y pies.

De hecho, con el proceso descrito anteriormente, el actor ha estimulado los anillos energéticos del cuerpo y está listo para las siguientes etapas: saltos, roles, experimentar con el cuerpo de forma libre, equilibrios, movimientos hacia arriba, abajo, suspensión en el aire, saltos hacia adelante, hacia atrás, etc. Este programa de preparación actoral está elaborado en base al entrenamiento del teatro de Grotowski.

Efectivamente, en la observación de campo, se pudo apreciar el empleo de los siguientes principios Grotowskianos:

- Trabajos que inician y terminan con la respiración.
- Ejercicios que involucran todo el cuerpo como los descritos anteriormente, con énfasis en el contacto a través de los pies con el suelo.
- Principios de conciencia espacial.
- Ejercicios para el manejo de la energía y la fisicalidad en general del cuerpo.

Para reforzar lo aquí dicho, es importante conocer que Grotowski consideraba al entrenamiento del actor teatral como la base principal para el



teatro. Este maestro incluso llegó a sostener que el teatro puede existir incluso sin la presencia de elementos complementarios como escenografía, maquillaje o vestuario, pero que "no puede existir sin la relación espectador-actor en la que se establece una comunicación directa y viva" (Grotowski, 2004). Dicho en otras palabras, la unidad básica para que exista teatro según este autor es la existencia de un espectador y un actor. De ahí que el entrenamiento se vuelve sumamente necesario porque el cuerpo es quien debe suplir la ausencia de elementos como la iluminación, el sonido o el propio vestuario.

2.- Voz. El entrenamiento inicia con un proceso de respiración y relajación. Continúa con una ronda de juegos que contiene ejercicios de máscaras faciales, gestuales, tratando de estimular la mayor parte de musculatura de la cara.

Para provocar la voz emiten sonidos guturales, onomatopéyicos...se enfrenta a la voz con diferentes objetos y distancias en el espacio procurando hacerlo con disímiles intensidades, ritmos y velocidades. Sobre la marcha se incluyen ejercicios de vocalización y dicción.

Ahora bien, el entrenamiento vocal de este grupo, surge como una conciencia y necesidad de los actores por entrenarse, al ser un grupo experimental el entrenamiento vocal es también una construcción constante, por ejemplo mientras un grupo de actores trabaja estiramientos corporales o secuencias de movimientos, otros están dedicados a la producción de la voz; probando distintas formas de respirar, otros dictionan, dicen trabalenguas, hasta que en algún momento todo el grupo está lanzando textos, enfrentándose como en un combate vocal unos con otros. En este grupo la producción de la voz va asociada al entrenamiento físico del cuerpo como tal.

En el caso de El Telón, entienden que la voz es un elemento de trabajo para el actor bastante necesaria, que no se la puede separar del entrenamiento corporal, en consecuencia le dedican un espacio de trabajo considerable; no es



el óptimo, pero al menos existe la conciencia de que el entrenamiento vocal es muy necesario para un desenvolvimiento óptimo de la escena.

3.- Desarrollo de la imaginación. Esta etapa surge de los procesos anteriores, tiene que ver con la improvisación, tanto con el cuerpo como de la voz. Es decir, a partir de tener el cuerpo predispuesto se profundiza esta etapa con la experimentación de partituras corporales y vocales. Fase dedicada a la construcción de materiales escénicos, personajes, secuencias, ideas de montaje o perfeccionamiento de la obra ya en la fase de ensayos.

Para concluir, es necesario recordar que los entrenamientos dentro de “El Telón” se hacen “mezclado, involucrando todo al mismo tiempo [...] experimentamos esos procesos de formación ajustados a lo que tenemos” (Vélez, 2014). Como se ha señalado anteriormente, este grupo no dispone de una técnica en particular, sino que trabaja con un proceso de hibridación de técnicas y formas de acercarse al hecho escénico. En esta dirección, el programa de entrenamiento de “El Telón” puede variar en cualquier momento en coherencia con sus búsquedas y necesidades creacionales. Por lo general, el entrenamiento para una puesta en escena tiene una duración de una hora a dos previas a los ensayos del montaje, durante el periodo que dure la puesta en escena que como se explicó líneas arriba, no suele durar más de doce semanas.



III. 3. “Teatro Experimental Universitario”.

III. 3. 1. Dramaturgia.

La dinámica e importancia de un teatro universitario como grupo consiste en la posibilidad que oferta como alternativa tanto para estudiantes de arte como para estudiantes de otras carreras que quieren aprender actuación teatral de forma libre y experimental. Creando de esta manera un espacio que combina formación convencional y alternativa.

Esto quiere decir que un grupo de teatro universitario es un laboratorio de aprendizaje alternativo, experimental por excelencia, que cumple con un rol de mediador teatral, es decir; pone en contacto in situ al actor o actriz de nivel amateur o medio, con la realidad de la práctica teatral en sí. Esta experiencia le permite al integrante de un grupo de teatro universitario conocer de forma vivencial qué implica un desarrollo dramático, un entrenamiento actoral, una puesta en escena y la confrontación con el público de forma real. Con lo antes señalado, se puede decir que la importancia del Teatro Experimental Universitario – TEU –, no es menor en Machala, pues cumple con el papel de grupo-estudio, que permite una aproximación cierta a la producción escénica tal como se verá en adelante.

La dramaturgia del Teatro Experimental Universitario, se enmarca en un método de movilidad permanente, muy similar al sistema comodín de Augusto Boal: “éste permite presentar cualquier texto teniendo un número fijo de actores, independiente de la cantidad de personajes. Igual ocurre con la puesta en escena y con esto se logra reducir el costo total y por tanto, toda producción se hace más factible” (Chesney, 2007) Lo señalado, es una necesidad casi obligada del TEU, puesto que la actividad teatral de este grupo no solo está destinada a salas o lugares con condiciones técnicas favorables para las presentaciones, lo cual le obliga a crear una dramaturgia móvil.



Para complementar la afirmación anterior es importante anotar que los públicos regulares de este grupo en un gran número son habitantes de los barrios suburbanos de Machala, parroquias y comunidades rurales de la zona sur del país. Esta singularidad exige al teatro universitario “una dramaturgia camaleónica, que va cambiando permanentemente de acuerdo a las necesidades, de acuerdo a las particularidades de la estructura del grupo y el entorno” (Cueva, 2014).

La dramaturgia camaleónica, según el Director del TEU responde a una necesidad de los actores específicamente, les da libertad para generar materiales escénicos, entrenamientos, en torno a la temática que se está trabajando dentro de un proceso específico. La dramaturgia camaleónica es colectiva generalmente cuando está propuesta la idea, el conflicto y demás especificaciones; cada uno trabaja por su lado para tener algo con qué contribuir a la propuesta, “hay gente que lee obras de teatro relacionadas a la temática, gente que lee literatura sobre la materia, hay gente que se encarga de recoger información periodística, entre otras actividades y luego realizamos el ensamblaje de materiales que cada uno ha investigado”. (Cueva, 2014).

Se entiende por dramaturgia camaleónica a un espacio experimental de composiciones y puestas en escena alternativas desde la interacción con las necesidades estructurales del grupo y su campo de acción. Las características principales de este recurso escénico son el cambio constate, la adaptabilidad de los recursos teatrales ya a nivel dramatúrgico, de puesta en escena, incluso de entrenamientos, con las circunstancias dadas en un momento dado. Por ejemplo, una producción teatral del TEU implica 10 actores, un diseño de luces y sonido complejo, pero faltan a la presentación 3 actores, el sonidista perdió de última hora el soporte donde almacenaba el sonido, entre tantos otros escenarios posibles; el director del grupo debe tener la capacidad de resolver esas carencias in situ, pues “la función debe continuar” – según reza la misión del grupo –. Estas experiencias han hecho que el TEU busque tener más de un alternativa para un mismo espectáculo, a ello llaman dramaturgia camaleónica.



Dichas estrategias camaleónicas deben estar pensadas y diseñadas por el director quien debe captar el interés de los intérpretes itinerantes, luego de un público itinerante también; que por lo general no está habituado a consumir teatro. Entonces, apelar a este tipo de recursos según Cueva (2014) es también porque esta dramaturgia “responde a una necesidad de la gente y de los actores específicamente para expresarse de una manera libre sobre lo que les está pasando en relación a la temática [propuesta]”.

En cuanto a la metodología con la que se enfrentan al proceso dramático en el TEU, Cueva (2015) dice: “hay gente que lee obras de teatro, literatura, información periodística relacionadas a la temática”. Pero ¿qué es la temática? Bien, ésta se entiende como el disparador o pretexto para iniciar una etapa investigativa direccionada a la creación de un nuevo espectáculo, según se deduce de las palabras de su Director.

Con referencia a lo anterior, a la captación de información, le sigue una fase de tratamiento del material visual, sonoro y textual, con el que se hayan topado en la etapa exploratoria. Este es un trabajo más artesanal, una especie de taller donde se prueban y desechan opciones. De este juego resultan partituras de movimientos, textos, ideas de vestuario, escenografía, luces; entre otros materiales escénicos, que van configurando una propuesta dramática y un montaje teatral a la vez.

Esto implica que la temática no debe ser lanzada sin una planificación y una metodología que les facilite en un tiempo determinado contar con el material suficiente para la composición, puesta en escena y una muestra pública de los resultados, que puede o no, ser un espectáculo en el sentido más amplio de la palabra.

Para lograr comprender con mayor profundidad la praxis del TEU y su dramaturgia, se analizan en adelante dos trabajos realizados por este grupo llevados a escena en diferente tiempo, con el ánimo también de saber si ha habido o no una evolución en su quehacer teatral. De esta forma se estudió



una obra realizada a mediados de los 80 del siglo pasado y que estéticamente estuvo influenciada por Brecht y Boal en postulados como “el pueblo es el destinatario del arte”. Además, imbuidos por las propuestas de teatro popular impulsado por la Creación Colectiva realizaron la adaptación del cuento “Anacleto Morones” del escritor mexicano Juan Rulfo. La adaptación teatral tiene el mismo título que el cuento.

Entrando ya al análisis, la obra inicia con un monólogo interno de Lucas Lucatero, quien reniega de la presencia de un grupo de mujeres mayores y que se le aproximan a él vestidas de negro. Además él sabe de antemano por qué lo buscan: quieren que testifique a favor de Anacleto Morones, yerno de Lucas Lucatero. Éste hace todo lo posible para evitar hablar en favor de su suegro, trata de deshacerse de las mujeres alegando que nunca las había conocido aunque ellas le recuerdan sus amoríos pasados.

Anacleto es el personaje principal de la obra aunque tampoco se sabe con exactitud quién es; si un brujo, un curandero, pero hay información suficiente como para entender que era un maestro de la conquista de las mujeres y que por ello conspiraron autoridades y personalidades del pueblo de Amula para condenarlo. Las mujeres lo llaman el niño Anacleto. Por ejemplo, Pancha, una de las mujeres que busca convencer a Lucas y ante la negativa de éste, concluye diciendo: “él sí que sabía hacer el amor”.

Aunque el cuento de Juan Rulfo es considerado como dramático, en la obra de teatro ocurre exactamente lo opuesto. Se trata de una comedia en la que se juega con elementos discursivo de doble sentido, por ejemplo, con el tamaño del miembro viril de Anacleto Morones.

La dramaturgia está ambientada en el contexto cultural machaleño de los años ochenta; en cuanto a personajes, vestuario, jergas locales, incluso la música. El ejercicio dramatúrgico está enfocado a una línea del teatro popular. Técnicamente está escrita bajo los lineamientos del teatro de la creación colectiva y es puesta en escena con elementos del arte de la representación.



Visualmente hablando hay una carga de atuendos tanto en vestuario como escenografía muy coloridos, voluminosos que rayan incluso en una especie de neobarroquismo.

La adaptación de Anacleto Morones, coloca al personaje en el contexto cultural machaleño. Obviamente funciona, porque tiene historias, personajes, situaciones que dicen y hacen cosas cercanas a este medio cultural. También evidencia la capacidad de encontrar coordenadas o referentes creacionales para a partir de estímulos distintos al teatro llegar a éste.

Cabe mencionar que la década de los 80 del siglo XX, cuando se puso en escena esta adaptación dramática, estaba de moda en los teatros de grupo las adaptaciones literarias, sobre todo del contexto latinoamericano. Además, como estrategia dramática una adaptación de una obra reconocida garantizaba cierta conexión con determinados públicos, en este caso, desde la clase media hacia la clase popular; pues tanto en el cuento como en la adaptación dramática el argumento, el carácter, la historia y el comportamiento de los personajes son similares, lo que consciente e inconscientemente genera un proceso de “*gestus*” social.

De ahí entonces, lo importante, especialmente para los directores de la época, llevar una obra literaria a escena bajo la modalidad de adaptación teatral representaba un reto a la hora de poder traducir ciertos lenguajes artísticos, estéticos o discursos políticos, ya por la falta de experiencia o por las condiciones socio-política poco amigables con el arte en ese momento histórico. A pesar de ello, una adaptación tenía sus ventajas; si la obra era conocida, naturalmente que el público ya tenía cierta idea de qué va el asunto. Convirtiéndose así en un aliado para el teatro.

“Anacleto Morones”, es de relevancia para el grupo, tanto por la aceptación que recibió por parte del público como por lo que significó al interior de la agrupación. Con este trabajo el TEU confirmaba su madurez profesional



dentro del quehacer escénico local, pues se había logrado consolidar un trabajo potente desde la lógica de la creación colectiva.

Finalmente, la adaptación de Anacleto Morones, resultó en un proceso dramatúrgico bastante acertado para el TEU, al analizar el texto teatral se puede evidenciar en este estudio ciertas equivalencias sociales, culturales, religiosas, etc. Aunque el proceso dramatúrgico en algunos momentos desarrolla personajes y situaciones, en una suerte de paralelismo al cuento original, no se alejan de lo esencial del mismo, hay una fidelidad a la visión social de Juan Rulfo. Tanto en el siglo pasado como en el presente, las adaptaciones teatrales siguen siendo de importancia, puesto que en algunos casos sirven de pretexto para realizar una nueva composición teatral, en otros cumple con la función de mediar entre el lenguaje literario, la historia como tal y los lenguajes teatrales que surgen a partir de ese proceso.

Concluyendo con el análisis de Anacleto Morones, se puede decir que el aporte de la adaptación de este cuento al teatro machaleño radica precisamente en la exploración sociológica, popular, que realiza el TEU. Así entonces se empieza con un proceso investigativo sobre personajes y situaciones pertenecientes al realismo social latinoamericano. La propuesta dramatúrgica no pasa por alto las problemáticas sociales y políticas de la época. Al mismo tiempo que se consolida el Teatro Experimental Universitario de Machala, como un referente para las artes escénicas en el sur del país. A partir de ese momento el trabajo del teatro universitario se enrumbo hacia el desarrollo formativo, hacia la experimentación de un sistema de trabajo y la construcción de un lenguaje que les identificara.

Posteriormente, con una distancia de más de veinte años, se toma para esta tesis otra propuesta dramatúrgica del TEU, que si bien no es creación de ellos en cuanto al texto e idea original, se puede encontrar un tratamiento al montaje desde la dramaturgia del director y de los actores, incluso se puede hablar de una dramaturgia paralela – en cuanto a la contextualización de la



obra – a la del autor: César Rengifo. La obra que se analizó se titula “El caso de Beltrán Santos”.

En un ambiente suburbano crece la familia de Beltrán Santos, su hijo adolescente asiste al colegio con la intención de ser el mejor estudiante, ganar una beca, asistir a la universidad y así poder cambiar la situación socioeconómica en la que se desenvuelven. Su padre busca trabajo en lo que sea. Al igual que sus vecinos y allegados, no cuenta con trabajo fijo.

Cierto día el gobierno local ofrece un trabajo ocasional para que hombres civiles se armen y apoyen a la policía ante una oleada de manifestaciones. Santos acepta el trabajo, le toca hacer la guardia cerca de un centro comercial, el gerente de la empresa le ofrece una propina extra para que dispere directo al cuerpo de los manifestantes, así lo hace.

Una vez terminada la jornada y al llegar a casa Santos descubre que su hijo ha caído asesinado por disparos cerca del centro comercial donde estuvo él de guardia. La angustia y el dolor llenan la casa. En medio del dolor llega el gerente del supermercado con la propina que consiste en una bolsa plástica con víveres – pocos – a dos días de caducarse.

La anécdota facilita la propuesta de una dramaturgia dramática, con una carga política considerable. Por supuesto que la estructura original de la obra escrita por César Rengifo obedece al realismo social latinoamericano de los años setenta. Pero el tratamiento dramatúrgico que le da el TEU a esta obra es de contextualizarla con el presente socio-político local. Es decir, que la adaptación dramatúrgica sitúa a la propuesta de Rengifo en el contexto político machaleño. Machala es gobernada a nivel local por un régimen de derecha, represivo, autoritario, desde el año 2009 hasta la presente. Las denuncias de abusos – aunque no se han registrado muertes – por parte de la policía municipal son frecuentes tal como lo recoge la prensa ecuatoriana⁹.

9 <http://www.eluniverso.com/noticias/2014/05/09/nota/2935941/comerciante-murio-tras-supuesto-lio-municipales>



La manera en que el TEU hace alusión a la policía municipal local es bastante sutil, hay que estar atentos al vestuario de los personajes que toma características del uniforme de la policía metropolitana machaleña, incluso, en ciertos momentos se emplean apalabras y se hacen caricaturizaciones de los metropolitanos locales.

Además, en el clímax de la propuesta puesta en escena, cuando se da la matanza en contra de los estudiantes, suena de fondo una canción creada por el gobierno local machaleño que habla sobre el desarrollo social, económico y el derecho a la igualdad en la urbe. Se puede ver en el público que pasa algo; ciertas risas, comentarios, miradas incómodas, confirman la existencia de un tratamiento dramático que provoca en el espectador una desorientación momentánea, al ver cómo la trama o la vida de los personajes se quiebra frente a ellos. Este recurso parte de la técnica de Brecht, el *gestus* social, que tiene por objeto romper la creciente tensión dramática y hacer que la audiencia regule por sí misma su cauce emocional.

El TEU en este proceso dramático presenta ciertamente una evolución, a diferencia de la década del 80 y 90 del siglo pasado, donde el discurso teatral de este grupo se centraba en hacerse eco del realismo social latinoamericano en una suerte de militancia política de izquierda, destinando una buena parte de su producción a este tipo de teatro. Aunque ahora mismo le siga llamando la atención determinados tópicos sociales, tiene ya una necesidad por explorar lenguajes artísticos otros, tales como el mimo, los títeres, las instalaciones escénicas, entre otras.

Así entonces, los trabajos dramáticos del TEU ya no son solo adaptaciones, sino que hay un tratamiento más elaborado con fines estéticos y discursivos más acabados, eso es lo que Cueva (2014) hace entender: “hay gente que lee obras de teatro relacionadas a la temática, que lee literatura sobre la materia, que se encarga de recoger información periodística, entre otras actividades y luego realizamos el ensamblaje de materiales que cada uno



ha investigado”. Como se puede ver, el grupo apuesta por un trabajo de investigación escénica, ya para construir material escénico o puestas en concreto.

En complemento a lo anterior se puede decir que, a la presente el TEU, muestra un tratamiento semiótico, estético, lingüístico y de contextualización con el momento histórico social que vive tanto el país como el resto del mundo. Así entonces, se observa una propuesta dramática mejor tratada; sin atiborramientos de datos informativos, alusivos a ciertos discursos de los años sesenta. Todo eso ha sido superado, ahora se presenta la esencia de la problemática social a través de sugerencias precisas, ingeniosas diseñadas para que el espectador complemente también la propuesta con sus referentes sociológicos, culturales e imaginativos.

Hablando a nivel de técnicas teatrales, se puede leer en la dramaturgia del TEU la influencia del teatro de creación colectiva, del teatro del oprimido, el teatro de Brecht, que posibilitan la crítica social dentro del discurso escénico. A este respecto, el director del grupo señala: “sobre la creación colectiva nos hemos movido también bastante y hemos estructurado nuestro trabajo [...] Augusto Boal influenció mucho en nuestras propuestas, porque el teatro universitario tiene la vinculación con la comunidad muy estrecha y entonces Boal en este aspecto es clave” (Cueva, 2014).

De la misma forma la dramaturgia camaleónica del TEU se caracteriza principalmente por la capacidad de reciclar materiales escénicos, escenográficos e intérpretes, todo esto se da con el propósito de ir armando ejercicios teatrales genéricos de un espectáculo más grande; pensado en cubrir ciertos vacíos que podrían suscitarse en el trayecto de la posproducción. A decir de Cueva (2015) “es un mecanismo obligado de sobrevivencia”. Pues, la inestabilidad de los elencos dentro del Teatro Universitario obliga a emplear este recurso.



En conclusión, en estas dos propuestas dramatúrgicas analizadas, se observa la tendencia estética, política e ideológica del TEU, dentro del conjunto de su trabajo; sobre todo en el abordaje de la problemática social, ésta ha sido y sigue siendo una constante tanto en las obras como en los temas desarrollados por ellos, o como en este caso, en las propuestas dramatúrgicas estudiadas. En este orden se puede decir que, la dramaturgia del TEU tiene tres objetivos que saltan a la vista: búsqueda de una identidad propia, mediación teatral, es decir que se les permite a los universitarios conocer cómo se debe enfrentar profesionalmente el hecho teatral y un trabajo que intenta mantener una actividad teatral sostenida en el sur del país.

III.3. 2. Puesta en escena Teatro Experimental Universitario (TEU).

Hay que pensar en la puesta en escena como el proceso más racional de la producción escénica. Necesariamente se debe partir de ciertas interrogantes; qué es, cómo se puede encontrar mecanismos que faciliten llevar a la práctica un proceso de generación del material teórico, ideas de diseño de iluminación, sonido, creación de personajes, discursos escénicos, propuestas estéticas, y otras consideraciones importantes a la hora de poner en pie una obra teatral.

En relación a esto, Pier Paolo Pasoline usa una palabra bastante acertada y que bien puede ajustarse a este caso, "dar armonía el caos". Ciertamente un montaje escénico en principio es un caos que necesita ser armonizado a fuerza de trabajo consciente de todo un equipo.

En concordancia con lo anterior, armonizar es la palabra acertada para definir una puesta en escena teatral, ya que se trata justamente de hacer que funcione un engranaje donde cada pieza es importante para obtener el resultado esperado. Debe funcionar la pieza del director, de los actores, el tiempo invertido para los ensayos, los recursos económicos que deben



financiar el vestuario, el pago a los actores y al personal que colabora en el montaje; el marketing, el diseño de la iluminación, el diseño del sonido, la determinación del espacio físico donde se pondrá en escena la obra, qué tipo de público es el objetivo de este montaje, entre otras consideraciones no menores para hacer de una producción teatral un resultado sino exitoso al menos aceptable. Entonces, sin que la definición de Pasolini es adecuada.

En este orden, se da a conocer el mapa que recorre el TEU en un proceso de montaje para armonizar el caos escénico previsto. Aunque Barba utiliza un término bastante acertado también, que se lo recoge en el capítulo uno de esta tesis; el director del Odín Teatro usa la palabra "entramado", efectivamente la puesta en escena también se puede mirar desde la perspectiva de un telar; es un tejido que va adquiriendo formas, texturas, imágenes y movimiento, luego de un proceso de trabajo arduo, colectivo, artesanal y de esfuerzo en términos creacionales.

Esta etapa en el trabajo del TEU tiene estrecha relación con su proceso dramático, según Cueva (2014) la puesta en escena se desarrolla desde el planteamiento de la investigación: "cada uno trabaja por su lado, luego realizamos el ensamblaje de materiales que cada [intérprete] ha investigado". ¿Cómo lo logra? "El hecho de poder confrontar ideas entre todos es lo que permite avanzar". Ahora bien, se ha dicho en este apartado que el proceso de montaje es una suerte de armonización, de trabajo en equipo, y eso queda demostrado aquí, según las palabras del director de este teatro.

Para llegar a un resultado escénico expectable hace falta más que ensayos y experimentaciones, estos últimos en la primera parte del trabajo están bien, pero luego se necesitan procesos más sistemáticos de fijación y pulimiento del material generado en la etapa exploratoria. A estas alturas, el proceso de montaje se vuelve más laborioso para cuidar los detalles de la composición: "de hecho hay cosas que en determinado momento uno las analiza y dice no, no entran aquí, pero luego las miras desde fuera del espectáculo y dices; pero eso debía estar puesto allí, regresas y estructuras de



nuevo” (Cueva, 2014). Como se puede apreciar, la producción teatral demanda esfuerzo, creatividad, morir en el intento, levantarse y continuar.

Las afirmaciones anteriores sirven de soporte para la etapa comprendida como la unión de todo el material generado a lo largo de la investigación con miras a poner en pie una obra. Estos materiales se construyen a partir de “confrontar ideas entre todos” (Cueva, 2014). “Todos”, son los integrantes del grupo más el Director. El TEU, al igual que los demás grupos objeto de estudio tiene su hoja de ruta para las puestas en escena, que se desarrolla en el siguiente orden:

1.- Planificación. Este segmento es de mucha importancia para el TEU puesto que se mueve con electos transitorios, una buena planificación acerca de qué tipo de montaje se puede poner en pie, le ofrece la posibilidad de diseñar las estrategias metodológicas adecuadas para lograr culminar con el proyecto de montaje.

2.- Investigación. Es un periodo dedicado a la generación de materiales escénicos mediante procesos de composición o el estudio directo de una obra de teatro escrita por un dramaturgo ajeno al grupo. A decir de Cueva (2014): “todo del elenco se dividió en equipos de trabajo con el objeto de generar material y luego de un tiempo realizan el ensamblaje de materiales que cada uno ha investigado”. Esta metodología es heredada de la creación colectiva.

Como se observa, hay dos vías de investigación, por un lado ya sea que se tiene un texto como columna vertebral o por otro una premisa a desarrollar; en ambos casos lo que se busca es hacer una exploración paralela ya para crear un texto o para encontrar formas de decirlo y en consecuencia darle vida.

3.- Improvisaciones. Luego de analizar los diversos materiales escénicos en la fase anterior se procede a generar acercamientos al texto o montaje como tal, mediante ejercicios de improvisaciones, juegos escénicos, analogías;



bajo la observación del Director. “Las analogías son secuencias de acciones independientes del tema o de la historia” (Varley, 2009, pág. 160).

4.- Ensamblaje. La construcción escénica entra a su recta final. A partir de aquí se van estructurando en un formato estético los elementos que se han ido incorporando a lo largo de la investigación e improvisación. Todo el montaje está bajo la observación del Director: “es un constante moverse dentro y fuera de la escena” (Cueva, 2014). La puesta se concreta con la unión de los lenguajes artísticos complementarios como escenografía, vestuario, iluminación, etc.

5.- Ensayos. Estructurado el formato estético bajo el cual se regirá todo el montaje, se da inicio a la fase de fijación de los movimientos, textos, encuadres de luces, sonido, escenografía, entre otras tareas de acabado que el montaje escénico requiera. Además consiste en repetir varias veces los discursos hablados y corporales más las emociones, estados de ánimo y demás recursos actorales que se hayan seleccionado para ese montaje.

6.- Función de estreno. Como se sabe esta es la parte donde culmina el proceso de puesta en escena. Por lo general es una muestra dedicada a un público determinado. En el caso del TEU existe una fase de reajuste al montaje después de la primera función.

En resumen, el TEU está obligado a moverse dentro de una estrategia camaleónica por la inestabilidad de los elencos, por la cohesión a la institucionalidad universitaria y a un presupuesto pequeño. Esto hace que los programas de entrenamiento, así como las demás actividades del grupo sean volubles, de revisión continua.

En conclusión, el TEU tiene una metodología de trabajo, ésta se hace presente desde la dramaturgia hasta el montaje: se maneja dentro de la hibridación de técnicas, según sostiene su Director, Cueva (2014) “los métodos tanto de Stanislavski como el de Grotowski marcaron la pauta. Luego la Creación Colectiva sobre la que nos hemos movido bastante y hemos



estructurado nuestro trabajo [...] Augusto Boal influenció mucho en nuestras propuestas, fue una base muy sólida para poder desarrollarnos”.

III. 3. 3. Entrenamientos.

Demás está decir que es vital para un actor mantener un proceso de entrenamiento permanente, ya que éste le garantiza la posibilidad de construir una base firme para su carrera. En el caso de TEU, se requiere de una amplia oferta de entrenamiento, por la misma razón de ser un grupo universitario donde los integrantes no son precisamente personas que buscan hacer del teatro una carrera profesional.

En estas circunstancias, los entrenamientos también son muy experimentales; “trabajamos todos los procesos bajo diferentes modalidades, juegos y ejercicios [escénicos]” (Cueva, 2014). En esta misma orientación, el director debe generar estrategias metodológicas para que el entrenamiento del actor frente a un determinado montaje sea ágil, productivo y permita alcanzar los objetivos trazados.

El entrenamiento dentro del TEU se enfoca en entregar las herramientas que deben tener el actor y la actriz para poder iniciarse en la actuación. Desde el punto de vista de la medición artística.

“Respecto a esto, tratamos de ir desarrollando e incentivando la creatividad de cada uno de los actores. Ahora, la cuestión física ocupa un papel fundamental, un actor que no tenga una buena preparación física no lo concebimos mucho acá, y a la par de lo que vaya la condición física también la vocalización que debe mantener para que pueda pararse en el escenario” (Cueva, 2014).

Para comprender mejor, la forma y estilo de entrenamiento; se plantea una descripción breve de un programa de entrenamiento básico del TEU. Naturalmente para su implementación está dividido por sesiones con sus respectivos tiempos de duración; este proceso es de iniciación a la actuación. Los integrantes que se quedan por un buen tiempo en el grupo tienen clases permanentes de entrenamiento, más profundas. Este programa se desprende de los principios de la fisicalidad del teatro pobre de Grotowski, básicamente.



Sesión a.- Adaptación. Proceso en el que el participante empieza a relacionarse con ciertos elementos teatrales. Le sigue una etapa de juegos de concentración y atención. Por lo general se trabaja con sonidos, imágenes, estímulos a los que el participante debe responder con la atención de su cuerpo. Todo se mueve bajo una metodología lúdica.

Sesión b.- Preparación física. Esta etapa está dedicada al acondicionamiento físico del intérprete, se trabajan principios como la resistencia, energía, ritmo, velocidades y nociones de improvisación. Es una fase importante por la que deben pasar los integrantes del TEU, según Cueva (2015) “Lo físico ocupa una gran parte del entrenamiento” dentro del grupo.

Sesión c.- Expresión corporal e improvisación. Prepara el cuerpo del actor desde el lenguaje corporal. El o los participantes a estas alturas del proceso están en condiciones de explorar y proponer ejercicios cortos de composición escénica, los mismos que serán trabajados primero en grupo, luego en parejas, hasta que cada participante del entrenamiento realice su propio ejercicio. Esta etapa se la realiza en un proceso similar al principio de trueque que plantea Barba. Es decir, unos participantes muestran sus ejercicios a los demás que hacen de observadores, la dinámica es rotativa hasta que todos han mostrado sus procesos.

Sesión d.- Improvisación, composición, manejo de personaje y voz. El participante expresa su conocimiento por medio de ejercicios de composición que los va desarrollando a medida que avanza el entrenamiento. En esta fase de la instrucción se trabajan la voz, recursos para abordar un personaje y elementos de puesta en escena. Se cierra el proceso con una muestra pública. Así, el actor cuenta con ciertas herramientas de aproximación a la actuación teatral, depende de su compromiso personal para quedarse o no en el grupo.

En síntesis, la hoja de ruta que se ha presentado es solo una de las formas que el TEU emplea para el acercamiento a la formación actoral, dentro de las circunstancias en las que se desenvuelve el trabajo de este grupo, el



programa de entrenamiento puede variar en cualquier momento de acuerdo a sus necesidades.

Finalmente, es importante señalar que el TEU no tiene una técnica propia para el entrenamiento así como para la puesta en escena, de ahí que su programa de entrenamiento sea el resultado de una mixtura de técnicas desarrolladas por otros teatristas y el aporte propio de la experiencia adquirida a lo largo de sus 44 años de actividad.



Conclusiones:

El objetivo de esta investigación fue realizar un estudio sobre la dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento en dos obras de los grupos de teatro 'La Pluma', 'El Telón' y 'Teatro Experimental Universitario', de la ciudad de Machala; para conocer cómo abordan el hecho teatral en el contexto profesional.

Los grupos objeto de estudio comprenden a la dramaturgia como un medio de comunicación simbólico y significativo, según palabras del Director de "La pluma": "el arte se crea desde la necesidad del artista. Como creadores existe la necesidad de hablar sobre diferentes temas" (Sánchez, 2014). También, los grupos comprenden a la dramaturgia como un espacio para la interrelación artista-espectador, aunque no necesariamente desde una perspectiva del teatro didáctico.

En cuanto a los entrenamientos y puestas en escena, éstos son comprendidos como medios para materializar los procesos dramatúrgicos que parten desde búsquedas creacionales experimentales o de textos teatrales preestablecidos.

Los grupos no han desarrollado técnicas teatrales propias, se mueven bajo el mestizaje de técnicas universales creadas por otros teatristas mencionados en el capítulo uno. Sin embargo para efectos prácticos de entrenamiento, dramaturgia y puestas en escena disponen de metodologías diseñadas por ellos que son el resultado de años de experiencia.

Cada grupo de acuerdo a sus necesidades creativas realiza una hibridación de los métodos y técnicas desarrolladas por Stanislavski, Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Augusto Boal y Enrique Buenaventura. Además los autores citados constituyen el referente teórico de los grupos objeto de estudio.



La labor teatral de los grupos objeto de estudio se entienden como procesos en los que en correspondencia a sus necesidades creacionales inician una búsqueda de material escénico con pretensiones de desembocar en una obra desde diversos impulsos auditivos, visuales, corporales, etc. aunque también se sirven de textos escritos por un autor teatral externo al grupo. Las temáticas en la dramaturgia es bastante variada, se direccionan a prácticamente todos los públicos.

Así, el entrenamiento físico es de principal interés para los tres grupos. Para este tipo de actividades casi siempre los grupos cuentan con un plan básico en el que se especifican los tipos de ejercicios a trabajar, objetivos y tiempos de duración de cada uno o la sesión entera.

Por necesidades de espacios físicos y sociales para desarrollar la actividad teatral en condiciones óptimas, los grupos no son fieles a ciertos paradigmas del teatro universal, se ven en la obligación de tomar lo más importante de cada proceso y ajustarlo a sus requerimientos creacionales.

En consecuencia, las características de un teatro moderno dadas las condiciones históricas – y en Machala concretamente – debe ser un teatro que investigue en términos de discursos escénicos, en términos lingüísticos; que permitan configurar obras y procesos capaces de ser analizados y conceptualizados tanto dentro de la urbe como fuera de ella.

Cabe recalcar que la presencia de los medios de comunicación social ya sean estos televisión, radio, prensa escrita internet o incluso el cine; no han afectado la vida del teatro, por el contrario éste – en algunos casos – se ha servido de estos medio para amplificarse. En consecuencia el teatro seguirá coexistiendo con estos medios.

Dadas las actuales circunstancias sociales, políticas, económicas sobre todo; el trabajo sobre creación colectiva es plenamente sostenible. Y al parecer



debe ser una vía a considerar para lograr mayor posicionamiento del teatro en un mundo híper conector.

En cuanto a que sí el teatro debe cumplir una función social, las respuestas son subjetivas. Los grupos estudiados han demostrado que en ocasiones es posible tomar partido por alguna causa y en otras no.

Como conclusión referente a la última inquietud planteada por la investigación se debe mencionar con la evidencia obtenida que no es posible hablar de una tradición escénico teatral en la ciudad de Machala, puesto a que la multiplicidad de dramaturgias, así como puestas en escena impiden definir de manera concreta una tradición completamente propia, a esto se debe agregar el hecho que todo el proceso de la labor teatral llevada en marcha en dicha ciudad surge como una mixtura de los centros académicos nacionales, así como temáticas universales o latinoamericanas; no obstante es relevante mencionar que la tradición teatral es una construcción permanente y si bien en estos momentos resulta complicado definir una tradición concreta si es posible recalcar que en lo referente a un método, la labor escénica machaleña ha sabido separarse de sus raíces para buscar un camino propio, el mismo que aún se encuentra en construcción.

Machala podría convertirse en un espacio propiciador de una tradición teatral, puesto que a la presente ya cuenta con una latencia escénica de 44 años. Para conseguir este objetivo solo hace falta voluntad política de las entidades culturales creadas para el fomento de las artes y cultura, así como de los diferentes niveles gobierno.



Bibliografía:

- Torres, P. (2015). Análisis y diseño de estrategias para la promoción de eventos artísticos de la fundación Teatro Nacional Sucre dirigidas a segmentos específicos de la población. Tomado el 08 del 2016 de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9655>
- Cardona, M. (14 de Noviembre de 2009). EL Método de Creación Colectiva. *Artes la Revista*. Recuperado el 30 de Marzo de 2015
- Jaramillo, M. M., & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales –RES(17)*. Recuperado el 25 de Mayo de 2015, de <http://res.uniandes.edu.co/view.php/349/view.php>
- Alzate Ochoa, L., & Parada Giraldo, D. (2009). La Investigación en las Artes Escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. *Revista colombiana de las Artes Escénicas, 3*, 22-38. Recuperado el 12 de Nov de 2015
- Arenas, H. J. (22 de Julio de 2009). La Creación Colectiva (II). Bogotá, Colombia.
- Aristóteles. (1948). *El Arte Poética*. (J. G. Muniain, Trad.) Buenos Aires: Austral. Recuperado el 12 de Diciembre de 2015, de <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>
- Barba, E. (2005). *La Canoa de Papel (A Guide to Theatre Anthropology)*. (R. Fowler, Trad.) Londres: Taylor & Francis e-Library. Recuperado el 23 de Diciembre de 2015
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un Director*. Bilbao: Artezblai.
- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. (M. Merlino, Trad.) Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2002). *El arco iris del deseo*. (J. C. Moreno, Trad.) Barcelona: Alba.
- Boal, A. (16 de Marzo de 2011). Teatro del Oprimido. Actor: vocación y profesión. (C. Frontera, Recopilador) Recuperado el 28 de Diciembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=9RKhXld7-oM>
- Boal, J. (07 de Nov. de 2009). Iniciación al Teatro del Oprimido. Madrid. Recuperado el 19 de Nov. de 2015, de https://www.youtube.com/watch?v=kh_Hr93IFQw
- Brecht, B. (1948). *Pequeño Organon para el teatro*. Recuperado el 14 de Nov. de 2015, de <http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948#scribd>
- Brecht, B. (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Buenaventura, E. (1985). Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. (B. d. República, Ed.) Recuperado el 11 de Nov. de 2015, de http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3246
- Buenaventura, E. (1993). Enrique Buenaventura y el TEC. (L. Díaz, Entrevistador) Youtube. Recuperado el 30 de Diciembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=HEcpOs8HB70>



- Carranza, M. (2015). *Entrenamiento vocal y físico en tres Grupos de Teatro en Ecuador: Teatro Ensayo, Contrael viento y Cactus Azul*. Tesis de Grado, Universidad Central del Ecuador, Quito. Recuperado el 18 de Diciembre de 2015, de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/5095/1/T-UCE-0002-48.pdf>
- Chesney, L. (2007). *Teatro en América Latina Siglo XX*. (D. Nicholls, Ed.) Caracas: Universidad Central de Venezuela. Recuperado el 29 de Diciembre de 2015, de https://books.google.com.ec/books?id=EaSHm3rtlSMC&pg=PT93&lpg=PT93&dq=Esquema+general+del+M%C3%A9todo+de+trabajo+colectivo+del+TEC&source=bl&ots=RpR5Dj80fe&sig=_qtFKU6e60G669faJ9fB_LzA5ag&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjphIDTpYHKAhUMPiYKHVnLAA0Q6AEISjAK#v=onepage&
- Croyden, M. (1977). *Lunáticos, Amantes y Poetas. El fenómeno de Jerzy Grotowski*. (I. E. Sosa, Trad.) Buenos Aires: Las Paralelas.
- Cubana, E. E. (s.f.). *EcuRed*. Recuperado el 02 de Enero de 2015, de http://www.ecured.cu/index.php/Puesta_en_escena
- Cueva, L. (1998). El TEU una experiencia de más de 20 años. (UTMACH, Ed.) *Doble filo*, 6 - 7.
- Cueva, L. (29 de Diciembre de 2014). Dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento del Teatro Experimental Universitario. (Á. Orellana, Entrevistador)
- Cueva, L. (08 de Sep. de 2015). Dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento #1 Teatro Experimental Universitario. (Á. Orellana, Entrevistador) Machala.
- Department of Modern Languages and Literatures. (2014). Creación Colectiva. *Antígona en la Frontera*, indeterminadas. Obtenido de <http://gustavogeirolacreacion.blogspot.com/>
- Diario El Correo. (17 de febrero de 1995). Grupo de teatro El Telón: Inagura temporada con la comedia "La Abuela".
- Diario El Correo. (17 de febrero de 1995). Grupo de teatro El Telón: Inaugura temporada con la comedia "La Abuela". Recuperado el 17 de Sep. de 2015
- Diario el Nacional. (18 de Enero de 1975). Anuncios comerciales.
- Diario El Nacional. (02 de diciembre de 2007). Caminos de la vida: el independiente Teatro "El Telón". *Suplemento quincenal 'Panorama'*.
- Diario La Hora. (07 de marzo de 2007). El Telón difunde el teatro en Loja. *Comunidad*, pág. A8. Recuperado el 30 de Sep. de 2015, de http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/543092/-1/%E2%80%9CEl_Tel%C3%B3n%E2%80%9D_difunde_el_teatro_en_Loja.html#.VmGKI-XarTIU
- Diario Opinión. (03 de Julio de 2014). *Diario Opinión*. Obtenido de <http://www.diariopinion.com/local/verArticulo.php?id=880392>
- El Apuntador. (2013). Angel Vélez: Una vida versátil como el teatro. *El Apuntador*, 52.
- Esquivel, C. (2010). *Teatro la Candelaria: Rasgos de una Gramaturgia Nacional*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado el 25 de Febrero de 2015



- Fernández, C. I. (2011). La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino. *Universidad Nacional de La Plata*, 9. Recuperado el 4 de Oct. de 2015, de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/34525/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Fuentes, T. M. (2013). Patrimonio teatral en Provincia: lo tangible-lo intangible, los edificios-la actuación. Investigación y activación del patrimonio teatral en Provincia. *AURA*, 3.
- Grotowski, J. (2004). *Hacia un teatro pobre* (Vigésimatercera ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- La Industria. (18 de mayo de 2008). Es el turno de los niños. *Diario La Industria*. Recuperado el 01 de Oct. de 2015
- Layton, W. (1999). *Trampolín del Actor* (tercera ed.). Madrid: Fundamentos.
- Levy-Daniel, H. (05 de Mayo de 2009). *La técnica del actor épico. Una introducción*. Recuperado el 24 de Diciembre de 2015, de El Cartógrafo: <http://cartografos.blogspot.com/2009/05/la-tecnica-del-actor-epico-una.html>
- López, A. (2009). *Gestalt y Antropología Teatral: Potenciando la visualidad escénica*. Santiago : Universidad de Chile. Recuperado el 30 de Diciembre de 2015
- Löwith, K. (2009). *Paul Valéry Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Buenos Aires: Katz editores.
- Luna, I. (2010). *Teatro/ Isidro Luna*. Cuenca, Ecuador : Casa de la Cultura Núcleo de El Azuay.
- Meyerhold, V. (2003). *Teoría teatral*. New York.
- Müller, C. (2007). *El training del Actor*. México DF: Conacultura.
- Ordóñez, A. (17 de Sep. de 2012). La Caja de Pandora. (R. Muñoz, Entrevistador) EcuadorTV/ Youtube. Quito. Recuperado el 12 de Agosto de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=oRyY9Z7wdfk>
- Pavis, P. (1998). *Dictionnaire du théâtre*. Barcelona: Paidós.
- Pinta, M. F. (2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales. *Telón de Fondo*, 3.
- Prócel, J. (05 de mayo de 2014). Machala sin teatro. Machala. Recuperado el 17 de Sep. de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=q7tZt4Ku6Tk>
- Quiroz, J. O. (2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica*, 89-121.
- Ramos, P. (31 de Mayo de 2003). Artistas quieren rescatar antiguo teatro machaleño. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2003/05/31/0001/12/9AF39888697A44429E6DDF38C4A69E75.html>
- Revista de Artes. (Mayo-Junio de 2009). Escritos sobre teatro. *Revista de Artes*. Recuperado el 29 de Nov. de 2015, de <http://www.revistadeartes.com.ar/xiv-teatro-brecht.html>
- Rivadeneira, S. (2015). César Santacruz. El artesano del teatro. *El Apuntador*, 47, 1.



- Rodríguez, F. (1995). *Tres décadas de teatro ecuatoriano*. Schwerin.
- Salguero, N. (2002). *Nace una Danza*. Quito: Abya - Yala.
- Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la Imagen* (3ra ed.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, P. (23 de Mar. de 2013). Voces y Rostros de Teatristas Orenses II. (Á. Orellana, Entrevistador) Youtube. Machala. Recuperado el 30 de Sep. de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=YS3zPOgUxjA>
- Sánchez, P. (29 de Diciembre de 2014). Dramaturgia, Entrenamiento y Puesta en escena de teatro "La Pluma". (Á. Orellana, Entrevistador)
- Sánchez, P. (26 de noviembre de 2014). Inicios de la actividad teatral en Machala. *Dramaturgia, entrenamientos y puesta en escena*. (Á. O. Flores, Entrevistador)
- Sánchez, P. (07 de 03 de 2015). Antecedentes Historicos de teatro "La Pluma" y cooperación con otros grupos en Machala. (Á. O. Flores, Entrevistador) Machala, El Oro, Ecuador .
- Sánchez, P. (22 de 09 de 2015). Antecedentes Historicos de teatro La Pluma. (Á. O. Flores, Entrevistador) Machala.
- Sánchez, P. (22 de 09 de 2015). Dramaturgia, Entrenamiento y Puesta en escena de teatro "La Pluma" #1. (Á. Orellana, Entrevistador) Machala.
- Sánchez, P. (23 de Sep. de 2015). Inicios de la actividad teatral en Machala. *Dramaturgia, entrenamientos y puesta en escena*. (Á. Orellana, Entrevistador) Machala.
- Sánchez, P. (26 de Septiembre de 2015). Inicios de la actividad teatral en Machala. *Dramaturgia, entrenamientos y puesta en escena*. (Á. O. Flores, Entrevistador) Machala.
- Santacruz, C. (03 de Marzo de 2015). Antecedentes Históricos del Teatro Experimental Universitario de Machala. (Á. O. Flores, Entrevistador) Machala. Recuperado el 2 de Oct. de 2015
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, S. (2013). Plan Nacional de Desarrollo / Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017. Quito, Ecuador. Recuperado el 31 de Diciembre de 2015, de <http://documentos.senplades.gob.ec/>
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Habana: Alarcos.
- Strasberg, J. (1998). *Accidentally on Purpose* (1ra. ed.). (A. Sánchez, Trad.) Madrid: Avispa.
- Teatro El Telón. (07 de junio de 2011). *Teatro El Telón*. Obtenido de <http://teatroeltelon.blogspot.com/2011/06/la-abuela.html>
- Teatro El Telón. (12 de noviembre de 2011). *Teatro El Telón blogspot*. Obtenido de <http://teatroeltelon.blogspot.com/2011/11/i-festival-binacional-de-teatro.html>
- tupatrocinio.com. (2010). *tupatrocinio.com*. Obtenido de <http://www.tupatrocinio.com/patrocinio.cfm/proyecto/46061020102849525455546654704557.html#descripcion>



- Universidad de Cuenca . (2015). *ucuenca.edu.ec*. Recuperado el 18 de Diciembre de 2015, de <http://www.ucuenca.edu.ec/la-oferta-academica/oferta-de-grado/facultad-de-artes/carreras/danza-teatro>
- Universidad Técnica de Machala. (1998). El TEU más de 20 años. *Doble filo* .
- Universidad Técnica de Machala UTMACH. (23 de Mayo de 2015). *UTMACH*. Recuperado el 20 de Oct. de 2015, de <http://www.utmachala.edu.ec/portal/publicacion/show/id/4703/hl/es/format/html>
- Varley, J. (2009). *Piedras de Agua*. (A. Woolf, Trad.) México, D. F.: Escenología.
- Vélez , Á. (12 de 09 de 2015). Dramaturgia, entrenamientos y puesta en escena #1. *Inicios de teatro teatro El Telon*. (Á. Orellana , Entrevistador) Machala.
- Vélez, Á. (2006). *Teatro del Ángel*. Machala: Imprenta y Suministros del Sur.
- Vélez, Á. (23 de Mar. de 2013). Voces y Rostros de Teatristas Orenses I. (Á. Orellana , Entrevistador) Youtube . Recuperado el 29 de Sep. de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=LtpW2WLiQ3o>
- Vélez, Á. (29 de Diciembre de 2014). Dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento de teatro "El Telón". (Á. Orellana, Entrevistador)
- Vélez, Á. (25 de noviembre de 2014). Drmaturgia, entrenamientos y puesta en escena. (Á. O. Flores, Entrevistador)
- Vélez, Á. (07 de 03 de 2015). Cooperación de teatro El Telón con otros grupos de Machala. (Á. O. Flores, Entrevistador)
- Vélez, Á. (07 de 09 de 2015). Cooperación de teatro El Telón con otros grupos de Machala. (Á. O. Flores, Entrevistador) Machala.
- Vélez, Á. (14 de Sep. de 2015). Dramaturgia, puesta en escena y entrenamiento de teatro "El Telón" #2. (Á. Orellana, Entrevistador) Machala.
- Vidal, J. (Febrero de 2008). *Enrique Buenaventura*. Recuperado el 29 de Diciembre de 2015, de <http://www.enriquebuenaventura.org/metodo.php>
- Videos, C. (Dirección). (2010). *El Origen del Teatro* [Película]. <https://www.youtube.com> .
Obtenido de <https://youtu.be/4hcowGQxuJQ>
- Waston, I. (2000). *Hacia un tercer teatro*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

Anexos

Breve perfil de los de los Directores de los Grupos objeto de estudio.



Ilustración 1 Perfil de Perviter Sánchez Elizalde

Perviter Sánchez Elizalde, Machala marzo de 1974. Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Central del Ecuador, año 2004. Diplomado Superior en Artes Escénicas, Quito 2007. Ha recibido varios talleres sobre la teatralidad con instructores nacionales y extranjeros. También ha trabajado como docente en artes en varias instituciones

educativas del país. Como actor ha trabajado en 18 obras de teatro bajo la dirección de teatristas nacionales e internacionales. Ha dirigido 8 obras de teatro a artistas nacionales. Ha sido invitado a participar en 28 festivales nacionales e internacionales. En la actualidad es miembro de ASOESCENA (Asociación de artistas escénicos profesionales del Ecuador) y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, núcleo de El Oro. Fue organizador de “Teatro de Oro – Jornadas Internacionales de Teatro” durante 6 ediciones y organiza actualmente “La Pluma Roja”, Festival de las Artes”; dos ediciones.



Ilustración 2 Perfil de Ulbio Vélez Torres

Ulbio Ángel Vélez Torres, Loja 1951. Radicado desde su infancia en la provincia de El Oro, inició en la actividad teatral en los últimos años de estudio, en el Colegio “Nueve de Octubre” de Machala. Una vez concluidos sus estudios secundarios se traslada a la ciudad de Quito en el año de 1972, con el ánimo de estudiar teatro en la recién creada escuela de teatro de la Universidad Central del Ecuador. Pero antes de ingresar a la mencionada institución forma parte

del Teatro ‘Ensayo’ de la Casa de la Cultura, bajo la dirección de Antonio Ordóñez. Es admitido como parte del elenco de la obra ‘Huasipungo’ y viajó a diferentes festivales por Estados Unidos de América, México y gran parte del país.

Luego de su estadía en la capital, regresa a Machala, pasa una temporada sin mayor actividad hasta que en el año de 1979 es invitado para dirigir el Teatro Experimental Universitario de la Universidad Técnica de Machala.

En 1994, creó su grupo teatro “El Telón”. Aunque permaneció cumpliendo algunas actividades en el Departamento de Cultura y Arte de la UTMACH, entre ellas como Director encargado y Mediador Público, hasta el año 2000.

En la actualidad, mantiene una actividad constante en el campo escénico tanto como Director, Actor y Gestor Cultural. Desde el 2011, viene organizando con éxito el Festival Binacional de teatro para niños.



Ilustración 3 Perfil de de Luis Cueva Pineda

Luis Cueva Pineda, Zaruma El Oro, 1956. Se inició en el teatro dentro de los talleres que ofrecía la Universidad Técnica de Machala en la década del 70 del siglo XX. A partir de la creación oficial del Teatro Experimental Universitario se integra definitivamente a la actividad escénica. Como Teatrista ha viajado dentro y fuera del país, recibiendo y ofreciendo talleres, en festivales y otras actividades relacionadas al quehacer escénico. Desde 1988, es Director oficial del Teatro Experimental Universitario. En el 2011 se incorporó como miembro correspondiente de la Casa de la Cultura ecuatoriana “Benjamín Carrión” Núcleo de El Oro.



DECLARACIÓN JURADA DEL USO DE INFORMACIÓN OBTENIDA EN ENTREVISTAS

Yo, Luis Perviter Sánchez Elizalde, con cédula de identidad N° 0702772146 en calidad de Director Artístico de la Fundación Cultural "La Pluma", con domicilio en la Ciudad de Machala, provincia de El Oro, Ecuador;

CERTIFICO Y DECLARO:

QUE, Ángel Orellana Flores, con cédula de identidad N° 0704664317, en calidad de Estudiante de la Carrera Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, Ecuador; realizó tres entrevistas a mi persona, en las fechas comprendidas de octubre a diciembre de 2014 y el 28 de febrero de 2015; las dos primeras entrevistas hacen referencia a la Dramaturgia, Entrenamientos, Puestas en Escena, Técnicas, Festivales y Publicaciones del Grupo a mi cargo o de sus integrantes, entre otros subtemas relacionados a la actividad profesional de "La Pluma", en la ciudad de Machala. La tercera entrevista estuvo enfocada en los antecedentes históricos del grupo. Dicha información según explicó el entrevistador, será usada para el desarrollo de su tesis de grado y están registradas en un soporte de audio.

Con lo expuesto, Declaro y Certifico, la veracidad de la información proporcionada en las entrevistas, la misma que representa el sentir de la actividad escénica de mi grupo. Por lo tanto, autorizo el uso de su contenido para ser empleado como material para la tesis de grado del entrevistador y la publicación de dicha información por cualquier medio y soporte, siempre y cuando se cite la fuente.

Machala a 26 de marzo de 2015

Lcdo. Perviter Sánchez Elizalde
0702772146



AC. MIN. 019 - 2010 RUC 0791742501001
DIRECCION: SAN VICENTE 402 Y AVENIDA JAIME ROLDOS TELEFONOS : 084748475, 090509494, 072930613
E MAIL: laplumateatroytiteres@gmail.com fundacionculturalapluma@gmail.com
MACHALA ECUADOR

Ilustración 4 Declaración Jurada del uso de información del Director de Teatro "La Pluma"



DECLARACIÓN JURADA DEL USO DE INFORMACIÓN OBTENIDA EN ENTREVISTAS

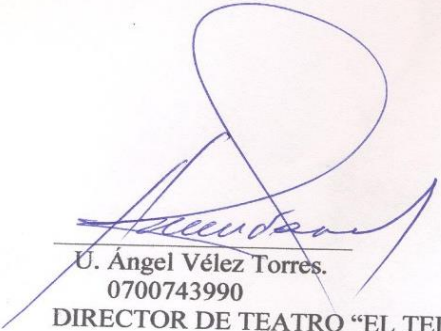
Yo, Ángel Vélez Torres, con cédula de identidad N° 0700743990 en calidad de Director de Teatro "El Telón", con domicilio en la Ciudad de Machala, provincia de El Oro, Ecuador;

CERTIFICO Y DECLARO:

QUE, Ángel Orellana Flores, con cédula de identidad N° 0704664317, en calidad de Estudiante de la Carrera Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, Ecuador; realizó tres entrevistas a mi persona, en las fechas comprendidas de noviembre a diciembre de 2014 y el 07 de marzo de 2015; las dos primeras entrevistas hacen referencia a la Dramaturgia, Entrenamientos, Puestas en Escena, Técnicas, Festivales y Publicaciones del Grupo a mi cargo o de sus integrantes, entre otros subtemas relacionados a la actividad profesional de "El Telón", en la ciudad de Machala. La tercera entrevista estuvo enfocada en los antecedentes históricos y coproducciones del grupo. Dicha información según explicó el entrevistador, será usada para el desarrollo de su tesis de grado y están registradas en un soporte de audio.

Con lo expuesto, Declaro y Certifico, la veracidad de la información proporcionada en las entrevistas, la misma que representa el sentir de la actividad escénica de teatro "El Telón". Por lo tanto, autorizo el uso de su contenido para ser empleado como material para la tesis de grado del entrevistador y la publicación de dicha información por cualquier medio y soporte, siempre y cuando se cite la fuente.

Machala a 27 de marzo de 2015



U. Ángel Vélez Torres.
0700743990
DIRECTOR DE TEATRO "EL TELÓN"

teatroeltelon@hotmail.com 0985655094 2984102.
<https://www.facebook.com/oroteatro> Twitter: @angelitoelguapo

Ilustración 5 Declaración Jurada del uso de información del Director de Teatro "El Telón".



DECLARACIÓN JURADA DEL USO DE INFORMACIÓN OBTENIDA EN ENTREVISTAS

Yo, Luis Cueva Pineda, con cédula de identidad N° 0700988827, en calidad de Director de Teatro Experimental Universitario, perteneciente a la Universidad Técnica de Machala, con domicilio en esta Ciudad, provincia de El Oro, Ecuador;

CERTIFICO Y DECLARO:

QUE, Ángel Orellana Flores, con cédula de identidad N° 0704664317, en calidad de Estudiante de la Carrera Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, Ecuador; realizó tres entrevistas a mi persona, en las fechas comprendidas de octubre a diciembre de 2014; las entrevistas hacen referencia a la Dramaturgia, Entrenamientos, Puestas en Escena, Técnicas, Festivales y Publicaciones del Grupo a mi cargo o de sus integrantes, entre otros subtemas relacionados a la actividad profesional del Teatro Experimental Universitario (TEU), en la ciudad de Machala. Dicha información según explicó el entrevistador, será usada para el desarrollo de su tesis de grado y están registradas en un soporte de audio.

Con lo expuesto, Declaro y Certifico, la veracidad de la información proporcionada en las entrevistas, la misma que representa el sentir de la actividad escénica del TEU. Por lo tanto, autorizo el uso de su contenido para ser empleado como material para la tesis de grado del entrevistador y la publicación de dicha información por cualquier medio y soporte, siempre y cuando se cite la fuente.

Machala a 30 de marzo de 2015


Luis Cueva Pineda
C.I. 0700988827



Ilustración 6 Declaración Jurada del uso de información del Director de Teatro "Teatro Experimental Universitario"



Ilustración 8 Entrevista a Perviter Sanchez, Director de teatro "La Pluma"



Ilustración 7 Entrevista a Ángel Vélez Torres, Director de teatro "El telón"



Ilustración 9 Entrevista a Luis Cueva Pineda, Director de Teatro Experimental Universitario de Machala



Ilustración 10 Investigación en archivo Histórico de la Casa de la Cultura de El Oro



Ilustración 11 Análisis documental Biblioteca Casa de la Cultura de El Oro