

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Comunicación**

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Poética visual en la dramaturgia de Guido Navarro del Teatro del  
Cronopio en las obras Alicia ya no está y Zona de Silencio**

Pablo Aguirre Andrade

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



### **Cláusula de cesión de derecho de publicación**

Yo, Pablo Aguirre Andrade, autor del trabajo titulado “Poética visual en la dramaturgia de Guido Navarro del Teatro del Cronopio en las obras Alicia ya no está y Zona de Silencio”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

11 de marzo de 2024.

Firma:  \_\_\_\_\_



## Resumen

Este trabajo tiene el propósito de descifrar y analizar los elementos que configuran la poética visual de la dramaturgia del Teatro del Cronopio a partir de un estudio de la teatralidad en las obras *Alicia Ya no está* y *Zona de Silencio* del Teatro de Cronopio que dirige Guido Navarro. Desde la creación de la Escuela Internacional de Teatro Gestual, el Teatro del Cronopio se ha empeñado en el desarrollo de una técnica básica que le permita al actor transitar por diferentes técnicas y estilos teatrales, que Guido Navarro define como territorios: territorio de la danza, territorio de la pantomima, territorio del clown.

Las obras del Teatro de Cronopio se valen de distintos elementos dramáticos y visuales que en conjunto configuran un lenguaje definido que se traduce en imágenes. A partir del análisis de las obras indicadas, este trabajo trata de identificar los cuáles son aspectos que construyen una poética visual en la obra de Navarro.

Esta investigación analiza la teatralidad -entendida como el conjunto de elementos dramáticos y no dramáticos que componen el acontecimiento teatral, la dramaturgia y poética visual en la obra del Teatro del Cronopio. Hace un recorrido por las técnicas y disciplinas del cuerpo aplicadas a las artes escénicas y su influencia en la dramaturgia. Se centra en el estudio de la práctica escénica como fuente fundamental en la construcción de la poética visual en las obras *Alicia ya no está* y *Zona de Silencio*. La imagen escénica.

Teatro, gestualidad y visualidad: Técnicas visuales aplicadas a la escena, escenografía, iluminación, uso de máscaras, títeres y objetos en escena.

Palabras clave: teatro gestual, visualidad, poética, dramaturgia, teatro visual, Guido Navarro, Teatro del Cronopio



## Tabla de contenidos

Figuras .....	9
Introducción.....	11
Capítulo primero.....	15
Teatralidad, dramaturgia y poética visual.....	15
1. Poética visual del Teatro del Cronopio.....	15
2. Poética visual y dramaturgia: teatralidad, cuerpo y espacio .....	16
2.1. El teatro como territorio del cuerpo .....	17
2.2. La práctica escénica como ente constitutivo de la poética visual en la dramaturgia .....	24
2.3. La poética visual .....	25
2.4. La teatralidad .....	28
2.5. El teatro visual .....	31
3. Metodología.....	34
Capítulo segundo.....	37
La poética visual en la obra del Teatro del Cronopio.....	37
1. Dramaturgia en la obra del Teatro del Cronopio .....	37
2. Poética visual en la obra del Teatro del Cronopio .....	47
3. Imagen escénica y poética visual en las obras <i>Alicia ya no está</i> y <i>Zona de Silencio</i> .....	53
4. Poética teatral en la obra del Teatro del Cronopio.....	60
5. Teatro y gestualidad.....	63
6. Lo visual en el Teatro del Cronopio .....	64
Capítulo tercero .....	69
Técnicas del lenguaje visual y textual del <i>Teatro del Cronopio</i> .....	69
1. Técnicas visuales aplicadas a la escena en las obras <i>Alicia ya no está</i> y <i>Zona de Silencio</i> .....	69
2. Escenografía.....	72
3. Iluminación .....	78
4. Uso de máscaras, títeres y objetos en <i>Alicia ya no está</i> y <i>Zona de Silencio</i> .....	81
Conclusiones.....	87
Obras citadas.....	91
Anexos .....	95
Anexo 1: Entrevista a Guido Navarro. Miércoles 1 de noviembre de 2023 .....	95
Anexo 2: Afiche promocional de la gira internacional de <i>Zona de Silencio</i> 2013 ...	101

Anexo 3: Afiche de función de <i>Zona de Silencio</i> en Bolivia 2013.....	102
Anexo 4: Afiche de <i>Alicia ya no está</i> .....	103
Anexo 5: Cuadros de análisis.....	104

## Figuras

Figura 1. Personajes con máscaras larvarias Zona de Silencio.

Figura 2. Máscaras expresivas. Zona de Silencio.

Figura 3. Alicia ya no está.

Figura 4. Conejo. Personaje de Alicia ya no está.

Figura 5. La espera. Zona de Silencio.

Figura 6. Clowns con máscara larvaria. *Zona de Silencio.*

Figura 7. Máscaras, vestuarios luces y objetos crean atmósferas desde la acción escénica. Zona de Silencio. Archivo Teatro del Cronopio.

Figura 8. Personajes con máscaras, atuendos y elementos de utilería constituyen la escenografía. Zona de Silencio.

Figura 9. Uso de telas como teatrino. *Alicia ya no está.*

Figura 10. Teatrino, títeres y manipuladores en escena. *Alicia ya no está*

Figura 11. Teatro de sombras. Captura de pantalla de video de *Alicia ya no está.*

Figura 12. La luz diversifica los planos de la escena. *Alicia ya no está.*

Figura 13. Uso de objetos animados en escena, *Alicia ya no está*

Figura 14. Manipulación de títeres y marionetas a la vista del público.

Figura 15. Paneles de cartón pintado adheridos al cuerpo de los actores.

*Alicia ya no está*

Figura 16. Teatro negro. Captura de pantalla de video de *Alicia ya no está.*

Figura 17. Máscaras neutras. Hombres de negro. Zona de Silencio

Figura 18. Vestuario Caracterización a partir de la máscara larvaria. Zona de Silencio



## Introducción

Esta investigación pretende ser un aporte para el estudio de las artes escénicas desde un análisis de la imagen en la escena como elemento central en la constitución de una dramaturgia visual. El teatro del Cronopio tiene presencia en el teatro ecuatoriano desde hace más de treinta años. El aporte del Teatro del Cronopio para el desarrollo de las artes escénicas y el teatro gestual ha sido de importancia significativa tanto en lo artístico como en lo pedagógico. Su impronta está presente en las nuevas propuestas de teatro gestual en el Ecuador.

Guido Navarro inicia su carrera en la exploración del teatro de calle y del teatro infantil. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central en Quito. A principios de la década de los ochenta viaja a Roma, Italia y se vincula con las corrientes del teatro gestual. Estudia en la Scuola Internazionale di Teatro Gestuale, y en el Circo a Vappore. Participa en talleres especializados en Colombia, España y Cuba. Cuando regresa de Europa se vincula con el movimiento escénico local y funda el Teatro del Cronopio, espacio en el que consolida su formación en el teatro gestual y se proyecta como creador. A partir de ese momento comienza su producción como actor, director y dramaturgo. Navarro es un realizador prolífico, desde sus inicios, el Teatro del Cronopio cuenta con más de cuarenta obras de creación y adaptación y dirección propias, entre las cuales se destacan:

-*La Marujita se ha muerto con leucemia* (1990), obra de Luis Miguel Campos. Adaptación, dirección y puesta en escena.

- *Los clowns del fin del mundo* (1999),

- *Zona de silencio* (2001),

- *El baile de los inocentes* (2002)

- *Son solo payasos* (2003),

- *El eterno Femenino* (2004),

- *La niña de las caracolas* (2004),

- *Punto de fuga* (2005),

- *Noche rifamuerte* (2007),

- *Crímenes* (2008),

-*La Patriótica* (2009), obra de Luis Miguel Campos. Adaptación, dirección y puesta en escena

-*Alicia ya no está* (2010),

-*Clownerías* (2016), entre muchas más. Ha trabajado como director de diferentes colectivos con los que ha explorado géneros y técnicas diversas.

En el campo de la pedagogía teatral ha realizado una labor muy importante que se ha consolidado en la formación de la Escuela Internacional de Teatro Gestual, un espacio para la formación de artistas escénicos, en el que se investigan distintos estilos teatrales: la pantomima, el clown, la máscara, la comedia del arte, la acrobacia dramática, el gran guiñol, el melodrama, el teatro trágico, la danza y el teatro de objetos.

La exploración del trabajo corporal escénico ha sido una constante en la obra de Navarro. Técnicas y disciplinas del cuerpo aplicadas a la escena tales como la pantomima, el clown, la danza están presentes en las obras y en los procesos pedagógicos y de investigación del Teatro del Cronopio. Así mismo, el estudio de la visualidad en el teatro es prioritario en el trabajo de Navarro, por lo que es fundamental un recorrido por los aspectos teóricos y prácticos planteados por los maestros y estudiosos del teatro que se han enfocado estos aspectos, así como un estudio del uso de las técnicas y los lenguajes diversos que el Teatro del Cronopio aplica en su dramaturgia y en la construcción de su poética.

Este estudio se centra en el análisis de las obras *Zona de Silencio* (2001) y *Alicia ya no está* (2010) con el propósito de encontrar elementos comunes que permitan visualizar una poética y una estética definidas en la obra del Teatro del Cronopio en su conjunto. Para esto, este trabajo se ha valido de la recopilación de material bibliográfico y audiovisual en diferentes fuentes provenientes de archivos particulares, medios de comunicación y estudios específicos sobre el tema, además de entrevistas, conversaciones y experiencias compartidas. Este material gira en torno a una entrevista fundamental a Guido Navarro en la que se indaga sobre su concepción del teatro, su historia y sus obras, particularmente, las que se analizan en esta investigación. El análisis de las obras se realizó a partir de ciertos elementos que pueden ser estudiados desde lo visual, desde lo estético, lo plástico, lo simbólico y demás aspectos que aporten a la construcción de un lenguaje escénico con signos y símbolos propios: las obras fueron analizadas de acuerdo con las categorías clásicas de la semiótica teatral de uso del espacio y del tiempo y de elementos objetivos como la escenografía y sus componentes, las formas, la arquitectura, los colores,, las texturas. Las recurrencias en

estos aspectos marcan formas que definen la obra en su conjunto. En la obra de Navarro los objetos que se utilizan en la escena tienen una vida previa que se incorpora a la que se propone en la escena sin perder el rastro de su origen. Así se componen las obras del Teatro del Cronopio: incorporan la vida de los actores y de las cosas.

Otro aspecto fundamental para el análisis de las obras fue el estudio del uso de diferentes técnicas visuales y escénicas para la construcción de atmósferas y situaciones dramáticas, así como su aplicación en la transformación y diversificación de las dimensiones espaciales y temporales que supone la experiencia teatral y que se expresa como parte de un lenguaje escénico definido.

Estos aspectos sumados a las formas textuales y temáticas que también son una recurrencia en la obra de Guido Navarro permiten hacer un análisis semiótico que establece algunos de los elementos que configuran la poética en la dramaturgia del Teatro del Cronopio.

Conozco a Guido Navarro desde principios de la década de 1980. Él formaba parte del colectivo que acompañaba a Carlos Michelena en el Teatro de la Calle y yo era un adolescente que buscaba respuestas en el arte. A partir de entonces hemos cultivado una fértil amistad que, en el campo profesional, se ha expresado en la realización conjunta de muchos emprendimientos artísticos a lo largo del tiempo. Organizamos cursos y talleres de teatro gestual en Quito y en Cuenca. Establecimos un vínculo que permitió la integración de algunos procesos creativos y pedagógicos entre ambas ciudades. Compartimos el trabajo en algunas obras como Cristóbal Colón, La Patriótica, Recetas, entre otras. He participado en algunos de sus talleres y he aprendido mucho de él, me siento muy honrado con su amistad.

Sin embargo, la intensión de este trabajo va mucho más allá de honrar la amistad, Guido Navarro es uno de los personajes más valiosos del teatro ecuatoriano de las últimas décadas. Su aporte para la cultura del país es invaluable y merece reconocimiento.



## Capítulo primero

### Teatralidad, dramaturgia y poética visual

#### 1. Poética visual del Teatro del Cronopio

Esta investigación busca descifrar los elementos que constituyen la poética visual y el tratamiento de la imagen escénica en la obra del maestro Guido Navarro del Teatro del Cronopio, a partir del estudio de las obras *Alicia ya no está* (2010) y *Zona de Silencio* (2001). Estas obras sintetizan de algún modo el proceso que a lo largo de los años ha desarrollado el Teatro del Cronopio en la técnica escénica y en la dramaturgia.

*Alicia ya no está* es una versión libre, muy libre de la obra de Lewis Carroll en la que se hace referencia a dos historias: *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. Es una muestra de la dramaturgia de Guido Navarro. Es una propuesta dramática en la que se exploran estilos y técnicas del teatro gestual como el clown, el cómic, la pantomima, el teatro de títeres y objetos, el teatro de la imagen, entre otros. Según Navarro: “En esta historia, la Alicia de Carroll, ya no está. Ha crecido y desaparecido. En su lugar, dos mujeres tratan de recuperar el recuerdo del personaje literario, mientras deambulan por los espacios de la urbe” (Navarro 2010).

Por otro lado, *Zona de Silencio* es un trabajo de exploración de los lenguajes no verbales a través del uso de la máscara y de la cámara negra. “La historia gira en torno a personajes con máscaras que habitan en un mundo ideal, pero que de pronto se ven invadidos por criaturas provenientes de un mundo agresivo y neurótico, que llegan para alterar la sutil armonía”, afirma Navarro (2013).

Esta investigación indaga sobre el lenguaje visual y textual en la obra de Guido Navarro, a través del análisis de las obras *Alicia ya no está* y, esta investigación tratará de responder a la pregunta. ¿Cómo se expresa la poética visual en la dramaturgia del teatro del Cronopio en las obras *Alicia ya no está* y *Zona de silencio*?

Para esto fue necesario buscar la forma de descubrir los elementos que configuran la poética visual en la obra del Teatro del Cronopio, así como identificar las técnicas visuales aplicadas a la escena presentes en las obras de Navarro. En la medida en que se descifraron estos elementos se pudo definir estilos y señales particulares de la obra en su conjunto, lo que constituye una poética con características propias en la

dramaturgia del Teatro del Cronopio y que se pone de manifiesto en la resolución estética de sus trabajos.

El objetivo general de este estudio es comprender la obra del Teatro del Cronopio para descifrar su poética visual en la construcción de su dramaturgia. La comprensión de la obra en su conjunto permite identificar los elementos que constituyen las características visuales y textuales que configuran su propuesta estética y dramática. Los objetivos específicos son:

a) Descubrir los elementos que configuran la poética visual en la obra del Teatro del Cronopio.

b) Identificar las técnicas del lenguaje visual y textual aplicadas a la escena en la dramaturgia del Teatro del Cronopio.

## **2. Poética visual y dramaturgia: teatralidad, cuerpo y espacio**

La dramaturgia ha sido estudiada desde dos enfoques definidos: la literatura y la práctica escénica. Desde la literatura, tradicionalmente la dramaturgia ha sido abordada como género literario, como estudio circunscrito a las letras dejando en segundo plano la puesta en escena y la experiencia convivencial del teatro. La condición de permanencia de la palabra le ha otorgado un lugar privilegiado frente a los otros aspectos de la teatralidad que se manifiestan de manera efímera y espacial. Esta idea surge a partir del uso del término de origen alemán *dramaturgie* en el siglo XVIII acuñado por el crítico Gotthold Lessing, en una serie de estudios críticos titulada *Dramaturgia de Hamburgo* (Lessing 2004) para referirse al drama en tanto pieza escrita.

Lo escénico ha estado tradicionalmente sometido a la dramaturgia textual y circunscrito a un espacio definido, como espacio de representación de la realidad mimética. En la actualidad, las artes escénicas como el teatro o la danza cuestionan la significación del espectáculo haciendo una crítica severa a la tradición dramática que somete las prácticas escénicas a lo representativo o a la representación ficticia de una realidad, o a una sucesión de imágenes, siempre visualizadas en presente, ordenadas cronológicamente en una historia determinada. Lo escénico se independiza de lo dramático para constituirse en una propuesta *posdramática*, caracterizada por el fragmentarismo y la desjerarquización de los elementos teatrales. A pesar de que la condición esencial del teatro es su visualidad, quizás por su condición de expresión efímera, su única forma de registro a lo largo del tiempo ha sido la dramaturgia

entendida como representación escrita, como género literario, cuando el teatro meramente textual es, más bien, el punto de partida y elemento constitutivo del hecho teatral o su evidencia arqueológica.

Desde otra perspectiva, la dramaturgia ha sido analizada a partir de la práctica escénica que se enfoca en la teatralidad. La teatralidad está constituida por diversos elementos entre los que se destacan el espacio, el cuerpo, el movimiento, el texto y el uso de objetos. Roland Barthes (2003) dice que la teatralidad es todo lo que está en la escena menos el texto, sin embargo, el texto, entendido como narrativa de sentido, siempre está presente y se pone de manifiesto en la visualidad de la escena. Michael Fried (2012, 17) plantea que la teatralidad es el espacio de la relación que se da en *presentidad* entre el objeto y el sujeto, pero que está fuera de ambos y existe durante el tiempo que esta relación se da. Los estudios sobre la visualidad en la escena se han abordado desde diferentes enfoques que tienen que ver con la creación teatral. Por un lado, la importancia de la acción del cuerpo en el espacio ha sido de preocupación prioritaria por parte de los investigadores que provienen de la práctica escénica. Estos estudios se desarrollan a partir tres aspectos fundamentales: el cuerpo, el espacio y el movimiento.

A partir de estos aspectos se construye la dramaturgia del Teatro del Cronopio. Guido Navarro compone sus obras desde la práctica teatral. La dramaturgia es el resultado de procesos en los que intervienen algunos aspectos fundamentales como el entrenamiento actoral y el estudio semiótico del espacio escénico. Esta dramaturgia se nutre del entorno y del acervo cultural, de la tradición, de la costumbre y de la rigurosidad en el abordaje de la técnica

### **2.1. El teatro como territorio del cuerpo**

El teatro es territorio de expresión del cuerpo. Es la herramienta principal del actor. Los elementos fundamentales que constituyen el hecho teatral son el cuerpo en movimiento en el espacio. En el espacio escénico han podido desarrollarse diferentes disciplinas corporales. Estas disciplinas tienden a ser codificadas, de modo que se puede hablar de un lenguaje corporal que se define en la escena. Es un espacio para el desarrollo de las técnicas corporales y para la expansión de las posibilidades expresivas desde el cuerpo, como la danza, la pantomima o el teatro físico, una disciplina que se desarrolla desde el trabajo del cuerpo con un propósito escénico, es decir delimitado por un espacio determinado en situación de representación.

En la práctica teatral, la relación del cuerpo con el espacio configura el hecho escénico. Dice David Le Breton (2018, 63), cuando analiza las técnicas corporales, que la gestualidad, la etiqueta, los oficios las profesiones e incluso las emociones necesitan de una técnica corporal específica aplicada a cada caso. Plantea que el cuerpo es el lugar en donde se expresa la cultura, en él se ponen de manifiesto los rasgos que identifican a las comunidades, a los pueblos y a los colectivos en general. En él se expresa también la individualidad del sujeto en su relación con el otro, la señal particular y la diferencia. En el cuerpo se evidencian de manera simbólica todas las representaciones sociales: identidad, género, rol y nivel socioeconómico. Las características comunes, el atuendo, el sistema de creencias, el idioma y la estructura gestual de los colectivos, entre otros aspectos, se definen y se expresan a través del cuerpo. Son muchos los métodos y las técnicas que se han desarrollado a partir de los estudios y las prácticas corporales. El entrenamiento físico en las artes escénicas permite entender el funcionamiento de los procesos corporales con relación al movimiento y al espacio escénico. Así, por ejemplo, en la tradición oriental de las formas de representación, como el Kathakali de la India que se expresa con un sistema muy elaborado de pasos de danza y de mudras, en los que está cifrado un complejo código de posiciones de manos y de ojos, el Kabuki, el teatro No de Japón y la danza balinesa de Indonesia, entre tantas expresiones de representación, el cuerpo ocupa un lugar central. Estas prácticas han creado lenguajes corporales constituidos por movimientos y acciones de gran precisión, formando signos claros con significados específicos que se transmiten a lo largo del tiempo, de generación en generación.

El teatro clásico de occidente se enfoca en lo textual dejando de lado sus orígenes corporales. El decorado, el vestuario, el maquillaje y los accesorios escenográficos cobran protagonismo en detrimento de la expresión corporal. La importancia del cuerpo en el espacio escénico se impone y retoma su lugar ancestral, cuyo origen se remonta y se ubica en las antiguas prácticas rituales.

A partir del siglo XIX, con Denis Diderot (1999, 33), el cuerpo humano se convierte en el tema central de la escena en el teatro occidental. Diderot se percató de que existe una relación entre el cuerpo y la mente, entre el interior y el exterior, entre lo que el actor siente y lo que experimenta. Este es el punto de partida del teatro occidental contemporáneo. En este camino, posteriormente, Konstantin Stanislavski se centró en la investigación sobre los procesos de las emociones, la imaginación y la memoria (Stanislavski 2020). En sus estudios descubrió que todas las emociones producen una

reacción física que se manifiesta claramente en el cuerpo. Con estas premisas elaboró un método de actuación basado en las acciones físicas que se ha desarrollado de diversas formas.

Jerzy Grotowski fue un director y teórico de teatro nacido en Polonia en 1933 cuyos aportes transformaron significativamente el teatro moderno en su concepción y en la práctica escénica. Prioriza el trabajo actoral, la acción del cuerpo en el espacio y la relación con el espectador por sobre lo textual, fue un innovador de la escena que influyó en el teatro de Europa y América de manera directa y a la postre, en las formas contemporáneas de teatro corporal. En 1965 funda el Teatro Laboratorio en Polonia desde donde ejerce la enseñanza y la experimentación de su método que se difunde por todo el mundo. En principio fue seguidor del método de Stanislawski, pero en un momento de su proceso, se emancipa del maestro y propone su propio método basado en las acciones físicas, en el que despoja a la escena de todo elemento decorativo o externo al cuerpo, para liberar en el actor lo que no ha sido creado de manera consciente. Esta libertad se encuentra en una estructura física. Su concepto de “teatro pobre” se basa en la economía de los recursos escénicos para favorecer la interpretación a partir de la relación entre el actor y el público. Grotowski abre la exploración del teatro físico, de las posibilidades de expresión del cuerpo en el espacio a partir del movimiento y las acciones: movimiento, niveles, ritmo, intensidad. Grotowski considera al teatro como un espacio transgresor de los propios límites. Desde lo físico, el actor construye distintas máscaras corporales que le permiten transformarse radicalmente a través de sus impulsos internos. El cuerpo mismo se convierte en un sistema completo de posibilidades plásticas y sonoras. (Grotowski 1969)

A este proceso le llama la *transubstanciación*, el actor se vale únicamente de su cuerpo y de su voz para crear la realidad escénica en la relación directa y vivencial y recíproca con el espectador. Este vínculo que se crea entre el creador y el espectador se desenvuelve en un plano casi místico para lo que desarrolla un sistema de técnicas y ejercicios físicos que cada actor trabaja y adapta a las particularidades de su cuerpo (Grotowski 1969, 18). La técnica se fundamenta en el entrenamiento.

Vsevolod Meyerhold (Meyerhold 1989, 47) hace una severa crítica al teatro naturalista. Plantea que lo fundamental en el teatro es la interpretación, la construcción de realidades que solamente pueden entenderse en el contexto de la escena. El método de Meyerhold se sustenta en la biomecánica que propone que los elementos sensoriales y psicológicos pueden convertirse en signos que configuran un lenguaje a partir de un

sistema de movimientos. Desde la gimnasia, el actor construye una partitura plástica con secuencias movimientos precisos que se registran y reconstruyen constantemente. El método biomecánico se basa en la búsqueda de la naturaleza, del origen del movimiento. Esta técnica se sustenta en el entrenamiento exhaustivo del actor, pero un entrenamiento del cuerpo y de la mente que no reconoce la dicotomía entre ellos.

Antonin Artaud en su “teatro de la crueldad”, que es una forma de representación que somete al espectador a un “tratamiento emocional de choque” para liberarlo de las ataduras del pensamiento discursivo y lógico, sugiere que “Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus límites debe renovarse el teatro” (Artaud 2001, 96). Decía Artaud (2001, 42), que la puesta en escena es mucho más que la obra escrita y hablada, con ello describe los aspectos que conforman el acto escénico primario: hay un lenguaje físico, material y sólido que diferencia al teatro de la palabra “esa poesía en el espacio capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales”. Para Antonin Artaud hay un lenguaje físico, material y sólido que diferencia al teatro de la palabra. Se enmarca en la búsqueda de técnicas tendientes a integrar las prácticas de la mente, del cuerpo, de los sentimientos y de las emociones. En su ensayo *El teatro y la peste* (Artaud 2001, 28) dice que las imágenes en el teatro se originan en lo sensible y pueden prescindir de la realidad para poder así, perturbar los sentidos y liberar el espíritu, que es el propósito principal del teatro. Artaud lleva su teatro a niveles rituales. Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* anota: “El conjunto del escenario es utilizado como un ritual y en tanto que productor de imágenes (jeroglíficos) destinadas al subconsciente del espectador: recurre a los más diversos medios de expresión artística” (Pavis 1998, 446).

Jacques Lecoq también parte de la gimnasia y plantea que la realidad escénica se construye desde del cuerpo, desde la acción física. Explora el mundo exterior con técnicas de improvisación. Propone la observación de los procesos naturales como método para comprender cómo se reflejan en el cuerpo. En su libro *El cuerpo poético* propone una forma de expresión escénica basada en la gestualidad. (Lecoq 2004, 38). En su exploración con la máscara neutra descubre que, al tener el rostro cubierto con una máscara no expresiva, el actor se libera de su propio gesto y permite que se expresen todas las posibilidades del cuerpo en el espacio permitiendo una gestualidad más amplia, sin los límites de las emociones, ni la sugestión que los rasgos de una máscara expresiva pudieran ejercer.

Etiènne Decroux (Decroux 2000, 138) construye un teatro cuyo único recurso escénico es el cuerpo y el silencio. Desde su cuerpo, el actor crea en el espacio la realidad de la escena. El mimo corporal dramático que propone Decroux se basa en la formulación de una gramática corporal inspirada en la codificación de las artes orientales. Las artes escénicas exploran las técnicas corporales en procura de sistematizarlas y codificarlas. La antropología teatral estudia el cuerpo en el espacio en situaciones de representación.

Jerzy Grotowski (Grotowski 1969) literalmente irrumpe en la escena teatral con su concepto de Teatro Pobre que es un estilo que se basa en la extrema economía de los recursos escénicos en función de privilegiar la intensidad de la interpretación profundizando la relación entre el actor y el espectador. Dice Grotowski (1969, 266): “El espectáculo es construido sobre el principio de la más absoluta autarquía. La norma general es la siguiente: está prohibido introducir en la representación todo aquello que no esté en ella desde el principio”. Grotowski señala el camino del teatro físico. La exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo en el espacio sustentadas en la acción física.

Eugenio Barba (Barba 1990, 8), siguiendo la tradición grotowskiana llega a la noción de “teatro antropológico” a partir de sus estudios sobre el movimiento y sus formas primarias en diferentes culturas y pueblos, en sus maneras de representación. Según Patrice Pavis, el teatro antropológico “Es una tendencia de la puesta en escena que se esfuerza por examinar al ser humano en sus relaciones con la naturaleza y la cultura” (Pavis 1998, 437). El término “antropología” no se refiere a la antropología cultural, sino que constituye un nuevo campo de estudio aplicado al ser humano en una situación de representación organizada.

Propone así que hay formas de movimiento extra cotidianas que se basan en la alteración del equilibrio que es llevado a niveles precarios. Desde ahí construye la acción escénica. (Barba 1990, 107). Este equilibrio precario configura la pre-expresividad entendida como un estado previo de los cuerpos en situación de representación, que deja de lado las formas cotidianas que muestra el cuerpo normado, para dar cabida a expresividades que no se encuentren condicionadas por las convenciones culturales y sociales. Eugenio Barba dice que las expresiones de representación de las culturas orientales, desde el punto de vista corporal, están absolutamente codificadas, mientras que, en la tradición teatral de occidente, las únicas

expresiones escénicas codificadas son la Comedia del Arte, la danza clásica y la pantomima.

Peter Brook, en su obra *Espacio vacío* anota que primero está la acción en el espacio. La acción teatral se da por medio de la relación de un cuerpo que se muestra en la escena y de otro que lo observa. (Brook 2015, 25). Pina Bausch (1940-2009), directora, coreógrafa y bailarina alemana consolida la idea del predominio del cuerpo en el hecho escénico, en la fusión de la danza con el teatro en una nueva propuesta vanguardista conocida como Tanztheater que se caracteriza por la exploración del cuerpo escénico vinculado siempre a la realidad. Expone cuerpos que no se ajustan a los cánones de cuerpo ideal mostrando una realidad transgresora. Vincula la danza escénica con la ópera. Desarrolla propuestas performáticas en las que se explora el espacio, lo sensorial y las posibilidades corporales. Se aleja de la danza clásica y busca cercanía con diferentes formas de teatro. A lo largo de su vida artística se relacionó con los procesos escénicos vanguardistas que se llevaban a cabo en Europa, Estados Unidos y América Latina. Fue probablemente la bailarina que más influyó en los procesos de la danza contemporánea y el teatro en las generaciones de artistas escénicos desde finales del siglo pasado.

El teatro físico construye una dramaturgia desde la acción en la escena, desde la poética del cuerpo en movimiento. Las artes escénicas en general se han constituido en territorio de emancipación de los cuerpos, de liberación de corporalidades no hegemónicas, de transgresión de imposiciones normativas de régimen corporal. Entre los estudiosos que fundamentan su reflexión de la práctica teatral a partir del estudio del cuerpo se destacan los siguientes: Jacques Lecoq (Lecoq 2004) que se enfoca en el gesto. Eugenio Barba (Barba 2018a) por su parte hace una diferencia básica entre las disciplinas del cuerpo. Distingue el cuerpo en actitud cotidiana, del cuerpo en situaciones de representación. Esta noción se amplía y se enriquece con los estudios sobre las técnicas y normativas corporales determinadas por su uso social, que analiza David Le Breton (Le Breton 2018).

El Teatro del Cronopio apuesta por un teatro que se construye desde el cuerpo, desde el entrenamiento corporal desde el trabajo físico que propone Grotowski, desde lo emocional que explora Stanislavski, el acuerdo tácito de Meyerhold y la rigurosidad técnica de Lecoq. Está estrechamente ligado al concepto de antropología teatral que propone Eugenio Barba y explora en las técnicas de movimiento y en las formas de representación de diversas culturas con el propósito de construir un método propio.

Por otro lado, están los teóricos que se enfocan en el uso del espacio. Gastón Bachelard trata al espacio como el lugar en que se habita. (Bachelard 2000, 178). El cuerpo mismo es concebido como espacio habitable. La formulación de una partitura de movimiento es el punto de partida en la construcción de la acción escénica a partir de la presencia del cuerpo en el espacio. Surge la conciencia corporal desde la exploración del espacio: del yo material y su relación con el entorno, así como de las posibilidades y la calidad de esta relación. A partir de la conciencia corporal con relación al espacio se elabora un diseño de secuencias de desplazamiento, que exige al actor, la exploración de sus centros motores, el entrenamiento de ejercicios de acrobacia y la introducción a la noción de esfera de movimiento, en función de definir una construcción dramática en el plano visual del espacio escénico. Mientras tanto, Vsevolod Meyerhold (Meyerhold 1989, 44) plantea que el espacio escénico se constituye a partir de una “convención consciente” entre alguien que mira y algo que es mirado.

En lo que tiene que ver con el movimiento escénico, Eugenio Barba (Barba 1990, 16), lo estudia a partir de la observación de prácticas tradicionales de movimiento en situaciones de representación. Propone que hay formas de movimiento extra cotidianas que se basan en la alteración del equilibrio. Cuerpo, espacio y movimiento se conjugan en la propuesta del Teatro Posdramático de Hans Thies-Lehman (Lehmann 2013, 161) que plantea la creación de una dramaturgia que no sea necesariamente textual. Los recursos escénicos rompen con su relación de subordinación frente al texto.

La idea de poética teatral que propone Jorge Dubatti (Dubatti 2019) pone énfasis en el proceso de producción de imágenes. Esta idea aborda la complejidad del hecho escénico desde la totalidad de sus componentes en cuanto a forma y contenido: El texto, la imagen y su formulación en el espacio de presentación y representación. Estos elementos se conjugan en la poética. Jorge Dubatti propone el concepto de “poética teatral” que define el teatro como un acontecimiento que se constituye desde tres subacontecimientos: el convivio, la poésis y la expectación. La propuesta teatral de Navarro se enmarca en esta idea de acontecimiento en el que intervienen todos estos elementos que configuran la experiencia teatral.

El principal interés de esta investigación radica en la relación entre lo visual y la dramaturgia. La dramaturgia visual propone las dimensiones espaciales y ambientales de la obra como punto de partida. A partir de estas nociones se construye la “Poética visual” en el teatro y se expresa a través de un discurso en el que predominan las imágenes. Son pocos los estudios sobre la dramaturgia desde la perspectiva de la

poética visual. José Luis Raymond (Raymond 2017, 172) también aborda el tema desde la construcción de dramaturgias a partir del cuerpo y su interacción con los elementos que constituyen la teatralidad. Por su parte, Santiago Villacís hace un estudio de la narrativa visual en la dramaturgia de Arístides Vargas (Villacís Pástor 2017). En el teatro brasileño se ha profundizado en lo referente al teatro visual, como es el caso de Walter Cintra.

De la misma manera, José Sánchez (Sánchez 2002) coincide con una dramaturgia que concibe el hecho teatral como un ente independiente de lo textual, a partir de la elaboración de una partitura no literaria para dar paso a la escritura de la imagen: un “modelo orgánico” que conjugue todos los elementos que constituyen lo escénico.

Desde una perspectiva metodológica, los estudios se han enfocado desde la semiótica aplicada al teatro. El teatro es un arte codificado en el que confluyen distintos sistemas de signos. La semiótica teatral tiene su fundamento en la idea de signo de Charles Peirce (1974), que no se limita al signo lingüístico, sino que amplía su campo hacia otros territorios, sobre todo visuales y a la posibilidad de análisis de fenómenos sensoriales. A esta idea peirciana se suma el aporte de Humberto Eco (Eco 1977) en lo que tiene que ver con lo artístico, que señala la importancia del público en lo que se refiere a la recepción y la interpretación del espectador. Este aspecto se acerca o remite a lo que Dubatti (2019) por expectación y es el elemento que cierra y da forma al fenómeno teatral.

Tadeusz Kowzan (Kowsan 1992) explica el hecho teatral a partir de la clasificación tradicional del arte según criterios de espacio y tiempo. Entre los dos la intervención del público como elemento de disociación. En suma, la “Poética visual” permite entender la dramaturgia como un cuerpo constituido por múltiples elementos integrados como un organismo que puede ser observado desde la semiótica teatral.

## **2.2. La práctica escénica como ente constitutivo de la poética visual en la dramaturgia**

Esta investigación pretende ser un aporte para el estudio de las artes escénicas desde el enfoque de la práctica escénica como postura conceptual. A partir de un análisis de la poética visual de la escena como elemento central en la constitución de la dramaturgia y el tratamiento de la imagen escénica en la obra del maestro Guido Navarro del Teatro del Cronopio, en el estudio de las obras *Alicia ya no está* y *Zona de*

*Silencio*, que sintetizan de algún modo el proceso que a lo largo de los años ha desarrollado el Teatro del Cronopio en la técnica y en la dramaturgia.

El estudio se abordó desde las categorías de poética visual y dramaturgia. La poética visual en el contexto de la escena se refiere a la creación de imágenes espaciales en función de la dramaturgia entendida como la acción representar una idea con sentido en un lugar y un tiempo determinados.

### **2.3. La poética visual**

Las sociedades contemporáneas, sobre todo en el mundo occidental, están trazadas y determinadas por su cultura visual que se nutre, cada vez más, de lo global. Las imágenes visuales, que se imponen frente a cualquier otra forma de generación de imágenes, se han apoderado de una buena parte de la capacidad del sistema de percepción de las personas de manera inconsciente. Hay expresiones humanas que han estado ligadas a las visualidades desde su propia naturaleza y razón de ser, actividades que tienen que ver con la representación, con el arte, con las formas rituales que se manifiestan en un orden y con un diseño establecido en todas las culturas del mundo.

La característica de visualidad de las artes escénicas es imperativa y se manifiesta por encima de cualquier otra como primaria. Sin embargo, la tradición textual en la dramaturgia del teatro occidental se ha impuesto por sobre la naturaleza de espectáculo inherente a las artes vivas de la representación, que tienen su origen en las primitivas formas del rito. La danza, el teatro, las expresiones rituales y el comportamiento característico de los grupos definidos por alguna causa común: militares, curas, médicos, etc. ponen de manifiesto una intrínseca forma de representación escénica que se expresa en su ordenamiento, en su diseño, en los roles que sus integrantes juegan y en los elementos distintivos que configuran su imagen, así como el entorno en que se desenvuelven: en lo social, lo político y en todo lo que implica lo cultural.

La visualidad ha sido siempre el sustento de las artes escénicas. Su razón de ser es la representación de imágenes para ser vistas. Es el origen del fenómeno escénico. Es así como podemos enfocarnos en el teatro desde lo visual. El teatro visual y su “función desde la plástica escénica, el cual articula el discurso estético desde las imágenes” (Vindas-Villarreal 2019, 134) y formula una narrativa que se expresa autónomamente, en relación pero con independencia de la dramaturgia textual.

En el teatro la imagen precede a la palabra. Desde su origen etimológico, el teatro es un dispositivo visual. La visualidad en el teatro se la puede entender como un conjunto de imágenes producidas por las diferentes maneras en que se manifiesta el lenguaje teatral: el cuerpo en el espacio además de cualquier elemento que irrumpa en el plano escénico a través de las diferentes técnicas teatrales como los títeres, los objetos en escena y la iluminación, ordenadas en una resolución con sentido y que se expresa en una obra.

En el llamado *teatro de objetos*, la animación como práctica escénica ha cobrado significativa importancia en el teatro visual. Mediante un procedimiento muy antiguo que consiste en dar la ilusión de movimiento autónomo a objetos, los objetos inanimados cobran vida en las imágenes, la luz y las sombras por medio de mecanismos operados por personas, “las alianzas entre seres humanos y figuras” (Pavis 1998, 449). La exploración de la animación como principio conceptual y técnico para el tratamiento de todos los elementos que componen la escena, a partir de dar vida al objeto. Hacer de la escena un organismo constituido por múltiples formas de expresión que tienen un sentido articulado. El uso de objetos, que en el contexto escénico se convierten en seres, entidades que pueden cobrar vida. Los títeres como elemento que contribuye con la intemporalidad y la visualización de distintos planos que dibujan y delimitan la historia y, con la dinámica que se le imprime para tratarla.

El teatro de objetos proviene de distintas formas de teatro oriental y se constituye como un nuevo camino para abordar el lenguaje escénico. En principio se trata de someter al objeto a un procedimiento escénico tan antiguo como las artes de la representación: la manipulación. Busca la dramaturgia del objeto generando otras posibilidades escénicas. Los títeres, las marionetas, el teatro de muñecos, las sombras chinescas han sido desde su origen formas escénicas que se han desarrollado al margen de la cultura letrada. Al pertenecer a la cultura popular, no han formado parte dramaturgia literaria hegemónica y han desarrollado formas de narrativa visual propias de cada género.

Las artes escénicas, fieles a su condición de artes vivas, presenciales y directas, involucran distintas prácticas artísticas que confluyen en un resultado que se traduce en imágenes en las que predomina lo visual: el espectáculo, entendido como la representación de una realidad artificial. Desde la práctica teatral, el espectáculo está concebido para ser mostrado. Para ser visto por alguien en un lugar determinado, es así

como los dispositivos desde sus inicios han sido diseñados para representar, para mostrar algo de la realidad, algo para ser observado, visto por un espectador.

El teatro construye la realidad desde el artificio, desde la configuración material de las realidades imaginarias. Dejando de lado el compromiso aristotélico de la fidelidad mimética con el modelo de la realidad, la visualidad en la escena tiene la posibilidad de crear desde la absoluta subjetividad. Es en el territorio de las imágenes en donde se debate la cultura actual de occidente. Como dice W.J.T. Mitchel, “las imágenes nos hablan” (Mitchell 2017, 10). Decir esto es subjetivizar la imagen. Darle al objeto el poder del sujeto. Dotarle de esencia, de espíritu, de capacidad de acción y reacción. En el teatro, el tratamiento de la imagen tiene este propósito. La imagen producida por el gesto, los objetos animados y la luz, para validar su existencia como lenguaje propio y específico que va más allá de lo verbal.

Este es el punto de partida para la creación de imágenes. Dotarlas de sentido, ordenarlas de manera que en conjunto se constituyan en un discurso. Un discurso hecho a partir de un lenguaje visual con códigos definidos. Códigos que se manifiestan en el espacio escénico por medio de elementos como la iluminación, el cuerpo del actor y el uso de objetos en el espacio, el movimiento escénico. El espacio entendido como un lugar definido en el que sucede el hecho teatral y en el que se desarrolla una poética visual a partir de todos los elementos que componen la imagen escénica. Como dice Gastón Bachelard, el espacio como un lugar para ser habitado. El cuerpo como espacio habitable (Bachelard 2000, 178).

A mediados del siglo XX, el teatro occidental experimenta una pérdida de valor de las formas dramáticas tradicionales para dar paso nuevos modelos de “dramaturgias no dramáticas” poniendo énfasis en la revalorización del espacio escénico con elementos propios de la teatralidad, quitándole la responsabilidad de reproducir la realidad y devolviéndole su función original de experiencia sensorial efímera. Los recursos escénicos de las Artes Vivas, como el teatro, que se dan de modo presencial, inmediato y efímero, que se expresan mediante el cuerpo en la escena y los objetos animados han roto con su relación de subordinación y dependencia con el texto, frente al rigor espacial y a las convenciones establecidas en torno a la acción determinadas por lo textual. Lo sensorial se impone por medio de imágenes de toda clase producidas por diferentes estímulos, pero sobre todo visuales. Las fronteras entre las Artes Vivas y las Artes Visuales son cada vez menos definidas en lo que tiene que ver con lo plástico, con

lo pictórico, más allá de la característica de inmediatez propia de la presencialidad y de lo efímero del hecho escénico.

Para el Teatro del Cronopio, la ritualidad, la fiesta, la celebración y todo lo que pueda considerarse fuente original constituye un territorio de exploración en la construcción de su dramaturgia, este es su punto de partida: el texto dramático se construye a partir de la experiencia escénica. La poética del Teatro del Cronopio es el resultado de la indagación de lo visual, de la creación de la imagen teatral. Para Navarro, la potencia poética no radica en lo que se dice, si no en el cómo se lo hace: los temas, las estructuras y las situaciones dramáticas permanecen en las distintas formas de teatro. La verdadera diferencia está en tratamiento que cada creador le sepa dar a la imagen teatral.

#### **2.4. La teatralidad**

Dada su condición de acto de representación efímero y presencial, sus formas de registro han sido insuficientes. En la tradición del teatro occidental, el registro del hecho teatral ha sido el escrito, pero en la teatralidad de una obra están presentes algunos elementos además del texto, la obra escrita dista mucho de la obra puesta en escena. El teatro no es un género literario menor, sino otro arte, por lo tanto, es otro objeto de estudio. La posición logocéntrica afirma que el texto escrito es la base del teatro mientras la posición esceno-céntrica mantiene que el texto es parte de un conjunto de elementos que conforman la obra teatral. El teatro no es solamente un género literario sino un género artístico autónomo constituido por elementos diversos, con códigos de interpretación propios, por lo que el proceso de análisis debe ser distinto en cada caso.

Los estudios sobre la visualidad en la escena se han abordado desde diferentes enfoques que tienen que ver con la creación teatral. Esta condición efímera y presencial, que conjuga todos los elementos que conforman la teatralidad se expresan como poética visual. En primer lugar, es importante definir lo que se debe entender como poética visual. Más allá de la acepción primaria de hibridación de texto e imagen, lo que interesa es la relación de lo visual con la construcción escénica. Los estudios sobre la visualidad en la escena se han abordado desde diferentes enfoques que tienen que ver con la creación teatral.

El teatro gestual de Guido Navarro está estrechamente ligado al estudio de la teoría y la práctica del teatro de Jacques Lecoq que busca la construcción de la imagen escénica a partir del cuerpo, del movimiento. Privilegia la indagación del mundo exterior mediante la improvisación como método de exploración del cuerpo en el

espacio; él dice: “Hay que observar cómo se mueven los seres y las cosas y cómo se reflejan en nosotros.” (Lecoq 2004, 38). Jacques Lecoq es la base teórica del trabajo del Teatro del Cronopio, sobre todo en lo que tiene que ver con el entrenamiento psicofísico y de exploración del cuerpo y el espacio, la máscara neutra, la máscara larvaria y la máscara expresiva como punto de partida de la relación entre cuerpo e imagen escénica.

Respetando y enriqueciendo siempre la secuencia trazada en el espacio y que se va convirtiendo en una partitura de movimiento, de ritmo, de tensiones, las imágenes se van fijando por efecto de la repetición. El teatro es el arte de la repetición. De ahí que se puede extraer una partitura visual a partir de la secuencia en que se ordena la imagen: a cada momento de la historia le corresponde una imagen que se repite en el mismo orden, cada vez que la obra se representa. En la tradición oriental, en el acto de repetir una práctica con el mayor apego a la tradición, está el virtuosismo. En occidente, por el contrario, la innovación determina el valor de las prácticas.

Este estudio se apoya en la teoría del “teatro posdramático” de Hans Thies-Lehmann (Lehmann 2013) que plantea la creación de una dramaturgia que no sea necesariamente textual. Con este propósito esta investigación se centra en la concepción de *poética teatral* que propone Jorge Dubatti (Dubatti 2019), poniendo énfasis en el proceso de producción de imágenes. Esta idea aborda la complejidad del hecho escénico desde la totalidad de sus componentes en cuanto a forma y contenido: El texto, la imagen y su formulación en el espacio de presentación y representación.

El concepto de *poética teatral* está estrechamente relacionado con la figura de cuerpo poético, que se pone de manifiesto en la obra de Jacques Lecoq y que es el punto de partida de la obra de Navarro. Jacques Lecoq desarrolla la teoría y la técnica del teatro gestual. La construcción de la dramaturgia a partir del gesto. Explora el trabajo con máscaras y descubre que el gesto corporal crece cuando se anula el gesto facial favoreciendo la expresividad escénica por medio de la gestualidad integral del cuerpo en el espacio, en situación de representación. (Lecoq 2004, 151)

El trabajo de investigación con máscara neutra, que propone Lecoq (Lecoq 2004), en procura de una forma de expresión que abarque todas las posibilidades del cuerpo en el espacio, liberando al actor de su propio gesto y provocando una gestualidad total, sin particularidad, sin emociones, la pre-expresividad de la que habla Eugenio Barba, en sí misma: una especie de Limbo en donde está todo lo que nos une y nos asemeja, y todo lo que nos diferencia. Los ejercicios con máscara larvaria producen rasgos más definidos y formas precarias de personajes y emociones provenientes de la

expresividad primaria de estas máscaras hasta llegar a una máscara netamente expresiva, que ya encuentra caracteres y una idea de personaje y se ubica en la cotidianidad, en la caricatura de personajes comunes que cumplen un rol definido. Patrice Pavis define la máscara de la siguiente manera (Pavis 1998, 281):

Al ocultar el rostro, renunciamos voluntariamente a la expresión psicológica, la cual suministra generalmente la mayor cantidad de informaciones al espectador, y a menudo muy precisas. El actor se ve obligado a pensar esta pérdida de sentido y esta falta de identificación mediante un gasto corporal considerable. El cuerpo traduce la interioridad del personaje de una manera extremadamente amplificadora exagerando cada gesto: la teatralidad, la presencia en el espacio del cuerpo, quedan considerablemente reforzadas. La oposición entre un rostro neutralizado y un cuerpo en perpetuo movimiento es una de las consecuencias estéticas esenciales del uso de la máscara. Por otra parte, la máscara no tiene por qué representar un rostro: por ello la máscara neutra y la media-máscara bastan para inmovilizar la mímica y para concentrar la atención en el cuerpo del actor.

Estos ejercicios se muestran en la práctica en la obra de Navarro (Navarro 2013). El trabajo con máscaras es recurrente en las obras del Teatro del Cronopio. Está presente en el proceso de creación de personajes y en el resultado dramático. La exploración técnica de las posibilidades gestuales del actor forma parte de la gramática en la construcción del lenguaje escénico.

El teatro posdramático es un concepto abierto inspirado en el posmodernismo impulsado por Hans Thies Lehmann para referirse a las formas del teatro que desplazan el protagonismo de lo literario para dar paso a los demás componentes de la puesta en escena y el espectáculo. Él afirma:

El título Teatro Posdramático -en tanto que alude a un género literario del drama- señala la permanente interrelación e intercambio entre teatro y texto, aunque en esta investigación el discurso sobre el teatro ocupe una posición central y, por lo tanto, el texto no se trata como su soberano sino solo como un elemento más estrato y material de la configuración escénica. (Lehmann 2013, 29)

Los recursos escénicos han roto con su relación de subordinación frente al texto, frente al rigor espacial y a las convenciones establecidas en torno a la acción. Lo sensorial se impone por medio de imágenes de toda clase producidas por diferentes estímulos, pero sobre todo visuales. “Dramaturgia visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica” (Lehman 2013, 161) Una teatralidad constituida por los factores no literarios, libre de ataduras formales preexistentes, la visualidad asume nuevos roles en la construcción discursiva de la obra

haciendo aparecer nuevos recursos escénicos y escenográficos. Siendo que lo posdramático resulta una categoría demasiado amplia y por lo mismo difusa, este trabajo se centrará en lo que se define como teatro visual.

### **2.5. El teatro visual**

Se entiende por teatro visual al conjunto de formas escénicas no textuales que constituyen un espectáculo teatral. El teatro visual se refiere a las dramaturgias que se expresan a través de un discurso en el que predominan las imágenes, que se traducen como lenguaje visual en las artes de la representación y se manifiestan en diferentes modalidades escénicas, contenidos, estilos y formatos, como afirma Walter Cintra (Cintra 2018, 462) es un “lenguaje teatral marcado por la hibridez”, entendida como un espacio que conjuga artes visuales con artes escénicas. La imagen producida por el gesto, los objetos animados en la escena, la luz y las sombras, para constituirse como un lenguaje propio y específico.

Jorge Dubatti propone el concepto de Poética teatral que define el teatro como acontecimiento: “el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano.” Un acontecimiento que se constituye en tres sub-acontecimientos: el convivio, la poíesis y la expectación.

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética, como acontecimiento triádico, y una definición pragmática, como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación. Esta última definición [...], implica la superación de los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación”, en tanto regresa la definición del teatro a la base convivial y viviente del acontecimiento. (Dubatti 2019, 2)

El convivio o acontecimiento convivial se refiere a la reunión presencial entre creadores, técnicos y espectadores en un espacio y un tiempo definidos, sin intervención tecnológica. Poíesis es el acontecimiento a partir de la acción corporal física y físico-verbal, en el espacio escénico y es lo que define al teatro como tal: configura un acontecimiento y un ente diferente al de la vida cotidiana, con características propias. Tiene el mismo sentido que propone la Poética aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos en el campo del arte. Implica de la misma manera a la acción de crear y al objeto creado

El acontecimiento de expectación implica la consciencia de la otredad ontológica que se plantea en la poíesis. “No hay expectación sin distancia ontológica, sin consciencia del salto ontológico o entidad otra de la poíesis”. Es decir, de un ente diferente de la realidad cotidiana que funciona con características y reglas propias. El principal interés de esta investigación radica en la relación entre lo visual y la dramaturgia. La dramaturgia visual propone las dimensiones espaciales y ambientales de la obra como punto de partida.

A partir de esto se puede suponer que, en la dramaturgia, la imagen escénica se configura antes de que se manifieste de forma literaria y puede constituirse en una narración autónoma. José Sánchez propone una dramaturgia que concibe el hecho teatral como un ente autónomo independiente de la dramaturgia textual, a partir de la elaboración de una partitura que se sitúa en el ámbito de lo no literario para dar paso a la escritura de la imagen, “lo literario deja de ser lo determinante para ser parte de lo espectacular”(Sánchez 2002, 42). El teatro debe descubrir su propio lenguaje y sus medios de expresión, no someterse a la literatura. El texto es uno de los elementos que configuran el espectáculo entendido como la representación de una realidad artificial. Espectáculo en su primaria acepción de espejo, de especulación, de interpretación de la interpretación. Sánchez plantea un “modelo orgánico” de dramaturgia que conjugue todos los elementos que constituyen lo escénico. Una dramaturgia que parte de la realidad física del espacio escénico y de sus componentes fundamentales: el cuerpo en el espacio, el movimiento, lo visual y lo acústico.

Para Eugenio Barba, la dramaturgia no se refiere únicamente a lo literario. También hay “una dramaturgia orgánica o dinámica, que orquesta los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual”(Barba 2018a, 1). Es así, que se puede hablar de dramaturgia para formas de espectáculo que no están ligadas a la representación o a la interpretación de historias, como la danza y la pantomima. La dramaturgia es una sucesión de acontecimientos basados en una técnica de la acción escénica. “La dramaturgia es una manera de pensar. Es una técnica que nos permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones”. (Barba 2018a). Transforma un conjunto de fragmentos en un organismo único. Barba habla de una “dramaturgia global del espectáculo” y de una dramaturgia para cada uno de los componentes de este: Dramaturgia del actor, del director, del autor, del espacio escénico e incluso del espectador. La dramaturgia es un instrumento para crear

coherencia. “La coherencia no significa necesariamente claridad. Es la complejidad que anima una estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas.” (Barba 2018b)

Por otro lado, están los teóricos del uso del espacio escénico. Meyerhold plantea que el hecho teatral se conforma desde una *convención consciente*, un acuerdo tácito del creador con el espectador. Ese acuerdo determina la realidad espacial de la propuesta escénica, delimita la obra como objeto visual (Meyerhold 1989, 44). Para Peter Brook, primero está la acción. El espacio es el plano en donde se dibuja la escena por medio de la acción de un sujeto en la escena y de otro que observa. El hecho teatral se inicia en la acción: “Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dicta la necesidad de expresión” (Brook 2015, 25). Peter Brook hace una distinción entre teatro mortal, teatro sagrado y tosco vinculado a lo ritual. Según él, *el espacio vacío* (Brook 2015, 29):

La exploración de la creación colectiva como técnica dramática ha sido una constante en la práctica del Teatro del Cronopio. Por su parte, Enrique Buenaventura propone un método de creación participativa con el propósito de configurar una dramaturgia colectiva articulada en un resultado escénico con estructura dramática coherente. La base de este método es la improvisación a partir de un tema. Buenaventura hace una severa crítica a la dramaturgia de autor. Buenaventura considera la cultura como un bien común. Propone una dramaturgia que se construye en la práctica teatral, en la acción escénica.

Por otro lado, es importante definir lo que se debe entender como técnicas escénicas aplicadas a la imagen. A decir de Vilém Flusser, el arte escénico como “configurador de imágenes técnicas” (Flusser 2011). La imagen teatral está constituida por distintos elementos técnicos: escenografía, iluminación, vestuario, cromática y uso de elementos de utilería configuran un lenguaje plástico definido en la escena.

El uso de técnicas escénicas aplicadas a la imagen permite construir una narración dinámica y diversa de la historia modificando el plano en distintas dimensiones imaginarias de espacio y tiempo. Dice José Luis Raymond en su tesis doctoral *El cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios*: “La representación no solamente es la traslación literal ni la ilustración de un texto dramático a la escena, sino que es una obra donde se presentan y convergen otros elementos no lingüísticos como la escenografía, el gesto, la actuación, la indumentaria,

el sonido, etc. “ (Raymond 2017, 104). Jorge Dubbati es uno de los estudiosos el teatro latinoamericano que más ha aportado en la definición de lo visual y de la poética en el teatro. La creación colectiva es una herramienta recurrente en la formulación de dramaturgias en el ámbito del teatro latinoamericano.

### 3. Metodología

Para responder a los objetivos específicos y considerando la vasta obra de Guido Navarro se decidió trabajar con una muestra representativa de sus obras. En dialogo con Navarro, se eligieron *Alicia ya no está* (2010) y *Zona de Silencio* (2001), por ser consideradas obras emblemáticas de la propuesta del dramaturgo. Si bien la metodología que se aplicó para este estudio se basa en aproximaciones de estudios sobre semiótica aplicados al teatro, que ya han sido abordados por otros autores y que constituyen la semiótica teatral porque el teatro es un arte codificado en donde confluyen distintos sistemas de signos. La semiótica teatral se origina a partir del concepto de *signo* de Charles Peirce (Peirce 1974), que va más allá del signo lingüístico, contemplando lo visual y los fenómenos sensoriales.

A esta idea peirciana se suma el aporte de Humberto Eco (1977) en lo que tiene que ver con lo artístico, que señala la importancia del público en lo que tiene que ver con la recepción y la interpretación del espectador. Este aspecto se acerca o remite a lo que Barthes entiende por *connotación* y es el elemento que cierra y da forma al fenómeno teatral.

Kowsan analiza el teatro desde un punto de vista semiológico. El teatro es un sistema de signos que generan significación en el que pueden identificarse algunas formas para poder ser analizadas, formas que tienen que ver con la representación y que no son necesariamente lingüísticas y se constituyen como elementos de significación: palabra, tono, gesto, movimiento, vestuario y maquillaje, escenografía, utilería, iluminación, sonido y música. (Kowsan 1992, 44). Según Roland Barthes, la teatralidad es todo lo que constituye el espectáculo teatral menos el texto. El espectáculo está constituido por todos los elementos que constituyen la teatralidad además de la literalidad. (Barthes 2003, 54).

Pascal Pavis señala límites los de la semiótica en su concepción clásica para analizar las artes escénicas, ya que en el teatro o en la danza no se puede dividir los elementos que constituyen el fenómeno en partes aisladas. Pavis plantea que es la mirada del espectador la que organiza y canaliza los signos y la que permite ir más allá

de la visión fragmentaria del lenguaje teatral. Los signos escénicos se manifiestan como “efectos de sentido y contraste”, como resultado de lo textual, pero no subordinado al texto; “en la puesta en escena es en donde se ponen en relación todos los sistemas significantes” (Pavis 1994, 77).

El autor propone que la percepción es una construcción del espectador más que un acto receptivo. Para hacer el análisis de un espectáculo es necesario identificar para quién se lo hace y con qué propósito se realiza. Así mismo es preciso definir cuál es el método más adecuado. El análisis y la clasificación del material visual y textual permitirá identificar características particulares y semejanzas en los procesos creativos y en el tratamiento de la imagen en cada una de las obras en estudio con el propósito de evidenciar un lenguaje teatral propio del Teatro del Cronopio. Estas características particulares constituyen la poética visual de la obra.

En resumen, la metodología que se aplicó en esta investigación consiste en la identificación y el análisis del lenguaje teatral a partir de los elementos que constituyen la poética visual y textual presentes en la dramaturgia de Guido Navarro. Si bien cada caso merece formas particulares de análisis, el punto de partida metodológico será el estudio de los factores que se pueden observar desde la semiótica teatral como ya ha sido explicado.

Desde la semiótica se puede analizar la obra desde lo observable. Se puede diferenciar los niveles en que se mueve la dramaturgia: la situación y el conflicto. Cada escena será sometida al análisis semiótico para determinar su valor connotativo y denotativo, identificar símbolos, signos para definir su forma visual, sus contenidos semánticos y su posibilidad de relación con las demás escenas, que serán sometidas al mismo tratamiento para que en conjunto puedan formar una unidad de significado con sentido, un discurso a partir de las imágenes.

Esta investigación se sustenta en la recopilación, análisis, clasificación e interpretación del material visual y escrito de las obras estudiadas, que reposa en los archivos del Teatro del Cronopio y de la revista El Apuntador, así como el testimonio del autor y de algunos de quienes han participado en las diferentes instancias de los procesos creativos con el propósito de comprender la obra del Teatro del Cronopio para descifrar su poética visual en la construcción de su dramaturgia.

Después de identificar el material de las obras en estudio se procedió con la selección de las imágenes que fueron objeto de análisis de acuerdo con los siguientes criterios: Escenografía, narrativa de la imagen y técnicas que se aplican en el

procesamiento de la imagen. Para este efecto se aplicó el método inductivo de análisis semiótico de los elementos que configuran la poética visual en las obras. En *Alicia ya no está* se destaca la dramaturgia y en *Zona de Silencio*, Navarro pone énfasis en el tratamiento de la imagen. A partir de estas premisas se analizaron los elementos que configuran la poética visual en las obras. Además del análisis de las obras, el trabajo de investigación se apoyó en una entrevista a Guido Navarro (ver entrevista completa Anexo1) para entender su punto de vista y sus concepciones sobre el teatro y la imagen y rescatar su testimonio.

Con el propósito de identificar las técnicas visuales aplicadas al lenguaje teatral en la dramaturgia del Teatro del Cronopio, este trabajo se valió del método inductivo de análisis de contenido de las obras *Alicia ya no está* y *Zona de silencio*. Así, se procedió a la recopilación y fichaje del material visual y escrito de las obras para determinar cuáles son y qué uso tienen estas técnicas en la construcción de la escena. Una vez organizado el material fue posible identificar las técnicas y disciplinas aplicadas en la escena para analizarlas y comprenderlas en el contexto de la dramaturgia.

## Capítulo segundo

### La poética visual en la obra del Teatro del Cronopio

#### 1. Dramaturgia en la obra del Teatro del Cronopio

Guido Navarro inicia su trabajo como actor en el teatro en la calle junto a Carlos Michelena, mientras estudiaba en la escuela de teatro de la Universidad Central. En el teatro de la calle descubre el teatro cómico y diversas técnicas que ya le acercaban al teatro gestual. En 1986 viaja a Italia para estudiar en la Scuola Internazionale de Teatro Gestuale. Forma parte del Circo a Vappore, este periodo marca la etapa de formación de Navarro. Cuando regresa de Europa a Ecuador se vincula con los nuevos grupos que en ese entonces poblaban la escena quiteña y empieza su producción teatral. Dirige varias obras de autores locales y mundiales de diferentes épocas. Su exploración pedagógica le lleva a fundar la escuela de teatro gestual *El Cronopio*, que forma actores y produce espectáculos. Desde sus inicios, su producción ha sido muy prolífica. Como escuela ha influido en los procesos de diversos grupos y actores que se han destacado en el ámbito teatral nacional e internacional. Dice Patricio Vallejo, dramaturgo, director e investigador escénico:

“Guido Navarro lleva su dramaturgia a partir de la deconstrucción de textos universales como Beckett, Poe, Fo o Calderón, y la incorporación del lenguaje espontáneo de las técnicas que lleva adelante. Otra cualidad de este director y que ha sido invitado a llevar a escena espectáculos con elencos distintos al suyo.” (Vallejo 2011, 270)

Los caminos de exploración de la dramaturgia del *Teatro del Cronopio* han sido diversos. Su búsqueda ha ido desde lo experimental en la adaptación y la reinterpretación de textos clásicos y conocidos del teatro, la literatura y la tradición popular, hasta la construcción de una dramaturgia propia a partir de la investigación de diversas técnicas de teatro gestual y del uso de objetos en la escena. Ha participado como director de escena en importantes obras de dramaturgos ecuatorianos como *La Marujita se ha muerto con leucemia* (1990) o *La Patriótica* (2009), ambas de Luis Miguel Campos, en las que el trabajo de puesta en escena y la creación de la partitura gestual y de movimiento, a cargo de Navarro, constituye en sí mismo una dramaturgia paralela a la textual. Esta dramaturgia es netamente visual y en ella interviene el uso de

diversas técnicas de teatro gestual como el clown, la pantomima y el teatro de objetos, entre otras. Estos elementos se muestran claramente en el montaje de estas dos obras. Guido Navarro apuesta por el teatro gestual entendido como un género que abarca el estudio y la práctica de diversas técnicas corporales que comunican desde los códigos de la gestualidad.

La dramaturgia en el teatro gestual es el resultado de la construcción de un lenguaje del cuerpo, con signos y gramática propios. En el teatro de Navarro, el cuerpo y la gestualidad trazan la historia en el espacio. El movimiento en secuencia crea una partitura que se traduce en desplazamiento y ritmo, elementos fundamentales que constituyen la estructura en la que se desarrolla la narración gestual. La partitura y el tema sustituyen al drama mientras que el gesto reemplaza a la palabra. En *Alicia ya no está*, la partitura de movimiento y la secuencia de las imágenes narran la historia sin necesidad de acudir a la palabra, que aparece sin protagonismo, como un elemento más en la construcción de la historia.

La dramaturgia gestual se vale de técnicas corporales y de recursos escénicos provenientes de la tradición tales como el clown, la pantomima, la acrobacia, el trabajo de máscaras y el uso de objetos y elementos, como se puede evidenciar en *Zona de Silencio*, que es un estudio profundo de diversas técnicas de teatro gestual puestas en escena a partir una estructura dramática. La palabra, sin perder su esencial importancia, deja de ocupar un lugar protagónico en el drama para convertirse en un elemento más entre los que configuran el dispositivo escénico, que en conjunto se muestran principalmente como imagen. Como dice Santiago Rivadeneira, docente y actor teatral:

¿Nuevas dramaturgias? Los dramaturgos apelan al gesto y al movimiento para la expresión de aquello que las palabras no alcanzan a descifrar. El cuerpo mucho mayor potencia expresiva que la palabra. "Y la palabra se pliega al cuerpo, intenta incluso imitarlo." ("Sintaxis del discurso teatral | PDF - SlideShare") Exclamaciones, reiteraciones, repeticiones, sonidos guturales, gemidos, etc., todas estas formas se introducen en el hecho escénico. Así miramos el ejercicio de Guido Navarro *El loco y la virgen* como un discurso desarticulado y una inacabada sucesión de exclamaciones, resonancias y asociaciones simbólicas que se entrecruzan. (Rivadeneira 2010, 16)

En la dramaturgia del *Teatro del Cronopio* se pone de manifiesto una apuesta por la técnica. Hay una investigación profunda de los elementos que configuran la teatralidad: máscaras, títeres, sombras, proyecciones, música, danzas, acrobacia y destrezas de distinto tipo que se utilizan para crear atmósferas, situaciones y conflictos dramáticos que en la práctica actúan en los sentidos y en las emociones. Adquieren

significado para quienes participan en la experiencia convivencial del teatro. La práctica escénica valora y califica el espacio, le otorga sentido. Señala rumbos y determina velocidad y ritmo de cuerpos y objetos. En este trazo la historia, el drama aparece, cobra vida. En esta medida, el drama, a manera de texto, puede o no existir previamente.

“A mediados de los 90, el Teatro del Cronopio dirigido por Guido Navarro madura una dramaturgia y una puesta en escena con obras como *Los clowns del fin del mundo* y *la verdadera historia de Caperucita Roja*.” (Proaño-Gómez 2003, 19).

En el teatro gestual, la dramaturgia rompe con las convenciones del drama realista para profundizar en la exploración de las posibilidades del espacio escénico, del tiempo, del movimiento, del sonido y la iluminación.

La dramaturgia del *Teatro del Cronopio* se construye desde elementos lúdicos como la improvisación, la creación colectiva, el juego, la imaginación y la práctica escénica. La primera propuesta de estudio del *Teatro del Cronopio* es la concepción del teatro como un espacio en el que confluyen múltiples territorios. “A partir de la investigación constante en dichos territorios el Cronopio ha desarrollado una estética propia y fácilmente reconocible.” (Peñañiel 2007, 36) Guido Navarro propone su trabajo pedagógico como un viaje en el que se exploran diversas técnicas, métodos y estilos que define como territorios. Desde el punto de vista conceptual, las ciencias, las ideas, los temas de estudio, las artes, también están configurados como territorios.

Toda la preparación del actor se enfoca en la creación de una técnica base que está diseñada para que pueda manejar distintas formas de abordar estos territorios: el territorio clown, el territorio máscara, el territorio comedia del arte, el territorio melodrama, el territorio trágico, el territorio dramático, las danzas, la antropología teatral, el teatro popular y el circo. En este abordaje, el actor construye su comportamiento escénico: su corporalidad, su forma de moverse, su aspecto. A partir de esto se construye su entorno su contexto y sus necesidades escénicas.

Esta dinámica de construcción es la que define la estética del Teatro del Cronopio. Los personajes, los vestuarios, la escenografía tienen la huella de procesos: todo es manufacturado desde el reciclaje, desde la reutilización, desde las habilidades particulares de cada uno de los participantes en el proceso creativo. Esta forma de abordar el trabajo marca un estilo que en la puesta en escena se convierte en un lenguaje definido, en una propuesta plástica.

Estos territorios, como todos los territorios, tienen fronteras, pero al igual que las fronteras entre los territorios andinos, estas no dividen, sino que unen, sirven de tránsitos, son rutas. Las fronteras de estos territorios le sirven al actor para saber dónde está y hacia dónde dará su próximo paso. Cada uno de ellos son universos particulares, que se comunican entre ellos por puertas secretas. Es trabajo del actor descubrir estas puertas, si las hay. Si no las hay, es trabajo del actor poner las puertas por donde entrar. Todos estos, son los lenguajes que se han ido planteando para el actor de nuestros días desde la experiencia del actor efímero. (Navarro 2015)

En suma, la dramaturgia del *Teatro del Cronopio* se centra en una exploración de recursos y técnicas teatrales, plásticas y tecnológicas que contribuyan con la formulación de imágenes en función de una narrativa visual: teatro de objetos, títeres, juegos de iluminación, siluetas y sombras chinescas destacando lo primario del hecho teatral, el cuerpo en movimiento y el espacio como punto de partida para la creación de imágenes desde la indagación técnica para construcción de una narrativa no textual centrada en lo visual. La formulación de una partitura de movimiento es el punto de partida en la construcción de la acción escénica. Surge la conciencia corporal desde la exploración del espacio: del *yo* material y su relación con el entorno, así como de las posibilidades y la calidad de esta relación.

A partir de esa exploración se define el diseño de las secuencias de acción, la indagación e identificación de los centros motores del actor, el entrenamiento de ejercicios de acrobacia e introducción a la esfera de movimiento, en función de definir una construcción dramática en el plano visual del espacio escénico.

En las obras del *Teatro del Cronopio*, la animación se aborda como principio conceptual y técnico para el tratamiento de todos los elementos que componen la escena, a partir de dar vida al objeto, de hacer de la escena un organismo constituido por múltiples formas de expresión que tienen un sentido articulado. El uso de objetos, que en el contexto escénico se convierten en seres, entidades que pueden cobrar vida.

Los títeres aparecen como elemento que contribuye con la intemporalidad y la visualización de distintos planos que dibujan y delimitan la historia y con la dinámica que se le imprime para tratarla. Los títeres y los objetos animados tienen así la posibilidad de dividir la escena en varios planos. Estos planos pueden ser temporales o espaciales. Esto permite que las historias se muevan en tiempos y espacios diversos y que los personajes transiten en ellos mientras muestran una realidad que puede desarrollarse desde la imaginación. La imaginación es la fuente creativa más importante de la dramaturgia. Los temas pueden variar, pero las estructuras dramáticas y los recursos técnicos permanecen como asidero.

Por ejemplo, en la obra-estudio sobre Joan Miró, las figuras de los cuadros se independizaban de su contexto y cobraban vida convirtiéndose en criaturas con forma tridimensional y movimiento. Lo propio sucedía con el Guernica o *La dama oferente* en la obra sobre Picasso. Los elementos rompen la realidad, con el tiempo. Proponen un juego con el espacio. En *Zona de Silencio*, los objetos definen la naturaleza de los espacios, se convierten en personajes: las maletas que dialogan entre sí o el letrero de parada de bus que sugiere un lugar en donde sucede la espera y que va cambiando su intensidad emocional de acuerdo con el lugar que ocupa en el escenario en el transcurso de la obra y que determina su dramatismo.

El uso de la máscara neutra, la máscara larvaria y la máscara expresiva son el punto de partida de la relación entre cuerpo e imagen escénica. La máscara neutra, la máscara de la calma y el silencio es una máscara primaria que anula toda expresividad, los rasgos y gestos propios del actor se liberan para lograr la neutralidad y potenciar la expresión gestual integral en su conjunto, con todo el cuerpo. En rigor, la máscara neutra no está hecha para ser mostrada en escena, está destinada exclusivamente para uso pedagógico, sin embargo, en la práctica, esa regla se ha ido modificando y en la actualidad se usan como elemento referencial en muchas obras, a pesar de que la neutralidad radica en la noción de equilibrio y la confrontación con el espectador, por su naturaleza, rompe el equilibrio. La máscara neutra le permite al actor explorar la expresividad más allá de los límites de su propia configuración física y psíquica, individual y personal para proyectarlo hacia la construcción de personajes con medios estrictamente teatrales. La máscara neutra es el punto de partida hacia las otras máscaras.

La máscara larvaria propone líneas básicas de expresión. Formas simplificadas de rostros y rasgos que sugieren diferentes posibilidades expresivas y facilitan el juego escénico. La ambigüedad en los rasgos posibilita dar a la máscara valores diferentes, máscara y contra máscara, lo que permite al actor apoyarse para la creación de personajes con cuerpos y sentidos diversos. Los rasgos de la máscara determinan la construcción corporal y psicológica de los personajes, como se puede apreciar en la siguiente imagen. (Ver figura 1)



Figura1: Personajes con máscaras larvarias Zona de Silencio  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

Las máscaras expresivas tienen rasgos más detallados. Expresan ideas más definidas. Representan personajes identificables de la vida cotidiana como el militar o el doctor. Tienen una gestualidad preconcebida que señala anímica y emocionalmente a los personajes y se manifiesta en formas exageradas que evitan ser caricaturescas para no interferir en el tono de la interpretación. En la imagen que aparece a continuación se puede apreciar como una máscara expresiva influye y determina la gestualidad corporal a partir de ciertos rasgos que la definen.



Figura 2. Máscaras expresivas. Zona de Silencio  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

La secuencia, que en la repetición se traza en el espacio se va convirtiendo en una partitura de movimiento, de ritmo, de tensiones. Las imágenes se van fijando por efecto de la repetición. El teatro es el arte de la repetición. De ahí que se puede extraer una partitura visual a partir de la secuencia en que se ordena la imagen: a cada momento de la historia le corresponde una imagen que se repite en el mismo orden, cada vez que la obra se representa.

La repetición da forma a los rudimentos de una fábula y a un precario personaje salido del inconsciente: *el héroe* que se descifra en el mito, en la forma ritual. En el teatro originario. En los arquetipos. En el ejercicio de repetir una secuencia de movimiento se marca el espacio, se define el ritmo, se establecen pausas y silencios y se le da un sentido dramático a la acción. A partir este ordenamiento espacial de la acción y de las referencias temáticas que se trabajen surgen los elementos primarios de la fábula. La secuencia de la acción en el espacio siempre es una alegoría del viaje, de los procesos, de la epopeya. Lo épico remite en primera instancia al arquetipo del héroe, que adquiere una dimensión corporal y esencial en la fábula y se convierte en personaje.

Paralelamente, al trabajo de partitura espacial: movimiento, niveles, ritmo, intensidad, incorpora el uso de instrumentos y objetos que ilustran el contexto y el entorno de la historia, elementos que conforman la escenografía. En la medida en que se define y adquiere forma la partitura espacial aparece la fábula y surgen las necesidades escénicas: elementos, símbolos, efectos que contribuyen con la claridad de la narración. Por ejemplo, una banca tiene el poder simbólico de representar un parque, o una sala de espera; un atuendo puede simbolizar un oficio, un estado, una condición económica. Cualquier objeto puede adquirir un significado diferente o más elevado de lo que en realidad es si se ubica en un contexto simbólico. En el teatro, todos los objetos que aparecen en la escena tienen un significado real o simbólico.

Finalmente, se trata encontrar canales expresivos más libres, no solamente en lo formal. También se impone generar libertad en el discurso. La búsqueda de diferentes formas de expresión permite ilustrar las ideas de una manera más amplia y más libre tanto en la forma como en los contenidos, porque el discurso en el arte se manifiesta de maneras que no se rigen a los límites del orden establecido en el discurso lógico formal de las disciplinas que se sustentan en la realidad y la ciencia y no en la creatividad. Esta es quizás, la característica más significativa del lenguaje artístico: el ejercicio de la libertad.

Así como el trabajo con máscaras evidencia la necesidad de deconstruir el gesto particular, propio del actor para lograr una gestualidad corporal integral expresada en lo visual, es necesario también deconstruir, en la fábula, al héroe trágico. Deformarlo, corromperlo y transformarlo en lo opuesto. Volver al principio, a los orígenes, al antihéroe, al héroe cómico, al grotesco. A personajes que se permiten todo, que tienen voz y piensan por sí mismos. Dice Paúl Puma sobre la dramaturgia de Navarro:

Guido Navarro se vale de la Comedia del Arte, los lenguajes inventados, las lenguas ajenas, lo grotesco y lo bufonesco, así como del Teatro del Absurdo para emplearse a fondo en su juego que presenta al ser humano desnudo. Sus personajes con narices de payaso se contemplan ante un espejo donde lo paródico es el principal recurso narrativo. Han sido contruidos desde la ilógica del humor serio: el clown. Agotan los recursos de interactividad con el público y al mismo tiempo lo involucran en su empresa “ridícula”, sumamente solemne y creativa. En sus textos teatrales *Los clowns del fin del mundo* (1999) y *Big Bang* (2009) Navarro apunta hacia lo bíblico-apocalíptico desde la comedia. Su segunda obra lleva al espectador a una risa trastornada, a veces ciega basándose en textos varios autores como Sófocles, Fulcanelli, Claudio Visio, Darío Fo, Alejandro Jodorowsky o Samuel Beckett. La dramaturgia del autor ecuatoriano fluctúa entre la tragedia y la socarronería mediante *gags* contruidos desde la mirada bufonesca. (Puma 2018, 44)

Surge como necesidad el sonido y con él, el trabajo de exploración vocal y del sonido mismo como complemento sensorial de la imagen. El propósito es la construcción de una dramaturgia visual fragmentaria, de acuerdo con las características propias de la narrativa visual.

Puede partir de un texto propiamente teatral que mediante un proceso de traducción pretende provocar situaciones dramáticas concatenadas por las imágenes que, al ser compuestas con algunas partes de los textos escogidos, ya que no se trata de excluir por completo a la textualidad, configuran la historia.

Los sucesos de la historia también se presentan de forma fragmentaria para llevar a cabo la adaptación visual final de la obra. La puesta en escena o puesta en visión en la que confluyen diversos lenguajes a partir de la visión del director mediante la escenografía, la iluminación, el vestuario, los objetos en la escena y el cuerpo en movimiento para construir la atmósfera en que se desarrolla el espectáculo. Esta noción sustentada en la antropología teatral (Barba 1990, 279) sirve como elemento de cohesión de la multiplicidad de disciplinas que se conjugan en la resolución visual de la obra.

La puesta en visión implica el desciframiento del código textual para transformarlo en un resultado visual coherente. Todos los textos están compuestos por

ideas que se traducen en palabras que tienen un significado en imágenes de distinto tipo, la puesta en visión consiste en extraer del texto las imágenes que se puedan expresar de forma visual, para darles sentido directo, sensorial independiente de la narrativa textual.

Este resultado se expresa como una obra de teatro producto del ordenamiento secuencial de imágenes que en conjunto se constituyen un cuerpo orgánico con sentido articulado por un lenguaje plástico definido y depurado.

Los lugares, los tiempos y las situaciones que se plantean en las obras se manifiestan en diferentes planos que diversifican la realidad de una forma lúdica cambiando las dimensiones de acuerdo con las necesidades interpretativas de cada escena: si la escena requiere de una multitud, el espacio y los elementos que integran cada parte de la historia se modifican en función de la resolución visual y espacial de la idea de multitud.

Es aquí donde intervienen las diferentes formas teatrales y técnicas visuales para crear la ilusión de los ambientes y las situaciones y establecer códigos de interpretación con los espectadores. Estos códigos permiten sintetizar contenidos y formular realidades y dimensiones, que de otra manera serán imposibles o incomprensibles. La aceptación de estos códigos por parte del público da forma a productos imaginarios. Da vida a objetos inanimados.

Así mismo, los personajes se encarnan desde las diferentes posibilidades que brindan los códigos teatrales abiertos regidos por el tácito acuerdo que la propuesta establece con el público en lo que tiene que ver con las formas en que se aborda la realidad planteada, en cuanto a temporalidad y espacialidad: el mismo personaje puede cambiar de sustancia de acuerdo con los requerimientos escénicos. El actor asume todos los roles de la escena: acción, visión y manipulación de objetos.

La traducción del texto a imágenes es un proceso en el que interviene un análisis semiótico para descifrar las situaciones sin perder su valor poético. Se hace necesario definir lo esencial de lo que propone cada escena para transportarlo a un soporte y a una técnica que favorezcan el sentido y la forma que cada fragmento de la obra vaya tomando. En el teatro el proceso tiene tanto valor como el resultado.

La propuesta dramaturgica del *Teatro del Cronopio* se sustenta en su búsqueda pedagógica. Su escuela de formación de actores es el invernadero de sus obras. En él brotan las semillas temáticas que se alimentan de la creatividad que se deriva de la peripecia natural de la vida de los actores. Las obras se construyen en la acción a partir

de la alegoría del drama humano: “Eternos payasos actores y espectadores de su propia tragedia” (Mora 2002, 239).

La preocupación pedagógica de Guido Navarro le lleva a hacer del espacio creativo un lugar de formación actoral. El Teatro del Cronopio no es exactamente un grupo, es una escuela que produce obras, experimenta técnicas e investiga procesos teatrales. *La escuela de teatro gestual* es la apuesta más importante en la poética del teatro de Navarro, ya que se construye desde ahí. Las obras del Teatro del Cronopio son resultado de los procesos formativos de los estudiantes.

El trabajo de formación de actores del Teatro de Cronopio se enfoca en la creación de una técnica básica de teatro gestual que le permita al actor desenvolverse en la expresión escénica y enfrentar retos, desafíos y desarrollar destrezas.

Añadir en esta parte que, a partir de la apropiación de estas herramientas creativas de las que hablaremos después, sugerimos al actor que trabaje la puesta en escena como un proceso que recoja la tradición, los saberes, de su propia cultura, más allá de modelos que apenas si dan cuenta de una persistente colonización de las mentes y la creatividad de nuestros artistas. (Navarro 2018, 71)

En lo que se refiere estrictamente al teatro gestual, Navarro desde su escuela ha explorado, investigado e incorporado técnicas que tienen que ver con la danza clásica y contemporánea, la pantomima, el clown, el mimo dramático, la máscara. También se ha enfocado en expresiones de representación de culturas ancestrales de diferentes lugares del mundo.

Además, la impronta de la pedagogía del Teatro del Cronopio está presente en las nuevas expresiones de actores y colectivos que exploran el teatro gestual en la actualidad. Santiago Rivadeneira (2010) afirma: “Lo determinante viene a ser ahora lo espectacular, de ahí que muchas -no solo algunas- producciones escénicas confían sus propuestas al clown (el circo) y sus derivados, como modelo casi exclusivo”. Este modelo copa las expectativas y constituye un ejemplo de dramaturgia que se cansa de la dramaturgia de texto (Rivadeneira 2010, 16).

Es así, que la dramaturgia de Guido Navarro es un verdadero ensamblaje de tejidos de formas, texturas y colores diversos que provienen de las historias personales, de las costuras, hilvanes y remiendos que se configuran en la trama humana.

Las obras de Navarro incorporan onomatopeyas y palabras inventadas que traducen emociones del actor y producen un efecto indescriptible en el lector/espectador: la sátira y la ironía (ridículas, hilarantes). Su retórica se alía casi siempre con la técnica del

Teatro del Absurdo, pues el proyecto de la ilógica del pensamiento es permanente. (Puma 2018, 44)

## 2. Poética visual en la obra del Teatro del Cronopio

En el camino de exploración de las diversas formas que asume la dramaturgia se vislumbra una poética propia que se sustenta en arquetipos primarios, elementales y puros que se remiten a su origen ritual y se ponen de manifiesto en el desarrollo de un lenguaje gestual universal con señales particulares.

El trabajo de Guido Navarro tiene su origen en la danza, en el teatro callejero, en la fiesta popular, en las expresiones de representación que habitan en la tradición y en las costumbres que permanecen vivas en el ritual y en lo festivo. A partir de esta vertiente el *Teatro del Cronopio* enhebra, propone una trama y teje su poética desde el universo andino. Plantea una relación simbiótica entre “el camino de *Arlecchino* o del *Ayahuma*, el camino de la máscara y de la fiesta” (Navarro 2018, 71). Caminos que se encuentran, se sobreponen y se entrecruzan con la vida misma. Con el proceso humano de la vida del actor ubicado en su mundo y su circunstancia. Propone un paralelismo, una hibridación entre el clásico personaje sin memoria que proviene de la *Comedia del Arte* y el diablillo juguetón de la fiesta andina, como enlace entre la tradición del teatro occidental y la tradición de las artes de la representación en el mundo andino. Ambos son solo presente, no tienen pasado ni futuro, no son resultado de causas, ni en sí mismos tienen efecto para sí, solo son. Trastornan, modifican, destruyen las tramas de cualquier drama que siempre les resultará ajeno. Payasos sagrados que siempre estarán por encima de las circunstancias. Personajes poéticos ajenos a lo prosaico, que son solo esencia y espíritu y adoptan cualquier forma en cualquier tiempo: el actor mágico.

El actor del teatro del Cronopio transita los terrenos de la preexpresividad en el sentido que propone Eugenio Barba: debe despojarse de las conductas corporales preaprendidas para poder lograr la neutralidad, el silencio gestual, el estado de alerta, el cuerpo en actitud de representación (Barba 1990).

Construye sus personajes desde el arquetipo para luego demolerlos. El héroe trágico se convierte en héroe cómico desde la parodia, quizás la herramienta más poderosa en la dramaturgia de Navarro. El lenguaje irreverente, procaz, cargado de suspicacia y doble sentido configuran el universo del antihéroe. Ruidos, onomatopeyas, mezclas idiomáticas y deformaciones del lenguaje construyen greguerías que adquieren sentido junto a la práctica escénica y a la narrativa visual ordenada en el espacio y el

movimiento de la escena. Los personajes que habitan las obras de Navarro mutan, cambian de forma de acuerdo con la circunstancia y a los tiempos que se sobreponen en una misma obra, “cambian sus modales, su apariencia, la escenografía de su vida, pero su ser se mantiene.” (Mora 2002, 240) Conservan su esencia, su espíritu en la idea de lo eterno, pues el tiempo existe únicamente dentro de los límites humanos.

Stanislawski intuye que el detonante de las emociones está en la acción física y propone un método de actuación sustentado en las acciones físicas (Stanislawski 2020). El primer sistema de entrenamiento del actor y con él cambia para siempre la estructura del teatro occidental. Entonces aparece la necesidad de la verdad en la acción para que la respuesta emocional al estímulo también sea verdadera. Las condiciones de este sistema son honestidad, sinceridad, concentración y atención. “El artista busca la verdad, pero no es un confirmador de verdades”(Navarro 2015, 77)

Con el entrenamiento del actor se ponen en evidencia y se hacen consientes nociones como movimiento, fuerza, energía, intensidad, ritmo, velocidad, equilibrio, tensión, relajación, quietud. Se comienza a indagar sobre las disciplinas del cuerpo, sobre las prácticas escénicas ancestrales, sobre técnicas corporales, técnicas de manejo de la energía que provienen de oriente. En este contexto aparece la biomecánica que propone Meyerhold (Meyerhold 1989, 78).

Las fronteras entre el teatro y otras expresiones escénicas como la danza y la música se difuminan. El entrenamiento del actor se convierte en juego escénico. Aquí radican los orígenes de búsqueda conceptual del *Teatro del Cronopio* y desde aquí construye su poética.

El teatro contemporáneo se distingue por su nivel de juego. La propuesta de entrenamiento del *Teatro del Cronopio* tiene un altísimo nivel de juego que está conectado con el mito. “Trabajamos con el héroe cómico y con el antihéroe para reírnos del héroe trágico”. Para Guido Navarro, el comportamiento escénico no tiene por qué ser realista o naturalista. Debe más bien, procurar ser mítico y mágico, porque todos sus elementos están configurados desde lo simbólico y eso debe expresarse en el lenguaje. El comportamiento escénico del actor debe proponer una acción que se desenvuelve fuera de lo cotidiano, fuera de la visión prosaica del mundo. Este espacio extra cotidiano es el espacio poético. Lo poético se pone de manifiesto en las formas no descriptivas de lo real: en el arte, en las expresiones rituales, en el mito, en la magia, en las prácticas que exigen un tratamiento distinto de interpretación de la realidad.

Dice Guido Navarro: “Primero, lo de mágico. Lo ponemos en su real dimensión de trabajo del actor al mundo de la imaginación de los imaginarios, de develar el “imago- mundi. En ese sentido el actor para mi navega en territorios mágicos, por lo tanto, su tarea fundamental es revelar al espectador el mundo de lo invisible” (Navarro 2018, 71).

El uso de máscaras es un elemento fundamental en la poética del *Teatro del Cronopio*. El trabajo sistemático en la exploración de las técnicas básicas del uso de la máscara (Lecoq 2004) -de acuerdo con la tradición clásica del teatro gestual que propone Jacques Lecoq- se desarrolla y se expresa a lo largo del tiempo en el proceso de búsqueda de una estructura metodológica del teatro de Guido Navarro. Esta búsqueda se centra en la construcción de un método particular de trabajo actoral que se ajusta a las condiciones, circunstancias y características propias del actor (históricas, geográficas, culturales) que descubre en la práctica, una técnica básica de comportamiento escénico sustentada en el trabajo del cuerpo y en el uso de objetos y elementos que en el juego y en la repetición van encontrando su lugar en el tiempo y en el espacio determinados por la escena que se traduce y manifiesta como un producto visual.

El *Teatro del Cronopio* forma actores que en sí mismos constituyen la poética de la dramaturgia de Navarro. Desde un punto de vista estrictamente grotowskiano, el actor debe someterse a las más básicas necesidades de la escena. En el *Cronopio* no hay escenógrafos, no hay vestuaristas ni maquilladores, el actor debe proveerse de lo que necesita para construir su mundo en la escena desde la precariedad, lo estrictamente necesario y nada más.

El *Teatro del Cronopio* modela sus actores en función de la escena y la escena se crea y se modifica desde la práctica actoral. La escena se construye desde la acción. Desde el desafío de proponer nuevos códigos para renovar constantemente los acuerdos tácitos con el público y potenciar el lenguaje escénico.

Reciclaje, reconstrucción, reutilización, recolección, revalorización marcan el drama humano con el que se construyen los personajes y sus peripecias. Los objetos salen de la basura para cobrar vida y vivirla en un drama que se desarrolla en un tiempo y un espacio ilusorio, pero específico y determinado que se manifiesta en la realidad que propone el teatro. Cada remiendo, cada modificación o elaboración de un traje, de un objeto se convierte en señal particular como los rastros que el tiempo deja en cualquier rostro. Estos rasgos dan forma a una poética que se caracteriza por poseer una estética definida en el concepto en que se basa el universo de la dramaturgia de Guido Navarro.

Su estética se define como una búsqueda de la imagen teatral sustentada en los grandes estilos teatrales, pero sin perder de vista la realidad contemporánea.”(Mora 2002, 11).

El espíritu del teatro de Navarro está en la fiesta ritual andina, en personajes que deambulan en los territorios de lo místico, en las fronteras de lo sagrado y lo pagano. Se nutre de la teatralidad propia de las formas de representación que provienen de la tradición, de la religiosidad, de la oralidad y que están presentes en la cultura popular. Desde aquí configura su poética, desde la máscara arquetípica: el danzante, el diablo, el puma, el oso el payaso, el mono, sus atuendos y sus roles en el drama humano de la fiesta ritual. El camino del Ayahuma. El cuerpo mágico, como lo define Navarro: “surge de manera natural, la noción de cuerpo mágico como un portal que el actor atraviesa y desde donde deconstruye expresivamente, a los otros cuerpos. Y siendo cada cuerpo una máscara, el actor se encuentra allí con sus personajes.” (Navarro 2018, 71)

Por otro lado, desde la vertiente del teatro gestual, de la dramaturgia de la Comedia del arte propone el análogo camino de Arlecchino. Hace un estudio exhaustivo de la genealogía del bufón, del payaso. Experimenta con técnicas de clown, de pantomima, de butoh. Explora el teatro de objetos, los títeres y las marionetas. Juega con trucos de magia e ilusionismo. Provoca experiencias sensoriales. La poética del *Teatro del Cronopio* convoca a los sentidos valiéndose de múltiples, creativos y sofisticados estímulos: luces, sombras, sonido, viento, agua, fuego, mecanismos y tecnología. “Plantea su trabajo como un viaje exploratorio en distintas técnicas y estilos como la pantomima, el clown, las máscaras, la acrobacia, la improvisación, la comedia del arte.” (Mora 2002, 237). En esta medida, su trabajo se asemeja al de Darío Fo, quien construye su dramaturgia desde la tradición de la Comedia del Arte, en el arquetipo de los personajes y de las situaciones en que estos se ven envueltos y de la incorporación de técnicas escénicas provenientes de distintas tradiciones de representación ritual y festiva. Sin embargo, como ya se ha dicho, la base conceptual del Teatro del Cronopio es el teatro gestual de Jacques Lecoq.

La poética del *Teatro del Cronopio* rescata la tradición pre aristotélica, que no distinguía entre mimesis -que consistía en la imitación de una acción de la naturaleza, en una forma de representación de la realidad- y catarsis, como un estado de trance que provoca la explosión de las emociones a través de los sentidos, elementos constitutivos de la tragedia clásica. La mimesis aristotélica está despojada de todo lo que distrae de la trama, del drama entendido como la estructura, la arquitectura de la obra, la imitación de la realidad. La catarsis aristotélica se entiende como un proceso de depuración, de

purificación mediante la exaltación de las emociones infundida por la piedad y el miedo. Según afirma José Sánchez: “Originariamente la idea de catarsis va asociada a una descarga de emociones, provocada por la música y la poesía, artes capaces de estimular sensaciones extrañas y violentas que conducen a un estado emocional e imaginativo que escapa a la razón” (Sánchez 2002, 7).

La poética aristotélica excluye de la tragedia a la danza y a la música y reduce sus atributos al ditirambo, a la palabra, al discurso lógico, a la prisión de la causa y el efecto. Despoja a la mimesis de su naturaleza ritual, de la imitación del héroe y la reduce a la reproducción de una realidad causal y limitada al servicio matemático de la trama, de la arquitectura del drama. “Y ésta no responde a una lógica interna, sino a una necesidad, en muchos casos no justificable racionalmente, de producir determinados efectos de placer y temor sobre el público.”(Sánchez 2002, 8). Es en este lugar que Aristóteles encuentra lo bello, en la realidad prosaica. Para él, la estructura dramática regida por el principio de causalidad es asumida como verdad y resulta más importante que la fidelidad histórica de la trama.

Una verdad condicionada, sometida a la tiranía lógica de la palabra, despojada de todo aquello que despierte los sentidos, de todo aquello que considere distracción. (Sánchez 2002, 17). Estos elementos de distracción constituyen lo catárquico: la música, la danza, es decir los estímulos que convocan a la explosión de los sentidos, todo lo que en términos modernos se define como teatralidad entendida como el conjunto de elementos que convocan a una comprensión sensorial, no verbal, ni causal y lógica de una situación que no se compadece necesariamente con la realidad formal.

Pascal Pavis define la catarsis aristotélica de la siguiente manera:

“(Del griego *katharsis*, purgación.) Aristóteles describe en la *Poética* la purgación de las pasiones (esencialmente piedad y terror) en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se identifica con el héroe trágico.”(Pavis 1998, 281)

El Teatro del Cronopio invoca a la catarsis como punto más alto del teatro entendido como experiencia ritual. desde este territorio apela a lo lúdico y a lo festivo.

El teatro de Navarro se enfoca en los elementos no textuales del teatro. La palabra tiene un lugar entre los elementos que componen la escena, pero no la determina. Lo más importante en la dramaturgia del *Teatro del Cronopio* es la partitura de las acciones, en la coreografía, en las luces. En todo lo que configura el movimiento en el espacio escénico, en la acción. La poética de la dramaturgia de Guido Navarro encuentra su rumbo en el camino del teatro gestual. Un teatro en el que suceden cosas,

no se habla de ellas. El punto de partida del teatro gestual es la neutralidad, la neutralidad entendida como el aquí y ahora.

¿Qué es la neutralidad? Así como el escritor o el músico requieren de una partitura o una hoja en blanco lista para comenzar su trabajo creativo, el actor debe encontrar un punto al que puede volver constantemente. Y el territorio del teatro al que volvemos constantemente es a la neutralidad porque así tenemos siempre a dónde regresar sin salirnos del espacio creativo. (Navarro 2015, 83)

Desde este lugar se construye una estructura a partir de un tema. Cuando la estructura funciona en la práctica escénica, se incorpora un texto. En la repetición adquiere forma y sentido para convertirse en obra. Luego aparece el título. Cuando aparece la obra, aparecen varias obras. Nada se desecha. todo sirve en el momento y lugar oportunos. Hay un texto espectacular y un texto dramático. Ambos interactúan en la representación. La escena está condicionada por ambos factores. La dramaturgia opera en los dos planos. Todo texto dramático debe ser concebido para ser representado. El texto escrito es la estructura dramática. El espectáculo es la forma que toma esta estructura para ser representada en el espacio. Dice Navarro:

El concepto que yo tengo del director es el de un organizador, más que todo, un propiciador de territorios teatrales. Más que alguien que lleva un texto a la escena, es alguien que construye el escenario. De hecho, nosotros no trabajamos textos teatrales; construimos textos teatrales, construimos estructuras y esas estructuras, una vez que están, las empezamos a poner en escena, en alguna medida, si es que existe la posibilidad. Entrevista a Guido Navarro. (Geirola 2014, 259)

El teatro gestual es la puerta de retorno al ritual, a la cultura popular. Al inconsciente imaginario, que es el espacio común de ideas e imágenes asociadas a lo simbólico, a lo esencial y originario. Al conjunto de saberes y factores comunicativos que preceden a la palabra y se manifiestan de manera sensorial, gestual y que están presentes en el principio ritual de las expresiones de representación de la cultura popular y se remiten al mito y al arquetipo. El teatro gestual se nutre de las formas no verbales que configuran la comunicación de manera inconsciente y las potencia codificándolas para convertirlas en una forma de lenguaje que se expresa de manera sensorial y consciente. Esta codificación se vale de las experiencias comunes identificables para descubrir los elementos simbólicos que puedan configurar una gramática reconocible en el imaginario colectivo y que se exprese desde lo no racional.

En esta conjugación de ordenamiento de lo popular con lo sistemático, con la tradición clásica se establece un lenguaje, una gramática visual y un sentido de cohesión

que no responde a estructuras discursivas que se sustentan en lo verbal, sino que explora otras formas de comunicación que se relacionan de manera más directa con la experiencia vivencial, con la transmisión de ideas y emociones por medio de los sentidos. Una forma de comunicación que se vale de un lenguaje que es anterior a la codificación de las imágenes para transformarlas en palabras

El ritual es una expresión de representación organizada (Barba 1990) que se sustenta en formas visuales, en imágenes ordenadas con un propósito discursivo que puede manifestarse o no, por medio de la palabra. En el teatro la imagen precede a la palabra. Desde su origen etimológico, el teatro es un dispositivo visual diseñado para mostrar algo que debe ser visto en un lugar determinado.

Lo simbólico brota del inconsciente a partir de la acción, de la interacción. De la conciencia del yo; de la conciencia de la existencia y presencia del otro; del yo en el otro y viceversa. La acción encuentra un orden en el espacio, un lugar único destinado desde siempre para esa acción única que se repite constante en el engranaje de otras acciones también únicas que en conjunto funcionan como una máquina que logra unidad en la diferencia. “La representación se sustenta, sobre todo, a través de los cuerpos, en un alto nivel lúdico que al mismo tiempo se convierte en una suerte de ritual” (Mora 2002, 241).

### **3. Imagen escénica y poética visual en las obras *Alicia ya no está* y *Zona de Silencio***

La imagen escénica es el resultado de todo lo que constituye la poética visual, la identidad artística de la obra y el rasgo personal del autor. Esa parte íntima y pudorosa que se entrega al público, a lo público.

*Alicia ya no está* es una obra que surge de la práctica escénica de la *Escuela de teatro gestual del Teatro del Cronopio*. Fue estrenada en 2009 bajo la dirección de Guido Navarro. Tuvo más de 100 representaciones en algunas temporadas en distintos escenarios del país y también se presentó en varios festivales internacionales.

*Alicia ya no está* es más que una adaptación libre de las obras *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* de Lewis Carroll. Desde la parodia ubica a las dos Alicias, la de adentro y la de afuera del espejo en medio de la sordidez de la avenida de la metrópoli moderna. El mundo de la oscuridad. La distopía de la selva urbana. Alicia ya es adulta.

En la siguiente imagen (Figura 3) se puede observar la caracterización del personaje de Alicia: un estilo moderno lleno de códigos y símbolos urbanos.



Figura 3. Alicia ya no está.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

Sin embargo, los personajes de la obra original permanecen en la propuesta del Teatro del Cronopio y cumplen el mismo rol que en la obra original (Figura 4). En este caso, el Conejo guía a Alicia en su travesía.



Figura 4. Conejo. Personaje de Alicia ya no está.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

La obra parte de una combinación de las dos obras de Lewis Carroll, Alicia en el país de las maravillas y Alicia a través del Espejo. En la obra del Cronopio se juntan las dos obras y las dos Alicias. Los personajes están inspirados en la obra de Carroll, pero se ubican en un contexto urbano quiteño (por sus señales particulares). Asoman desde la penumbra: el conejo, el gato, el sombrerero, la oruga y la reina de corazones se reinterpretan en esta atmósfera. La obra cuenta la historia de dos Alicias que se encuentran en un mundo fantástico al que han llegado accidentalmente cayendo por un hueco la una y atravesando el espejo la otra. Después del encuentro, un mar de lágrimas provocado por sí mismas las separa y cada una por su lado, emprende un viaje disparatado que tiene como destino el reencuentro entre ellas, que nunca se da. Este viaje está lleno de aventuras, peripecias y encuentros con distintos personajes fantásticos que van descifrando el mundo interior de esta doble y única Alicia. Es una metáfora del viaje interior. Este trabajo es producto de un proceso de creación colectiva de los estudiantes de la escuela. Guido Navarro es el responsable de la puesta en escena y además cumple la función de dramaturgista, que es la persona que ordena y le da sentido a la dramaturgia dictada por el actor. El dramaturgista define el estilo y el lenguaje de la obra.

Todos los elementos escenográficos y de utilería fueron elaborados por los integrantes del grupo. Si bien se trata de una obra con texto, la atención mayor recae sobre el teatro gestual y la animación de todos los componentes de la escena. En la obra se exploran diversas técnicas y se sobreponen múltiples lenguajes como la danza-teatro, el teatro de figuras, el mito, el coro, el clown, la pantomima, el cómic, el circo, el teatro de títeres y objetos.

*Zona de silencio* cuenta la historia de un viaje. Lembo, Tomasio, Fidelia, Oleron y Testardo son personajes –máscaras que habitan un mundo con un orden ideal, que se ve alterado por la invasión de criaturas agresivas y neuróticas, que llegan para romper la sutil armonía de estos personajes larvales. Con este pretexto se indaga en la relación del ser humano con distintos aspectos de la civilización, como son el consumo y el conocimiento representado por gigantescos libros que devoran al lector. El tema central de la obra es la migración, el viaje expresado en imágenes simbólicas: la parada de bus, las maletas automáticas y los elementos que se desplazan en el espacio con el propósito de establecer otro momento y otro lugar en el transcurso de la historia que se narra de manera fragmentaria, no lineal. En esta obra, Guido Navarro profundiza su exploración del teatro gestual haciendo un estudio exhaustivo del trabajo de máscara, de la

pantomima, de la acrobacia, sin dejar de lado la preocupación por una mayor definición plástica y estética en el estilo que caracteriza a su teatro: el clown, el bufón, el trabajo del cuerpo, el grotesco y el humor.

*Zona de silencio* es una obra de investigación de teatro gestual en la que predominan las imágenes y el movimiento en el espacio. Está compuesta por varios cuadros que construyen una historia. Esta historia se divide en tres momentos que marcan la estructura de un no tiempo y un no lugar que existen mientras dura la acción. Es un trabajo de exploración de la máscara, de la expresión corporal y del uso y animación de objetos en escena.

En las imágenes que se muestran a continuación (Figuras 5 y 6) podemos observar el uso de las máscaras larvales que, junto a los elementos escenográficos de utilería y vestuario, componen una imagen que simboliza la espera y el viaje como metáfora de la vida.



Figura 5. La espera. *Zona de Silencio*.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio.



Figura 6. Clowns con máscara larvaria. *Zona de Silencio*.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio.

Desde el espacio vacío (Brook 2015), la cámara negra emula la nada. Latidos sugieren (o recuerdan) un universo que promete nacer. La luz surge suavemente proponiendo una atmósfera de crepúsculo. Aparecen personajes con máscara neutra, sin rasgos definidos que transforman el espacio mediante la irrupción desordenada de los actores que, en el sucesivo y gradual planteamiento del juego, de las reglas y los códigos que se establecen en el acuerdo con el espectador, encuentran lugar y definen espacios con marcaciones y objetos que sugieren escenarios. La acción escénica plantea situaciones que se definen en la interacción de los personajes que poco a poco han ido tomando características con atuendos de colores y elementos sobrepuestos en las definiciones que van asumiendo los cuerpos. La historia va tomando forma sin palabras. Logra finalmente un orden que súbitamente se destruye y vuelve a un caos en el que se regenera.

Temáticamente se sugiere la espera. La espera del viaje que se asoma más larga que el mismo viaje. Seres diversos se convocan cargados de maletas en una parada de buses en medio de la nada. No se sabe de dónde vienen ni a dónde van. Solo esperan. En la espera sucede el drama. Los personajes cambian. Proponen nuevas situaciones y vuelven al origen de la espera que solo se destruye cuando aparece lo insólito. Entonces el universo trastoca sus reglas. Queda solo la nada que invoca a los sentidos del espectador que es el sostiene la trama. Oscuridad, silencio, nada. La luz, nuevamente sugiere el crepúsculo y el tinglado se repite ad-infinitum.

En la obra *Zona de silencio* hay una indagación exhaustiva de los recursos constructivos de la imagen escénica. Técnicas, mecanismos, tecnología se ponen al servicio de la dramaturgia para crear la ilusión. La ilusión es lo que le permite al espectador creer y aceptar los códigos: identificarlos y ubicarlos en algún lugar de su propia comprensión, en algún lugar de sí mismo que ya estaba habitado por su imaginario, por su acervo cultural, por su vida misma.

Hay un estudio profundo de las técnicas clásicas de teatro gestual: máscaras neutras, larvarias y expresivas, pantomima, danza, ballet, acrobacia. Sombras chinas, teatro negro, marionetas, títeres configuran esta dramaturgia sin palabras escrita con el cuerpo en el espacio. En esta obra se puede identificar claramente el proceso de construcción de la dramaturgia a partir del movimiento, de la acción física, del juego. A partir del juego se componen las imágenes de donde surgen las situaciones. La relación

entre estas situaciones diversas configura la trama, la historia: ese algo que se cuenta, que sucede.

*Zona de silencio* es una obra de alto nivel técnico. La puesta en escena requiere de condiciones espaciales y tecnológicas adecuadas para poder poner en funcionamiento los dispositivos escénicos que provocan los efectos sensoriales en el público y atmosféricos en la imagen escénica. Es una obra de estudio. Existen algunas versiones ya que ha sido montada con distintos grupos que han tenido procesos diferentes.

*Zona de silencio* se presentó por primera vez en 2001 a cargo de los estudiantes de la escuela que en ese entonces hacían su formación. Es una obra emblemática del Teatro del Cronopio. Tiene más de 200 funciones a su haber en distintos tiempos y con diferentes elencos. *Zona de silencio* es un trabajo que propone “un espacio donde la palabra ya no es posible y las imágenes, movimientos y espacios pasan a primer plano” (Aguirre 2023, 3).

Para el estudio de las obras se han considerado los siguientes aspectos:

Las obras se dividieron y ordenaron por escenas y cuadros estableciendo unidades de sentido de acuerdo con el método semiótico de Kowsan (Kowsan 1992, 44), que propone un análisis a partir de algunos elementos que tienen que ver con los recursos y las técnicas utilizados en cada segmento de las obras y que componen la imagen escénica: la definición y ordenamiento del espacio a partir de la acción corporal, la escenografía, la utilería, la iluminación y el sonido. En los cuadros que se adjuntan en el Anexo 5 se intenta hacer una división de las obras por escenas para poder analizarlas adecuadamente de acuerdo con criterios que puedan ayudar a definir algunos elementos de la poética de la obra del Teatro del Cronopio. (ver Anexo 5)

Se han tomado en cuenta algunos aspectos descriptivos como los recursos y las técnicas escénicas que se utilizan en la obra. Una sinopsis de cada escena y ciertos elementos analíticos como la imagen escénica y la poética visual.

Es así como en *Alicia ya no está* se procedió de esta manera:

En la escena primera se establece el ordenamiento del espacio escénico y la presentación de los personajes. En esta escena Los clowns entran al escenario y se distribuyen en el espacio. Tienen nariz roja y vestuario distintivo: uno con casco de obrero que come y otro con gorro policial que da órdenes: se muestran los roles de los personajes que se abordan desde diversas técnicas como el clown (el gag cómico) y la pantomima. La imagen teatral se define desde la oscuridad. La luz crece e ilumina tenuemente el espacio vacío. Aparecen los personajes y dan sentido al espacio con su

acción. El espacio teatral se construye con sillas, maletas, periódicos, baldes. La imagen poética de esta escena consiste en la creación de un universo con características particulares.

En la escena segunda inicia la narración Aparece Conejo. Se ubica en la silla lee el periódico y comienza a contar la historia. Mientras tanto, los clowns limpian y ponen orden. Se escucha un grito y la primera Alicia entra rodando por el suelo, otro grito y una segunda Alicia cae desde arriba. Conejo sale de una maleta grande llora. Enciende una pipa. La luz se centra en él mientras los servidores de escena cumplen la acción de limpiar. Efectos de iluminación en la aparición de Alicias. Artículos de limpieza dispuestos en el escenario como símbolo contribuyen con el rol de los personajes en la historia. Vestuarios rojos y encaje blanco de ambas Alicias. Creación de un mundo extra cotidiano. Presencia de un lenguaje plástico definido.

En las tercera y cuarta escenas aparecen algunas técnicas visuales como la iluminación para producir efectos y el uso de objetos como telas, paneles y títeres de varilla. Cada Alicia se ubica en un lugar del escenario mientras en otro Conejo Fuma. Están iluminados por cenitales. En torno, los servidores de escena danzan. Los paneles se transforman en puertas y ventanas. Las Alicias están en el centro del escenario mientras hacen la mímica de llorar. Los clowns servidores de escena aparecen con una tela azul que ondea en el aire simulando el movimiento del mar que envuelve a Alicias. La tela se convierte en teatrino por donde aparecen títeres de peces, un barco de papel.

En las quinta y sexta escena se hace uso de técnicas visuales aplicadas en la escena como el teatro de sombras y el teatro negro. También se pone de manifiesto el uso de máscaras.

En Zona de Silencio, la estructura se repite: en la primera escena se ordena y distribuye el espacio y se presentan los personajes y sus roles. Confirma un modo de introducción a las obras: la distribución y ordenamiento del espacio. Hay una reiteración en el uso de técnicas y en los símbolos presentes en ambas obras. El tema del viaje. Un personaje vestido con impermeable amarillo y botas de caucho amarillo entra haciendo la limpieza. Entra un personaje femenino con máscara larvaria con ropa y peluca de mujer y otro con sombrero mexicano. Un segundo personaje vestido de mujer.

Las mujeres hacen ademán de parar un bus. Entra Arlequín bailando con una hula-hula. Se dirigen a las maletas y se ilumina un letrero de parada de bus. Aparece segundo Arlequín con sombrero de barco de papel de periódico. Todos se juntan en la parada de bus. Esperan.

Desde una parada de bus cada personaje se desplaza al centro e interpreta gestualmente una historia. Rutinas de dos y de tres personajes. Entra el limpiador y barre con todos. Aparecen criaturas voladoras. Que se devoran entre ellas. Entra Arlequín y lo engullen. Arlequín desaparece dentro de una de las criaturas mientras los otros personajes vuelven a la parada de bus. Aparecen las maletas como símbolo recurrente del viaje y como imagen de la vida en espera.

Esta descripción secuencial de las escenas de las obras permite un análisis en el que se ponen de manifiesto algunos elementos que configuran la poética visual de la obra de Navarro. Estos elementos tienen que ver con las recurrencias temáticas y técnicas que configuran su dramaturgia y se expresan con una estética propia.

#### **4. Poética teatral en la obra del Teatro del Cronopio**

De acuerdo con lo expuesto se puede afirmar que el *Teatro del Cronopio* ha desarrollado un estilo propio, con una estética definida. Su trabajo se sustenta en la exploración de la acción del cuerpo en el espacio. Su dramaturgia se gesta a partir del cuerpo, es decir del actor. El actor es la fuente de la que vierten los elementos que construyen los acontecimientos, la escena.

La poética teatral del *Teatro del Cronopio* conjuga lo visual con lo dramático y con lo sensorial. Su exploración se centra en estos tres aspectos. En lo visual hace un estudio de la escena enfocado en la valoración, segmentación y ordenamiento general del espacio escénico. Distingue niveles de altura y profundidad. Crea atmósferas y define colores valiéndose de la iluminación. Establece simbologías y las ubica en el espacio escénico: en Zona de silencio, al fondo del escenario está el territorio de la tragedia; en el centro del escenario se desarrolla la trama-el drama mientras que el proscenio es el territorio de la comedia. La definición del espacio se da por el valor semántico y la ubicación de los elementos y objetos durante la acción escénica. La iluminación genera atmósferas, temperaturas y estados de ánimo produciendo situaciones de intenso dramatismo que se manifiestan de forma visual y sensorial. El uso de máscaras crea un distanciamiento con la realidad prosaica para elevarla a niveles poéticos. La música envuelve la acción dramática y pone acentos emocionales en la trama. En la imagen que se muestra a continuación se puede observar cómo los objetos se transforman en máscaras y se funden como personajes en la atmósfera que se define como territorio dramático (figura7)



Figura 7. Máscaras, vestuarios luces y objetos crean atmósferas desde la acción escénica. Zona de Silencio.

Fuente: Archivo Teatro del Cronopio.

En *Alicia ya no está*, el espacio escénico es circular y se define mediante la acción de los personajes. Se proponen acuerdos con el público en el que se definen nociones espaciales básicas como el adentro y el afuera: la obra comienza con una escena en la que se muestra la cotidianidad de un mundo imaginario que se rige con ciertas formas que plantean una estructura y un orden que se rompe abruptamente con la llegada de Alicia, que irrumpe desde el exterior del escenario con una estrepitosa caída. Con esta imagen se da a entender la existencia un mundo exterior desde donde Alicia cae. Esta noción de un mundo exterior permite el desarrollo de la distopía desde una razón y una estructura de normalidad inversa, es decir, donde lo normal de un mundo es lo anormal en el otro.

Cuando Navarro habla de la obra señala que Alicia se ubica en el centro evocando el espacio ritual ya que toda gira en torno a ella. Cada fragmento de la historia es un círculo dentro del gran círculo, como en la Divina Comedia (ver Anexo 1).

Así, hace uso de todas las técnicas visuales y escénicas que contribuyan a la construcción de una dramaturgia no textual-verbal. El uso de máscaras, la elaboración y apropiación de cada uno de los elementos escenográficos, de vestuario y utilería que utiliza cada uno de los actores son parte consustancial de la creación de los personajes, que son la base de sus historias: “Sus personajes no entienden el mundo, solamente saben que tienen alma y que han perdido la calma. Seres anónimos de las ciudades, bufones grises y angustiados, peligrosos habitantes del planeta que deambulan en su propia oscuridad” (Mora 2002, 241).

En *Zona de Silencio*, los personajes deambulan en un espacio sin referencias que no tiene ningún sentido ni dirección ni tiempo. Ellos, en cambio, presentan formas con características singulares que les diferencian entre sí. Todo se muestra desarticulado hasta que uno de estos seres aparece con un letrero de parada de bus. Este elemento, más que proponer una situación específica, propone un estado: la espera. La espera es la protagonista y se encarna en los personajes y en las situaciones que desde la acción dramática se propone.

En *Alicia ya no está*, los códigos son muy diferentes. El espacio y los personajes están determinados por la fábula. Sin embargo, el tratamiento de la historia se aborda desde el azar, desde el tarot. En esta misma línea, los personajes se abordan desde el arquetipo. Comenta Guido Navarro (2023):

Eran veintiún entidades del tarot. De ahí salen los personajes. Había que encontrar el mito. En Alicia hay una diversidad: el coro griego, obviamente. En casi toda mi obra el coro está presente. El elemento de la tragedia griega es súper importante, la ritualidad del espacio. En ese sentido el teatro circular como elemento ritual. Ritual porque el actor permite que todo gire en torno a él. (ver Anexo 1)

En cuanto a lo dramático, la búsqueda de Guido Navarro se orienta hacia un teatro vivencial, experiencial. El espectador presente, condición indispensable, comparte la escena con el actor, convive la historia y la modifica, la incorpora. Poíesis, convivio y expectación (Dubatti 2019) confluyen en la experiencia del espectáculo.

La presencia del espectador influye y determina el funcionamiento de la representación. Toda reacción del público es parte del hecho teatral a partir de su asistencia a un lugar determinado para compartir una experiencia. La presencialidad es el primer requisito de un tácito acuerdo entre actor y espectador.

Vsévolod Meyerhold, en su teoría teatral plantea que el teatro es una *convención* que ubica al espectador como un cuarto creador, después del autor, el director y el actor. Es decir, un teatro que “crea una puesta en escena cuyas alusiones debe completar el espectador creadoramente, con su propia imaginación” (Meyerhold 1989, 50).

Un acuerdo cómplice que abarca las nociones de tiempo, espacio y realidad. Una complicidad que permite al espectador asumir lógicas particulares de las construcciones dramáticas, a partir de las realidades imaginarias que los creadores proponen. El concepto de convención es la clave para analizar la expresión teatral como fenómeno comunicativo, ya que es a partir de este pacto que la relación de reciprocidad comienza.

La respuesta de la audiencia se constituye desde la acción individual para progresivamente involucrar al resto del público en una reacción colectiva.

Desde la presencia de un grupo humano convocado para algo específico en un lugar determinado hasta el aplauso, pasando por todas las reacciones que en mayor o menor escala se dan a lo largo de la representación, se constituyen como formas de retroactividad en el proceso.

## 5. Teatro y gestualidad

En la medida en que Guido Navarro profundiza en sus estudios teatrales se acentúa su opción por el teatro gestual. Apuesta por la formación clásica en una de las escuelas más representativas del teatro gestual: *El circo a vapore*, en Italia, que se inscribe en la línea pedagógica de Jacques Lecoq. En un entorno cultural marcado por la tradición escénica, Lecoq llega al teatro desde la gimnasia, desde el cuerpo. Desde su trabajo con el cuerpo propone que la gestualidad no se circunscribe al rostro, sino que se manifiesta desde la arquitectura corporal en su totalidad. En su exploración con la máscara neutra descubre que el gesto corporal crece cuando se anula el gesto facial.

A partir de la década de los noventa del siglo pasado, que Navarro retorna de Italia se empeña en la creación de un método de teatro gestual que desde la tradición teatral se adapte e identifique elementos comunes con la cultura andina y las formas escénicas que de ella se derivan. Entonces funda la *Escuela de teatro gestual*. Dice Guido Navarro: “Tres textos están en el trabajo del actor: el texto del movimiento en la escena, el texto verbal y el texto gestual”. (ver Anexo 1)

Desde la escuela explora diferentes técnicas corporales provenientes de distintas culturas. Reconoce sistemas codificados de la tradición de la gestualidad de occidente en la práctica escénica y en lo arquetípico, como la danza clásica, la pantomima, la Comedia del Arte o los autos sacramentales.

Sin el mínimo deseo de encasillamiento, usamos el concepto de teatro gestual, para indicar solamente que la estrategia creativa nuestra parte de los lenguajes no verbales, y del estudio de los tres territorios gestuales (o de lenguaje corporal): gesto descriptivo, gesto expresivo y gesto de acción. Vale aclarar que palabra deviene desde esta visión, en un gesto de acción: hablar. (Navarro 2018, 71)

Establece un paralelismo con algunas de las expresiones de representación de la tradición andina. Investiga las formas, los contextos y los personajes de manifestaciones escénicas de la fiesta y la tradición popular como La mama negra, las diabladas, las

yumbadas, la toma de la plaza, los carnavales. Cuando Navarro habla de lo andino no se refiere a una situación geográfica, antropológica o estética específica. Se refiere más bien a la creación de un método elaborado de acuerdo con las necesidades específicas de la cultura la región andina que permita enfrentar el trabajo teatral desde una óptica y una cosmovisión específica. Dice Navarro: “proponemos lo Andino porque ya podemos ver al mundo desde donde lo habitamos, no desde nos indican que lo veamos. Así, lo andino, como la sagrada Tawa Chakana, extiende su direccionalidad original hacia los cuatro rincones del mundo” (Navarro 2018, 71).

Los elementos que enlazan la tradición teatral y el mundo andino radican en las expresiones festivas y en el espíritu de los personajes. *Zona de silencio* es una obra que se sustenta en los principios del teatro gestual clásico. La escena se aborda desde la pantomima, la máscara y la Comedia del Arte. Sin embargo, desde la configuración de los personajes y de las situaciones que surgen, la obra se expresa en un universo andino que se manifiesta en el color, el ritmo, la música y la estética costumbrista del tratamiento de la escena: vestuarios, objetos, relaciones entre personajes, jerarquías.

En *Alicia ya no está*, la fábula parte de la historia original de Lewis Carroll, pero se desarrolla en un contexto totalmente distinto: la oscuridad de los bajo mundos de la ciudad andina. Los personajes de la novela de Carroll adoptan las características de la marginalidad urbana tercermundista y se expresan con el lenguaje de la calle.

## **6. Lo visual en el Teatro del Cronopio**

En la tradición moderna del teatro occidental, la imagen se ha visto supeditada o sometida al texto dramático, reduciendo la teatralidad a las indicaciones y sugerencias que parten de lo textual. Sin embargo, los textos se construyen a partir de la teatralidad que puedan tener los temas y las historias. La teatralidad de un texto depende de que las historias y situaciones sean representables, es decir puedan ser puestas en visión, visualizadas. Interpretadas en imágenes. La teatralidad tiene que ver con la idea de que la representación es la interpretación de algún contenido que se expone en un espacio determinado y acondicionado, para ser visto por espectadores: espectáculo. Esta idea parecería preceder a cualquier posibilidad textual.

Dice W.J.T Mitchel en su obra *Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual*, “La visión es tan importante como el lenguaje en mediar relaciones sociales, y no es reducible al lenguaje, al ‘signo’ o al discurso”(Mitchell 2017). La

dramaturgia visual propone las dimensiones espaciales y ambientales de la obra como punto de partida.

Se entiende por teatro visual al conjunto de formas escénicas no textuales que constituyen un espectáculo teatral. Varios maestros y pensadores de la tradición teatral, desde la práctica escénica unos y desde la academia otros, cuestionan la tradición literaria del teatro y proponen nuevas formas de enfrentar la teatralidad desde otras dimensiones de lo escénico: la forma, el movimiento del cuerpo en el espacio, la relación del objeto con el espacio, la animación entendida como “la viveza que le ha de ser influida al objeto” (Mitchell 2017).

El teatro debe descubrir su propio lenguaje y sus medios de expresión. En el teatro, el tratamiento de la imagen tiene el propósito de darle al objeto el poder del sujeto. Dotarle de esencia, de espíritu, de capacidad de acción y reacción. Este es el punto de partida para la creación de imágenes. Dotarlas de sentido, ordenarlas de manera que en conjunto se constituyan en un discurso.

Un discurso hecho a partir de un lenguaje visual con códigos definidos. Códigos que se manifiestan en el espacio escénico por medio de elementos como la iluminación, el cuerpo del actor y el uso de objetos en el espacio, el movimiento escénico. El espacio entendido como un lugar definido en el que sucede el hecho teatral. El desarrollo de una poética visual a partir de todos los elementos que componen la imagen escénica.

Por su parte Michael Fried en su obra *Arte y objetualidad* hace una crítica al teatro en la que plantea que lo teatral corrompe el arte, que el objeto artístico no necesita de nada más que de sí mismo para expresar. Plantea que la teatralidad es el espacio de la relación que se da en “presentidad” entre el objeto convertido en sujeto y el sujeto espectador, pero que está fuera de ambos y existe durante el tiempo que esta relación dure. (Fried, 2012).

Este aspecto corruptor de la teatralidad del que habla Fried es justamente lo que seduce a Navarro y constituye su lenguaje teatral: ese aire perturbador de algo que está hecho de manera deliberada para ser visto. El lenguaje teatral está construido a partir del ordenamiento secuencial de imágenes. Este ordenamiento es deliberado y tiene el propósito de configurar una historia desde lo visual. Una historia de naturaleza artificial. El artificio como elemento central del lenguaje escénico.

Lo visual es el punto central en la poética del *Teatro del Cronopio*. El trabajo del cuerpo, el ordenamiento del espacio y la acción, la mecánica de la escena y su ambientación se organizan en función de la imagen. El teatro es esencialmente visual.

Está hecho para ser visto. La imagen surge desde la acción, desde la secuencia y se concreta en la repetición. El ordenamiento visual de las imágenes en el espacio se define en la puesta en escena. Es fundamental el ojo que mira desde afuera para la composición de la escena desde lo visual. *Zona de Silencio* es un trabajo puramente visual. Está compuesto por escena construidas con elementos que han sido contruidos para ser vistos como las máscaras y en los que se desarrollan técnicas como la animación de objetos en la escena. Todos los elementos que aparecen en la escena están dispuestos de tal forma que adquieren un valor simbólico que se expresa visualmente: unas fundas de plástico de color manipuladas por personajes vestidos de negro, súbitamente se transforman en criaturas que vuelan sobre un fondo también negro provocando la ilusión de que el movimiento de estos seres por todo el espacio es autónomo. Al referirse a los elementos visuales que componen *Zona de Silencio* Guido Navarro expresa:

Es una obra muy conceptual y el encuentro con diversas técnicas muy concretas: máscaras neutras, máscaras larvales, máscaras expresivas. El silencio como espacio. El mimo. Para montar eso había que aprender técnicas de mimo, para hacer lo que nunca haría un mimo con esas máscaras. Están las máscaras larvales, las expresivas, que son las que habitan ese mundo. Están los hombres de negro, que es una constante en las obras mías, que viene del teatro alemán. No hay teatro de sombras, son Hombres de Negro, servidores de escena, el público siempre los va a ver. (Aguirre 2023, 3)

El ordenamiento escénico de *Alicia ya no está* parte de la disposición circular del escenario. El personaje se ubica en el centro y a partir de ahí, el escenario se segmenta en diferentes círculos adyacentes. Cada círculo es el espacio de acción de cada escena que se define en imágenes concretas compuestas por los elementos dramáticos de cada situación.

En resumen, la poética visual es la base constitutiva de cualquier forma de dramaturgia escénica. Desde la práctica teatral, el espectáculo está concebido para ser mostrado, para ser visto por alguien en un lugar determinado, es así como los dispositivos desde sus inicios han sido diseñados para representar, para *mostrar algo* de la realidad para ser *observado, visto* por un *espectador*.

Manuel Vieites señala varios niveles en la comunicación en el teatro. Un primer nivel en el que se genera la expresión dramática, en que se da la primera relación entre el creador y lo que se quiere representar; un segundo nivel que tiene que ver con la escenificación, es decir con el proceso de interacción de esta expresión dramática con el espacio en función su puesta en visión; y un tercer nivel en el que se integran los dos

anteriores y que tiene que ver con la construcción de un producto visual que es el espectáculo. El mismo, que en su naturaleza etimológica implica un receptor, alguien que mira en un tiempo y un espacio determinados: el espectador.

“Decir teatro es decir comunicación, pues ya la etimología de la palabra informa de un lugar para contemplar aquello que se ofrece a la vista: el espectáculo” (Vieites 2016).

A partir de lo expuesto podemos adelantar algunas reflexiones en torno a la poética, a la construcción del espacio escénico y al tratamiento de la imagen en la dramaturgia del Teatro del Cronopio. La poética en el teatro es la forma que adquiere la práctica escénica cuando se transforma en un lenguaje definido con características propias. El espacio escénico se construye desde la práctica, desde el movimiento del cuerpo en la escena. El espacio es la base para la construcción de la imagen en la escena. Es el punto de partida, el soporte material del hecho teatral. En primer lugar, la exploración del cuerpo y su relación con el espacio, como primera forma de lenguaje escénico. El cuerpo explorando los límites del espacio, su geometría y sus niveles. La investigación de las posibilidades expresivas del cuerpo en el espacio escénico, desde el movimiento. El movimiento como gramática para la construcción de sentido dramático. Sentido que se concreta en la imagen. La imagen conjuga diversos elementos conceptuales, visuales y técnicos: la luz, el concepto plástico, la composición. La luz en la escena define espacios y dimensiones. La iluminación crea ambientes y atmósferas otorgándole valores dramáticos al espacio. El concepto plástico define la singularidad y la identidad visual.

La visualidad se manifiesta por medio del uso de objetos como forma de lenguaje escénico. El objeto manipulado con el propósito de darle una vida escénica, una razón dramática, una función poética.

Expresiones escénicas como el teatro de muñecos en forma de marionetas, títeres, marotes, mecanos, sombras, siluetas, teatro negro y demás herramientas visuales que se aplican en la escena están presentes en la propuesta estética del *Teatro del Cronopio*.

La visualidad en el teatro es el elemento fundamental para constitución de la escena. El drama se ubica dentro de las imágenes. El teatro es un acto de reciprocidad visual (Mitchell 2017) entre el hecho teatral y el espectador. Un acuerdo cómplice, una convención (Meyerhold 1989, 44) que permite la visualización de realidades imaginarias.

En la dramaturgia del *Teatro del Cronopio*, la idea de situación de representación (Barba 1990) y la imagen escénica preceden al texto. La imagen aparece antes de ser descrita. La narrativa de las imágenes se desarrolla independientemente del texto. La espectacularidad de las obras se encuentra en su teatralidad. *Zona de silencio* es una obra escrita. Tiene texto, pero los personajes no hablan. El texto es una partitura de acciones previamente diseñadas y las escenas fueron creadas en base a esa partitura. “Es que los guiones míos son a cinco columnas: lo que dice el texto, lo que no dice el texto. La duda teatral, el movimiento y lo más importante la situación dramática. (ver Anexo 1)

En *Alicia ya no está*, la teatralidad está en los elementos visuales que construyen la trama y el entorno de la escena desde una idea preconcebida que reposa en el imaginario común, para ubicarla en un contexto cotidiano identificable: la ciudad moderna.

El uso de técnicas visuales aplicadas a la escena permite construir una narración dinámica y diversa de la historia modificando el plano en distintas dimensiones imaginarias de espacio y tiempo. Todos estos elementos constituyen la teatralidad, la espectacularidad. El teatro es un campo ilimitado de exploración visual.

## Capítulo tercero

### Técnicas del lenguaje visual y textual del *Teatro del Cronopio*

Como ya se ha anotado en este estudio, la dramaturgia del *Teatro del Cronopio* se origina en la creación de una secuencia imágenes concatenadas en una partitura, que se constituye en una narración visual con sentido. Una vez que la historia visual está clara y definida por medio de la práctica y la repetición, puede o no incorporarse un texto, ya que la poética de las obras se sustenta en lo gestual y en lo visual. El conjunto de elementos que configuran la escena está al servicio de la creación de imágenes. Este tratamiento de las imágenes es la base para la construcción del lenguaje escénico que se vale diversas técnicas que contribuyen con la visualidad de las obras. El texto es un elemento más del espectáculo: puntualiza, hace precisiones y enlaza. El texto es parte constitutiva entre otros factores de la teatralidad en los que predomina lo visual. Dice Guido Navarro: “En los espectáculos que nosotros creamos el texto aparece el día después del estreno, o a veces ni siquiera aparece. El que realmente cuenta, es el texto de las acciones, el texto coreográfico, el texto de las luces, el texto del movimiento y el espacio que es como se mueve el actor moderno” (Navarro 2015, 76).

El teatro es un espacio en el que, por su naturaleza misma, convergen diversas tecnologías de la imagen que permiten la expansión de sus posibilidades expresivas. Las técnicas de iluminación, los mecanismos, las intervenciones plásticas y las propuestas escénicas visuales de distinto formato y soporte han sido parte connatural del teatro desde su condición de espectáculo, de dispositivo generador de ilusión.

Desde los comienzos introdujo ingenios técnicos para hacer apariciones desde las alturas, vuelos en escena, desapariciones por el suelo o extrañas mutaciones que asombraran al público. Tampoco ha dejado de adaptarse con rapidez a las diferentes técnicas de iluminación, ni a los crecientes medios para lograr mayor movilidad en la escena. (Cornago 2004, 595)

#### 1. Técnicas visuales aplicadas a la escena en las obras *Alicia ya no está* y *Zona de Silencio*

Las obras del Teatro del Cronopio se caracterizan por ser esencialmente visuales. La construcción de la imagen escénica es la base estructural de la obra y precede a la trama, que aparece en la sintaxis, en el ordenamiento de las imágenes que

configuran la escena. De este orden nacen las historias que se estructuran desde lo visual.

En *Alicia ya no está* se aplican diferentes técnicas para la construcción de imágenes al servicio de la escena entre las que se cuentan algunas disciplinas de teatro corporal como el clown, la pantomima, la danza; otras que vienen del teatro de objetos y la animación como los títeres, las marionetas, el uso de las telas y las máscaras. Todas estas técnicas netamente teatrales, desde su naturaleza misma, están diseñadas para ser vistas por un espectador en un dispositivo escénico específico. Por otro lado, están los sistemas tecnológicos, plásticos y visuales en general al servicio de la escena como la iluminación, la escenografía, el vestuario entre otros.

En Alicia hay danza-teatro, teatro de figuras, danza moderna. El mito. Por eso recurrimos al tarot, que es muy importante para mí y lo manejo muy bien para entender la fábula. Eran veintiún entidades del tarot. De ahí salen los personajes. Había que encontrar el mito. En Alicia hay una diversidad. (ver Anexo 1)

El Teatro del Cronopio, además, en su razón de escuela, tiene a su cargo el diseño y la elaboración de todos los elementos que sean necesarios en la escena. Guido Navarro dice que la formación de los actores debe dotarles de herramientas para poder enfrentar su acción en diferentes territorios: el territorio del clown, el territorio de la Comedia del Arte, el territorio de la máscara, así como el territorio de la escenografía, el territorio de la iluminación y en todos los demás espacios que constituyen el gran territorio teatral (Navarro 2015, 76). En esta medida, la manufactura y el aporte creativo de cada uno de los integrantes del grupo configuran el lenguaje de las imágenes que se proponen en escena: cada uno es responsable de la concepción y realización de todos los aspectos que componen su figura escénica como el vestuario, el maquillaje y la caracterización además de la utilería, entendida como todo el instrumental que el actor necesita en escena.

En lo que tiene que ver con las técnicas teatrales, en *Alicia ya no está*, la puesta en escena se vale del clown como instrumento narrativo central, ya que a través de estos personajes se construye la escena. Son ellos quienes establecen un ordenamiento visual del espacio para que se desarrollen las situaciones y los personajes para que los acontecimientos cobren sentido. Los personajes, claramente diferenciados en su aspecto, definen los espacios y su uso en la trama de la obra. En algunos momentos asumen roles protagónicos y en otros son espalda o servidores de escena. La estructura de protagonista- espalda, en la relación entre personajes, es propia de la técnica del clown y

consiste en la fórmula del gag: un sujeto plantea, otro u otros afirman, niegan o contradicen de manera individual o en coro.

En Alicia ya no está, el coro juega un determinante en la estructura dramática, como en la tragedia griega: el héroe épico y el coro que narra e ilustra la epopeya. (ver Anexo1)

El coro moviliza la escena desde la pantomima, la danza, la escultura corporal, el canto, la animación de objetos, de muñecos y en general, propone y desarrolla el juego escénico. El juego escénico transforma la escena y modifica las atmósferas. Le imprime ritmos diferentes que dinamizan la narración desde la imagen.

Esta imagen construida desde el juego escénico se apoya, además de en métodos y disciplinas estrictamente teatrales, en técnicas escénicas que se sustentan de forma más definida en lo visual, como es el caso del teatro de títeres y de marionetas, el teatro de sombras y siluetas, el teatro negro, la iluminación y la escenografía. Estos elementos, lejos de redundar en aspectos decorativos, son el ecosistema de los personajes en la escena, por lo tanto, todo se desprende y todo recae en ellos.

*Zona de Silencio* es teatro gestual puro. Es un estudio profundo de técnicas de dramaturgia no verbal y de procesos de creación de imágenes escénicas. Es una obra escrita, pero que no hace uso de palabras en su interpretación, sino que resuelve su narrativa desde la imagen. En consecuencia, el tratamiento de la imagen es el fundamento del lenguaje de la obra que se muestra de manera principalmente visual, sonora y sensorial. El mimo, el trabajo exhaustivo en la investigación y el desarrollo de técnicas para el uso de las máscaras, la danza, el clown, el teatro negro, los títeres y el uso de objetos diversos en la escena son algunas de las formas en que la narrativa de la imagen se desarrolla. Dice Navarro: “El silencio como espacio. Un espacio donde la palabra ya no es posible y las imágenes, movimientos y espacios pasan a primer plano.” (ver Anexo1)

La estructura protagonista- espalda- coro se repite en *Zona de Silencio*. Los roles protagónico y espalda se desarrollan desde el trabajo de máscaras, mientras que el coro, que está conformado por personajes neutros vestidos de negro, cumple la función de servidor y modificador de escena. Se manifiesta por medio de la pantomima, la coreografía, la danza, la manipulación de muñecos, el uso de máscaras y el juego. “Son Hombres de Negro, servidores de escena, el público siempre los va a ver. Eso obligó a crear una corporalidad. Muy elevados de energía para hacer todo con la mínima acción.

No podían pasar desapercibidos. Tenían que entrar al escenario con presencia”. (ver Anexo 1)

En las obras del Teatro del Cronopio, el coro siempre está presente y cumple dos funciones fundamentales: una dramática y otra operativa. Los servidores de escena conducen la trama y modifican el espacio escénico al mismo tiempo. Todo ello remite además al rol de la escenografía.

## **2. Escenografía**

En las obras del Teatro del Cronopio, la escenografía está constituida por objetos de vestuario y de caracterización además de elementos de mobiliario y utilería que ilustran y dan forma al personaje y su entorno. La escenografía es parte de la acción del cuerpo en el espacio. El mobiliario consiste en algunos cubos de madera, sillas, escaleras, paneles, pantallas y bastidores, mientras que la utilería está compuesta por palos, bastones, telas, cuerdas, aros. La reutilización y el reciclaje de prendas de vestir son la base para la elaboración del vestuario mediante la intervención y la manufactura. Los objetos que se utilizan en la escena están ligados a algún significado simbólico y han sido sometidos a algún tipo de intervención plástica o atrezo. Agustina Fernández, en su trabajo *Hexa- Telón. Cubierta móvil para el teatro de la Consagración* (Fernández 2021, 24), cuando se refiere al tema de la escenografía cita a Manuel Gómez García:

Escenografía es el conjunto de elementos visuales que permite construir de forma realista, ideal o simbólica el lugar en el que se desarrolla una acción y que conforman una producción escénica o escenificación. Pueden ser corpóreos (decorado y utilería), la iluminación, la caracterización de los personajes (vestuario, maquillaje, peluquería); o bien la propia puesta en escena de los diversos espectáculos en vivo (teatro, danza, ópera, zarzuela, circo), así como en el cine, televisión, eventos, muestras y exposiciones. (Gómez 1998, 285)

Desde lo escenográfico, el punto de partida de las obras del Teatro del Cronopio es la llamada *cámara negra*. Es decir, el espacio de fondo negro en el que se traza la imagen escénica con el contraste de la forma, el color, las texturas y el movimiento de los cuerpos y los objetos escénicos. El fondo negro permite que todo elemento que se le sobreponga resalte y cobre dimensión sobre un espacio determinado y limitado. La cámara negra es el universo en el que se mueve la realidad teatral, la poética de lo visual: la imagen de la ilusión.

Los personajes en sí mismos construyen la escenografía con sus máscaras y sus vestuarios (figura 8)



Figura 8. Personajes con máscaras, atuendos y elementos de utilería constituyen la escenografía. Zona de Silencio.

Fuente: Archivo Teatro del Cronopio.

En *Alicia ya no está*, la propuesta escenográfica parte del ordenamiento del espacio por medio del juego escénico de los personajes que modifican el espacio vacío y convierten el transcurrir en acontecer. “La escenografía es un elemento transformador, capaz de modificar las proporciones y dimensiones espaciales a través de las formas, los tamaños, los colores y la luz, pudiendo crear situaciones y un contexto, permitiendo que tanto los actores como el público se adentren en el ámbito teatral.” (Fernández 2021, 24)

Desde la oscuridad la luz crece e ilumina tenuemente la escena. Aparecen los personajes y le dan sentido dramático al espacio con su acción, le dan valor semántico: cada lugar del escenario adquiere un significado que sirve a la historia. Los personajes se muestran caracterizados y diferenciados por su atuendo y su máscara corporal. La nariz roja aparece como elemento unificador y como pista o reminiscencia del lenguaje del clown, en todos los personajes, menos en las dos Alicias que se caracterizan por sus vestuarios rojo con negro, encaje y cuero y que se diferencian entre ellas por el orden de estos factores en el uso de sus prendas y, en Conejo, que lleva una media máscara expresiva y maquillaje, lo que le distingue como un personaje caracterizado.

El uso de algunos objetos introducidos en la escena por los personajes grafica la distribución y le confiere significado al espacio: las maletas, las telas, los bastidores delimitan y definen los lugares de la historia. La luz crea las atmósferas y contribuye con los efectos visuales y la creación de imágenes. El teatro de objetos y el teatro de muñecos, el teatro de sombras y el teatro negro diversifican las dimensiones espaciales y temporales de la realidad escénica que permite que otras realidades codificadas de distinta manera puedan desarrollarse en su interior. Los clowns son manipuladores de mecanismos y servidores de escena

Al verse abandonadas en un mundo extraño, las Alicia se desatan en llanto. La interpretación del llanto se da a partir de la graficación en el espacio, del brotar de las lágrimas en forma de pantomima dibujando puntitos en el aire que simulan gotas, con pequeños movimientos de los dedos que van creciendo y transformándose en acciones corporales neuróticas que representan chorros que inundan todo hasta convertirse en un mar de lágrimas. Estas acciones se funden con las de los servidores de escena que se incorporan desde el fondo ondeando una tela azul que evoca el movimiento del mar. En medio de una danza los servidores de escena envuelven y hacen desaparecer a las dos Alicia que se contorsionan como si estuvieran luchando con un mar que las devora. Cuando la tela se tiembla cumple la función de teatrino de títeres y desde su borde superior aparecen muñecos de varilla con forma de peces y de criaturas marinas. El movimiento ondulatorio de la tela generado por una suerte de danza de los servidores de escena permite ver cuadros corporales de las posiciones de las Alicia debajo del mar, mientras por la superficie se desliza un barco de papel de periódico, como se puede ver en las imágenes siguientes (figuras 9 y 10)



Figura 9. Uso de telas como teatrino. *Alicia ya no está*.

Fuente: Captura de pantalla de video. Archivo Teatro del Cronopio

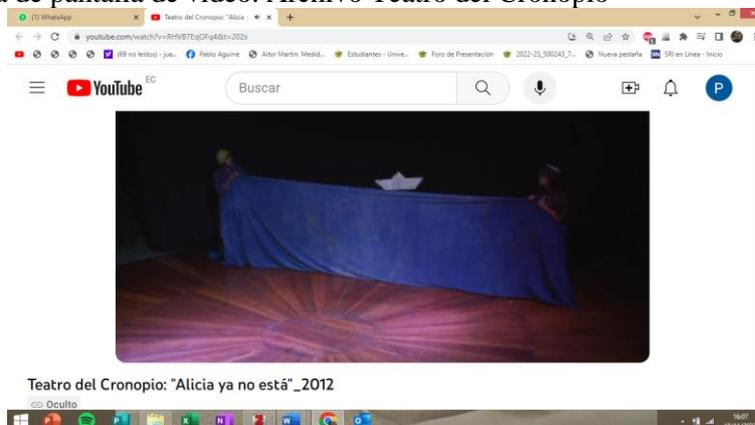


Figura 10. Teatrino, títeres y manipuladores en escena. *Alicia ya no está*.

Fuente: Captura de pantalla. Archivo Teatro del Cronopio

Las telas se utilizan también para construir formas desde estructuras hechas a partir del ensamblaje de cuerpos, de esculturas corporales, como es el caso de una oruga gigante que tiene varias cabezas con rostros cubiertos por máscaras larvarias: la estructura formada por los cuerpos está cubierta por una gran tela con hendiduras por donde asoman las cabezas. El movimiento de los cuerpos bajo la tela permite que en el desplazamiento de la criatura se dé un efecto sinuoso.

La escena se transforma a partir de la acción y de los elementos visuales que los servidores de escena incorporan: para ilustrar un bosque, cada uno lleva adherido a su espalda, una silueta recortada en paneles de cartón pintado con forma y colores de árbol. El movimiento dancístico de los actores produce un efecto oscilatorio, que visto en conjunto evoca la forma y el comportamiento del bosque que se manifiesta como un ser con cuerpo y voluntad propia.

El interior del bosque se representa con una pantalla de teatro de sombras en las que aparecen formas de transparencias, siluetas y sombras -hechas con las manos y con figuras de cartón y papel translúcido de color- ubicada entre paneles de cartón en los que el que está pintado un entorno natural exuberante que, en determinado momento, con un cambio de iluminación aparecen figuras luminosas, luminiscentes que se desplazan por el aire con ánimo propio en un efecto de teatro negro provocado por la luz negra sobre siluetas de cartón pintadas con material lumínico y manipuladas por varillas. (figura 11)



Figura 11. Teatro de sombras.

Fuente: Captura de pantalla de video de *Alicia ya no está*. Archivo Teatro del Cronopio.

Así mismo, el personaje de un gato se forma a partir de estas figuras y se desenvuelve en esta atmósfera de oscuridad y luminiscencia. Este efecto coloca a la escena en la materialización visual de la fantasía desde lo sensorial y la “óptica del ensueño” (Ghelderode 1958, 2:120). Los servidores de escena danzan con vestuarios de cartón rígido pintados con motivos de barajas rojas y negras y tableros de ajedrez, mientras avanzan en cámara lenta desde el fondo con Alicia y Conejo hasta quedar inmóviles como estatuas humanas en medio del escenario. La luz se apaga suavemente.

En *Zona de Silencio*, el planteamiento escenográfico también parte de la cámara negra. Sobre el fondo negro, personajes equipados con atuendos de vestuario, gorros, pelucas y máscaras larvarias aparecen desde los lados del escenario y deambulan hasta ubicarse en un lugar determinado. Por medio del juego escénico se introducen objetos como maletas de diferentes tamaños y un letrero de parada de bus, que al ser emplazado transforma el espacio en lugar cargado de alusiones simbólicas que definen inequívocamente su valor dramático y su función referencial en la historia.

Hoy en día podemos encontrar corrientes escenográficas con una visión más minimalista y más sublime utilizando formas simples, las cuales al relacionarse con los actores, le dan vida a la escena dando cuenta de una espacialidad y un contexto abstracto, pudiendo incluso generar más de un ambiente con un mismo elemento. De este modo, los elementos escenográficos pasan a ser un agente que construye el espacio. (Fernández 2021, 24)

Los vestuarios de los personajes ilustran la escena y definen situaciones y roles. Un personaje vestido con un impermeable y botas de caucho amarillos entra a escena haciendo la limpieza. Por el lado contrario aparece un personaje femenino con una máscara larvaria en el rostro y atuendo de señora: con ropa y peluca de mujer. Entra Arlequín, con su atuendo característico, que proviene de alguno de los diseños de la Comedia del Arte, también con máscara larvaria y cubierto con un sombrero mexicano. Un segundo personaje vestido de mujer se dirige al centro del escenario. Las dos mujeres se encuentran en el centro del escenario. Los vestuarios despliegan color y el movimiento de los cuerpos alternado con silencios e inmovilidad produce imágenes de máscaras corporales que inundan el espacio con su sombra. La luz crece sobre las maletas y se ilumina el letrero. Por medio de la acción escénica se crea la imagen de la parada de bus.

En la parada, las mujeres hacen con pantomima un juego escénico en torno a la situación y al conflicto dramático de parar un bus. Entra Arlequín bailando con una

hula-hula. Se iluminan las maletas y un letrero de parada de bus. Aparece un segundo Arlequín con sombrero de barco de papel de periódico. Todos se juntan en la parada de bus. Esperan. Desde su lugar en la parada de bus, cada personaje se desplaza al centro e interpreta gestualmente una historia que le define y le ubica con un rol dentro de la trama. Cada personaje se desplaza al centro y regresa a la parada para que salga otro. Rutinas de dos y de tres personajes Entra limpiador y barre con todos.

Aparecen criaturas voladoras que se desplazan por todo el escenario mientras se devoran entre ellas. Entra Arlequín y las criaturas voladoras lo engullen. Imagen que se logra gracias a un efecto de teatro negro: fundas de colores iluminadas son manipuladas por personajes vestidos de negro, servidores de escena que desaparecen sobre el fondo negro: Se crea la ilusión de criaturas que vuelan en el aire autónomamente. Arlequín desaparece dentro de una de las criaturas mientras los otros personajes vuelven a la parada de bus. Arlequín engullido por una criatura se ubica en el centro del escenario mientras la luz baja y los demás personajes se dirigen lentamente a la parada de bus toman una maleta y salen. Queda en el escenario el segundo Arlequín, que toma su maleta, el letrero y sale.

Entra un personaje que de frente es la primera mujer y que, al darse la vuelta, de espaldas, es la segunda. En el centro del escenario, junto al letrero de parada las dos mujeres comparten un vestido que aparenta ser un solo cuerpo. Luego de una lucha, la una pare a la otra que, cambiando su posición y su forma corporal, se convierte en el hijo. Luego de parir, la madre enseña e instruye al hijo en un ambiente rodeado de libros de distintos tamaños. El hijo está rodeado de hombres de negro con máscaras expresivas hiperrealistas que tienen en sus manos libros gigantes. Cuando el niño toma alguno de los libros, una cadena de letras se desprende de su interior y queda colgando de sus páginas.

Una marioneta de papel maché, que representa a un anciano sabio, entra en la escena manipulada por un actor-servidor vestido íntegramente de negro, lo que produce el efecto de desaparición o neutralización del manipulador y la ilusión de autonomía del muñeco. El hijo es devorado por un libro gigante con fauces con afilados dientes y colmillos manejado por otro actor vestido de negro con una gabardina, que tiene el rostro cubierto por una máscara expresiva. Baja la luz hasta la penumbra. Todos vuelven a la parada y comienza a llover. Aparecen paraguas de colores. Imagen de los personajes cubriéndose de la lluvia con las maletas. Aparece una gran funda que los

traga a todos Salen los hombres de negro del escenario y Arlequín queda en el centro mientras la luz baja. Quedan inmóviles.

Los hombres de negro regresan equipados con varas-bastones envuelven a Arlequín y lo empalan, haciendo alusión a una imagen que en ese entonces circulaba en la que se veía el cuerpo de Monseñor Labaka atravesado por las lanzas rituales de los ancianos Waorani. Desde los laterales del escenario salen dos personajes con máscaras, con forma de enchufe eléctrico el uno y de tomacorriente el otro y ejecutan una especie de danza erótica alrededor de Arlequín que está tendido en el suelo en el centro del escenario, mientras que los otros personajes se acercan lentamente para reconfigurar la parada de bus. Entra el limpiador y barre con todos.

### **3. Iluminación**

La luz, las sombras y todas sus formas intermedias juegan un papel determinante en la creación de atmósferas, en la distribución y fraccionamiento del espacio escénico y en la resolución de algunos efectos en varias técnicas de teatro visual como el teatro de sombras o el teatro negro. La luz define los espacios, descubre sus formas, sus colores, los hace visibles. Actúa directamente en los sentidos del espectador y modifica su ánimo y sus emociones. En lo que tiene que ver con la creación de atmósferas, la iluminación pone color y regula la intensidad y la temperatura en la escena, generando climas que se asocian, a partir del estímulo visual, con aspectos sensoriales y emocionales que construyen una historia desde los sentidos. Eduardo Mier, en su trabajo sobre iluminación escénica afirma:

La luz es un elemento fundamental en todo hecho escénico por una sencilla razón: sin luz no hay visión. El componente luminoso de todo acto teatral tiene, entonces, el propósito principal de permitirle al espectador la observación clara del hecho representado, pero, después de haber cumplido con esto, es la herramienta que permite crear la atmósfera en la que se realizarán los acontecimientos, en la que sucederá el drama. (Mier 2013, 18)

El diseño de iluminación permite segmentar el espacio en distintas zonas que diversifican los planos de la escena. El escenario puede dividirse en varias partes, de acuerdo con las necesidades dramáticas o técnicas que la obra requiera, de modo que pueden producirse – y el espectador puede ver- diferentes acciones independientes, al mismo tiempo y en el mismo espacio dividido. Cada fragmento puede tener un color, una intensidad, una temperatura y una intensidad dramática diferente y coexistir en el

mismo cuadro, además, “la luz no sólo es color, intensidad y contraste, la luz es parte de la atmósfera, del espacio y del ritmo; articula la visión con el sonido, con el tiempo y con la tensión dramática”. (Mier 2013, 21) . En la imagen que se presenta a continuación se puede apreciar cómo la iluminación diversifica el espacio y permite que se desarrollen diferentes situaciones de manera simultánea (figura 12)



Figura 12. La luz diversifica los planos de la escena. Alicia ya no está.  
Fuente: Captura de pantalla de video. Archivo del Teatro del Cronopio.

Las siluetas, transparencias y sombras producen un ambiente de ilusión y ponen la imagen escénica en otra dimensión visual. El espacio se reduce a una pantalla en la que se proyectan las imágenes desde una fuente de luz. Las sombras se crean con diferentes posiciones de las manos y con siluetas recortadas en cartón y manipuladas con varillas. Las transparencias se logran utilizando papel translúcido de colores pegado en pequeños marcos de cartón que permiten pasar la luz por la transparencia y proyectando figuras con color.

El teatro negro lleva la ilusión a niveles de fantasía y ensueño. Los objetos vuelan en el aire. La luz negra disloca la dimensión de la realidad espacial. El espectador entra automáticamente en esta dimensión alterada de la realidad espacial y fácilmente desorienta su sentido de ubicación en el espacio debido a esta experiencia que se la puede calificar como inmersiva porque la atmosfera envuelve al espectador y lo vuelve parte del acontecimiento.

En *Alicia ya no está*, el diseño de iluminación ordena, junto con los personajes, la distribución de la escena y determina el valor funcional y argumental de los distintos lugares dramáticos que se definen en el escenario, como la noción del adentro y el afuera, del arriba y el abajo. Desde la oscuridad la luz crece e ilumina tenuemente el

espacio vacío. Aparecen los personajes y dan sentido al espacio con su acción. Luces dirigidas marcan los espacios de acción dramática de los protagonistas, mientras que una luz difusa, con menor tono e intensidad y diferente color ilumina al coro. Conejo sale de una maleta grande, se ubica en lugar en el espacio y llora. Enciende una pipa y la luz del fósforo ilumina su rostro. Una luz dirigida se centra en él, mientras los servidores de escena cumplen la acción de limpiar en la penumbra. Se producen efectos de iluminación que simulan relámpagos en la aparición de las dos Alicias. Cada Alicia se ubica en un lugar del escenario mientras en otro Conejo Fuma. Los tres están iluminados por cenitales con luz blanca. En torno a ellos, los servidores de escena danzan iluminados por una luz difusa de color ámbar.

Las escenas se modifican súbitamente por efecto de los cambios en la iluminación. La historia puede dar saltos en el tiempo, en el espacio o en cualquier otro elemento de la trama determinados por un manejo dramático del diseño de luz. Este manejo dramático de la iluminación actúa directamente en los sentidos del espectador y en la comprensión emocional de las imágenes.

En *Zona de Silencio*, la obra nace en el vacío espacial, en la oscuridad total. Mientras los actores se ubican en el escenario, la luz ilumina gradualmente el espacio dándole color y creando un ambiente difuso que se define en la medida en que los personajes se posicionan y marcan las zonas del escenario hasta quedar delimitadas por un haz de luz cenital que se instala sobre cada una de ellas creando atmósferas particulares y distintas para la acción y el ánimo de cada personaje.

Cuando los servidores de escena han colocado los objetos: varias maletas de diferentes tamaños y un letrero de parada de bus, la luz crece sobre las maletas y se ilumina el letrero. El centro del escenario está levemente iluminado con colores fríos: azul, violeta. Mientras la acción se desarrolla en los espacios protagónicos que están en la ubicados en la periferia del escenario, el centro permanece en penumbra, mientras que cuando la acción se desarrolla en el centro, la periferia protagónica permanece iluminada.

A pesar de que, como explica Guido Navarro, no existe la intención de hacer teatro negro, la iluminación crea un efecto que produce una imagen de teatro negro: fundas de colores son manipuladas por hombres de negro servidores de escena en fondo negro: Se crea la ilusión de criaturas que vuelan en el aire. “No hay teatro negro, son hombres de negro, servidores de escena, el público siempre los va a ver” (ver Anexo 1).

#### 4. Uso de máscaras, títeres y objetos en *Alicia ya no está* y *Zona de Silencio*

Las obras del Teatro del Cronopio se caracterizan por la experimentación de diferentes técnicas teatrales que se ocupan de la escena desde la teatralidad y la visualidad. El uso de títeres y de objetos animados permite diversificar los planos de realidad en que se mueve la historia. El teatro de muñecos propone una forma de interpretación teatral en la que el acontecimiento escénico se desarrolla desde la creación de espacios de artificio en los que se desenvuelven y personajes que son animados por la manipulación de un operador. En el teatro de objetos predomina lo visual, la figura. El objeto deja de ser un elemento aleatorio para convertirse en un ser autónomo que asume un rol.

“Sobre la escena, el objeto no solamente abandonaba su contexto natural, sino que además era dotado de movimiento –físico tanto como expresivo– gracias a desplazamientos, cambios de luz o por la intervención de la música” (“Teatro de objetos” 2016). En el caso de la imagen siguiente, el objeto cumple diversas funciones en la construcción de la dramaturgia: es máscara escenografía y personaje (Figura 13)

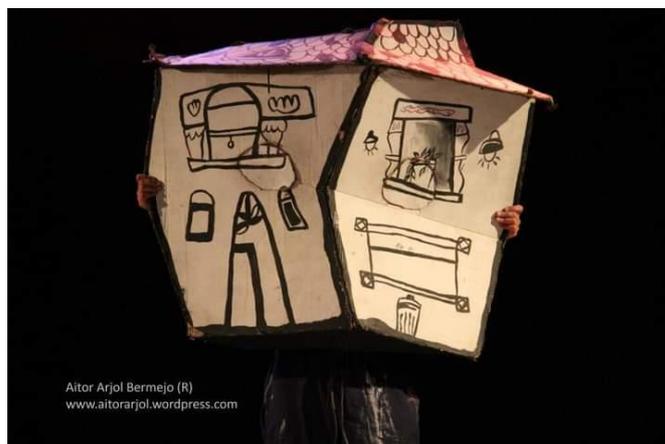


Figura 13: Uso de objetos animados en escena, *Alicia ya no está*.  
Foto: Aitor Arjol. Archivo del Teatro del Cronopio.

El trabajo con máscaras es uno de los pilares de la investigación escénica en el teatro gestual y particularmente en la exploración del Teatro del Cronopio. La máscara en el teatro tiene un valor que rebasa su condición objetual. La máscara determina el lenguaje escénico, la estructura corporal de los personajes y la gestualidad integral de los actores. El trabajo de máscaras es eminentemente corporal: al anular el rostro, la gestualidad y la expresividad del cuerpo crecen. En este principio de *El cuerpo poético*

de Jaques Lecoq, se fundamenta la técnica base de teatro gestual del Teatro del Cronopio.

Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. Por lo general al hablar con alguien se le mira a la cara. Bajo una máscara neutra, lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia. (Lecoq 2004, 63)

En *Alicia ya no está*, las marionetas, los títeres y los objetos se integran orgánicamente a la narración visual de los cuerpos en el espacio. La manipulación de muñecos y objetos se hace a la vista del público. Los servidores de escena operan todos los mecanismos que se utilizan durante la representación de obra. Las marionetas, los títeres y los objetos comparten el espacio escénico y establecen diálogo con los actores.

En la imagen que aparece a continuación se puede ver a los actores vestidos de negro que manipulan los muñecos a la vista del público. Tanto los actores como los muñecos interpretan personajes e interactúan entre ellos (figura 14)



Figura 14. Manipulación de títeres y marionetas a la vista del público.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

Entre los múltiples usos de las telas, también está el de objeto animado: los actores- servidores de escena tiemplan una tela de color azul que ocupa todo el ancho del escenario y con un movimiento ondulatorio generan un efecto que evoca el movimiento del mar. En este caso, el objeto encarna un personaje con rol y ánimo propios y también satisface una necesidad funcional de la puesta en escena, ya que sirve como teatrino para la representación del teatro de muñecos. Los títeres son planos, fabricados en cartón y pintados. La manipulación se ejecuta con varillas, en algunos

casos y en otros, los paneles planos de cartón recortado y pintado están adheridos al cuerpo de los actores vestidos de negro, como en el caso del bosque, donde cada árbol tiene movimiento y forma particulares, como se puede apreciar en la siguiente imagen (figura 15).



Figura 15. Paneles de cartón pintado adheridos al cuerpo de los actores. Alicia ya no está.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio.

Otra forma de teatro de objetos que se experimenta en *Alicia ya no está* es el teatro negro (figura 16)



Figura 16. Teatro negro.  
Fuente: Captura de pantalla de video de *Alicia ya no está*.

*Zona de silencio* es un estudio profundo del trabajo de máscaras. La máscara neutra es la base técnica para la consecución de la neutralidad. Lecoq considera la neutralidad como el centro de su pedagogía:

La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. Ese objeto, que se coloca en la cara, debe servir para sentir el *estado de neutralidad* previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas o máscaras de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto. (Lecoq 2004, 53)

La máscara neutra es la base de la corporalidad de los mimos- hombres de negro y el principio técnico de uso de las máscaras larvales y demás máscaras expresivas. Los hombres de negro en su rol de servidores de escena asumen la absoluta neutralidad. La máscara neutra determina su estructura corporal y anímica y se transmite en lo gestual y en su movimiento escénico. Este estado neutro permite a los actores ordenar la escena y transitar por la historia sin participar en ella, sin ser hilo conductor de la trama. Las máscaras larvarias evocan formas sintetizadas de la figura humana. Sugieren rasgos que se interpretan en una gestualidad corporal integral. “La máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje. Estructura y simplifica la actuación, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales.”(Lecoq 2004, 84)

En la siguiente imagen se puede apreciar un ejercicio de uso de máscara neutra en el contexto de la puesta en escena de *Zona de Silencio*.



Figura 17. Máscaras neutras. Hombres de negro. Zona de Silencio.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

La máscara larvaria extiende sus rasgos y propone líneas de expresión corporal, estados de ánimo y formas de caracterización que conducen a la creación de personajes singulares que los actores van encontrando en el proceso. Desde la exploración de la gestualidad a partir de la máscara, el movimiento escénico y la repetición, los personajes adquieren forma. La forma que toma cada personaje tiene características

particulares propias de la interpretación de cada actor y de los elementos de vestuario y utilería que, en el camino de la construcción escénica va incorporando, de acuerdo con las necesidades de la puesta en escena. El vestuario juega un papel determinante en la caracterización del personaje y en su resultado visual, como se puede apreciar en la siguiente imagen (figura 18)



Figura 18. Vestuario Caracterización a partir de la máscara larvaria. Zona de Silencio.  
Fuente: Archivo Teatro del Cronopio

La incorporación en la escena de títeres planos de varilla, marionetas y teatro negro hacen de la obra una propuesta de una gran diversidad visual. Los planos cambian y se integran entre sí, a la vista del público, generando mucho dinamismo a la dramaturgia. Los personajes conviven y dialogan con los objetos en el mismo plano creando una atmósfera de ilusión que es el tono general de la puesta en escena.

En ambas obras, la generación de imágenes es la base de su dramaturgia. A partir del ordenamiento visual se desarrolla la trama de las historias. El uso de máscaras, marionetas, muñecos y objetos en la escena, así como de técnicas teatrales tradicionales, y de tecnologías aplicadas en la escena, que se han desarrollado a partir de la necesidad de crear formas que contribuyan con la expresión teatral desde la creación de imágenes, desde lo visual.

El teatro de Guido Navarro parte de la necesidad de la formulación de un método de trabajo actoral que se nutra de elementos propios de la tradición teatral, pero que sea consecuente con las necesidades que se identifican con la cultura, la idiosincrasia y a la cosmovisión del espacio en que se habita. Estos son los elementos que conducen a la construcción de un lenguaje cargado de una gran simbología identitaria que se pone de manifiesto en lo visual, en lo estético y en lo temático. El

trabajo de Teatro del Cronopio explora diferentes caminos conceptuales, técnicos y metodológicos y los sintetiza en una propuesta que integra la tradición del teatro occidental con expresiones propias del mundo andino vinculándolas en lo ritual y en lo festivo. En los territorios del rito y en los de la fiesta se descubren los personajes y las tramas, permanece el mito y se manifiesta lo escénico.

## Conclusiones

La poética visual en el teatro es el lenguaje que se construye desde la creación de imágenes. Las imágenes teatrales se configuran a partir de la acción del cuerpo en el espacio, la formulación de secuencias de movimiento y la repetición. Esto implica un ordenamiento y una valoración del espacio desde un punto de vista dramático, es decir una ubicación espacial definida para que se desarrolle la representación de un acontecimiento conflictivo. En el conflicto radica la naturaleza del drama, más allá de la forma que adopte. Pero la poética no consiste solamente el ordenamiento secuencial de las imágenes, sino, en la creación de un lenguaje, en la forma que este lenguaje tenga, en la manera en que se exprese, del estilo que despliegue, de su propuesta estética y, fundamentalmente, de su punto de vista y su sesgo ideológico: de su manera de interpretar el mundo.

El Teatro del Cronopio tiene una poética definida que se pone de manifiesto en las temáticas que trata en sus obras y en la forma que estas temáticas adoptan en la escena. Las obras del Teatro del Cronopio tienen un lenguaje propio con características particulares que se expresan en lo visual, en la creación de imágenes. Construye una dramaturgia a partir del tratamiento de la imagen. La imagen contiene los símbolos más significativos del drama y desde ahí construye una narrativa, Estos símbolos están representados en objetos y elementos introducidos como parte de la teatralidad de la escena. La imagen es la base de la retórica escénica. El discurso está sujeto al planteamiento situacional de la escena. A partir de la visualización de una situación se desarrolla el drama. La retórica de la imagen se constituye independientemente del discurso textual. La dramaturgia se desarrolla en estos dos niveles. El texto es un mapa de la creación escénica, un punto de partida para la puesta en visión. La puesta en visión o puesta en escena es la interpretación del drama en imágenes y situado en un espacio determinado, adecuado y preparado para ser visto por espectadores.

El cuerpo y el espacio son los elementos primarios de la construcción de un lenguaje escénico a partir de la imagen. El Teatro del Cronopio tiene como constante, la investigación de técnicas y disciplinas corporales que provienen de la tradición del teatro. En este marco, su enfoque se ha centrado en el conjunto de expresiones que tienen que ver con el teatro gestual: el clown, la pantomima, el circo.

La exploración y el aprendizaje de técnicas de uso de la imagen aplicadas a la escena abre nuevas posibilidades de expresión. Desde técnicas ancestrales hasta tecnología moderna. La Escuela de teatro gestual del Teatro del Cronopio explora y experimenta las formas de tratamiento de la imagen escénica en la tradición teatral. A partir de este estudio plantea y realiza sus obras. Concibe el teatro como un espacio en el que confluyen múltiples territorios. En estos territorios se desarrollan expresiones de representación con técnicas de diversa índole, especializadas en la visualidad de la escena.

Es así como las obras integran técnicas de teatro visual como el teatro negro y el teatro de sombras. Así mismo, se apoyan en tecnologías como la iluminación, las proyecciones y diferentes mecanismos que contribuyan y permitan la ilusión visual. El uso de títeres, marionetas y objetos animados es permanente en la propuesta escénica y en la dramaturgia del Teatro del Cronopio.

La poética del Teatro del Cronopio se edifica en este espacio de intersección de territorios. Es una construcción estética, política y metodológica que encuentra su expresión en lo escénico, en lo diseñado para ser visto: en lo teatral. Esta noción se fundamenta en la comprensión de que la poética de la dramaturgia se plantea en el conflicto temático y se resuelve en la imagen, en el movimiento escénico y en la interacción con los espectadores. Estas apuestas conceptuales, narrativas y estéticas permiten pensar que el Teatro del Cronopio ha desarrollado un lenguaje visual propio con características que le identifican y que se reflejan en su expresión plástica, en su indagación técnica y en su selección temática. La condición de espacio teatral experimental y formativo que lo define hace que su planteamiento escénico esté en constante movimiento y construcción. El teatro es un espacio en el que confluyen y se integran diversas formas de expresión artística con el propósito de crear imágenes visuales y sensoriales que se definen en un acontecimiento dramático que se resuelve en la comprensión y satisfacción del espectador. La dramaturgia de Navarro se ha centrado en la creación de un lenguaje de imágenes articuladas por elementos narrativos no textuales, lo que le ubica, entre los diferentes territorios del teatro, en los del teatro gestual y en el teatro visual. Su propuesta pedagógica ha influido de manera significativa en el teatro gestual ecuatoriano desde la década de 1990. Su impronta está presente en las nuevas generaciones de creadores escénicos. El teatro de Guido Navarro ha permitido que se desarrollen nuevas formas de narrativa escénica. Su irrupción con técnicas que se apoyan en la imagen modificó definitivamente el tratamiento de la

escena tradicionalmente sometida a lo estrictamente textual. La concepción del teatro como un espacio de confluencia de territorios constituye una propuesta metodológica vigente en las diferentes formas de teatro en el contexto ecuatoriano y latinoamericano.

La propuesta del Teatro del Cronopio ha sido un gran impacto desde el punto de vista de la responsabilidad política en el tratamiento de los temas, que se ubican siempre en la reivindicación social desde una perspectiva humorística muy elaborada que rompe radicalmente con la monotonía de la comedia ligera, con el abuso de lugares comunes y con el desenfadado uso del chiste fácil. La ironía, el sarcasmo y la irreverencia son herramientas que hacen de sus trabajos obras de gran potencia y alto contenido crítico sin recurrir a la retórica de la propaganda y el panfleto. El Teatro del Cronopio apuesta por un arte comprometido con la realidad, con la cultura y con la historia, es decir, con la vida. Apuesta por un teatro con identidad andina nutrido por todas las vertientes posibles que confluyen en las formas representación escénica.

Uno de los aportes más significativos de Guido Navarro es potenciar el teatro de grupo como espacio creativo y formativo. Su activa presencia en la pedagogía teatral es quizás su labor más importante en el contexto del teatro ecuatoriano actual.

La Escuela de Teatro Gestual fundada y dirigida por Guido Navarro es un laboratorio permanente de experimentación y creación teatral que se sustenta en la investigación y en la práctica escénica del Teatro del Cronopio, entendidas éstas como una forma específica de hacer teatro. Esto determina su resolución poética, conceptual metodológica y pedagógica. En la tradición teatral, las grandes escuelas provienen de propuestas artísticas específicas con una poética y una práctica metodológica definidas propias de los creadores más que de las estructuras académicas. Este es el caso de Navarro.



## Obras citadas

- Aguirre, Pablo. 2023. Entrevista a Guido Navarro. Poética en la dramaturgia del Teatro del Cronopio.
- Artaud, Antonin. 2001. *El teatro y su doble*. Octava reimpresión. Barcelona: Romanyá/Valls S.A.
- Bachelard, Gastón. 2000. *LA POÉTICA DEL ESPACIO*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, Eugenio. 1990. *El Arte Secreto Del Actor*. México: Escenología, AC, Pórtico.
- . 2018a. “APUNTES SOBRE DRAMATURGIA”. 2018. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/01/30/eugenio-barba-apuntes-sobre-dramaturgia/>.
- . 2018b. “Apuntes sobre dramaturgia”. *OVEJAS MUERTAS* (blog). 29 de enero de 2018. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/01/30/eugenio-barba-apuntes-sobre-dramaturgia/>.
- Barthes, Roland. 2003. *Ensayos críticos*. 1° reimp. Buenos Aires, Argentina: Planeta/Seix Barral.
- Brook, Peter. 2015. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cintra, Wagner. 2018. “O teatro visual como teatro performativo”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas* 2 (32): 461–75. <https://doi.org/10.5965/1414573102322018461>.
- Cornago, Óscar. 2004. “El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen”. *Arbor* 177 (699/700): 595–610. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.597>.
- Decroux, Étienne. 2000. *Palabras sobre el mimo*. Primera edición. México: Arte y escena Ediciones.
- Diderot, Denis. 1999. “La paradoja del comediante”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1999. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-paradoja-del-comediante--0/html/fefe98c2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-paradoja-del-comediante--0/html/fefe98c2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- Dubatti, Jorge. 2019. “EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO”. *OVEJAS MUERTAS* (blog). 1 de febrero de 2019. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>.
- Eco, Umberto. 1977. *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Fernández, Agustina. 2021. “Hexa-telón: cubierta móvil para el teatro de la Consagración”. [http://opac.pucv.cl/pucv\\_txt/txt-4500/UCC4681\\_01.pdf](http://opac.pucv.cl/pucv_txt/txt-4500/UCC4681_01.pdf), octubre. <http://repositorio.ucv.cl/handle/10.4151/71372>.
- Flusser, Vilém. 2011. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. 1°. UNAM Facultad de Artes y Diseño. <http://www.libros.unam.mx/hacia-el-universo-de-las-imagenes-tecnicas-9786070224379-libro.html>.
- Fried, Michael. 2012. “Michael Fried. ‘Arte y Objetualidad’ (1967). Presentación y traducción.” *Revista Escaner*, 2012.
- Geirola, Gustavo. 2014. *Arte y oficio del director teatral en America Latina: Bolivia, Brasil y Ecuador*. Lulu.com.
- Ghelderode, Michel de. 1958. *Teatro*. Vol. 2. Buenos Aires: Losada.
- Gómez, García Manuel. 1998. *Diccionario Akal de Teatro*. Ediciones AKAL.
- Grotowski, Jerzy. 1969. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

- Kowsan, Thadeuzs. 1992. "El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En *El teatro y su crisis actual*, 3º, 25–60. Documentos. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Le Breton, David. 2018. "La sociología del cuerpo". 2018. <https://books.google.com.ec/books?id=1u-ODwAAQBAJ&pg=PT43&dq=la+sociolog%C3%ADa+del+cuerpo&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwin-fmB8rT9AhWCQTABHZ1PCncQ6AF6BAGJEAI#v=onepage&q=la%20sociolog%C3%ADa%20del%20cuerpo&f=false>.
- Lecoq, Jacques. 2004. *El cuerpo poético*. 2º. Barcelona: Alba Editorial.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. España: CENDEAC.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2004. *Dramaturgia de Hamburgo*. Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, Vsévolod. 1989. *El teatro teatral*. Elizabeth Días, Isabel Fernández y Evaristo García. La Habana, Cuba: Arte y literatura.
- Mier, Eduardo. 2013. "Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless". México: Universidad Veracruzana.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? : una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.
- Mora, Genoveva. 2002. *Antología del teatro ecuatoriano contemporáneo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- Navarro, Guido. 2010. "Alicia ya no está". *Worldpress.com*, 2010.
- . 2013. Entrevista a Guido Navarro Diario El Telégrafo.
- . 2015. *De la neutralidad a la acción dramática. MEMORIAS del II Diálogo de Saberes "Reflexiones a través del movimiento" Grupo Itinerante de Artes "Guandul"*. Quito: Ed. G López y A Morocho. [https://issuu.com/guandulartes/docs/comprimido\\_final\\_2015\\_-\\_memorias\\_re](https://issuu.com/guandulartes/docs/comprimido_final_2015_-_memorias_re).
- . 2018. "El Cuerpo mágico (O DEL ARLECCHINO AL AYAHUMA), una propuesta creativa para el actor andino." *El Apuntador*, 20 de octubre de 2018. <https://www.elapuntador.net/articulos/el-cuerpo-mgico-o-del-arlecchino-al-ayahuma-una-propuesta-creativa-para-el-actor-andino-guido-navarro>.
- Pavis, Patrice. 1994. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. UNEAC.
- . 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peirce, C.S. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Colección semiología y epistemología. Nueva Visión. <https://books.google.com.ec/books?id=5ldbAAAACAAJ>.
- Peñañiel, Verónica. 2007. "La relación entre lo político y lo estético en el teatro quiteño. Estudio de caso de 7 grupos Malayerba, Zero no Zero, Cronopio, Patio de comedias, Contrael viento, Callejón del Agua y Espada de Madera". Quito.
- Proaño-Gómez, Lola. 2003. *Antología de teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Puma, Paúl. 2018. "El Teatro del Absurdo en Ecuador".
- Raymond, José Luis. 2017. "El cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios". España: Universidad del País Vasco. <http://addi.ehu.es/handle/10810/31004>.
- Rivadeneira, Santiago. 2010. "El teatro como mirada. Apuntes teóricos sobre el teatro ecuatoriano." *El Apuntador*, 2010.
- Sánchez, José. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Univ de Castilla La Mancha.
- Stanislawski, Konstantin. 2020. "UN ACTOR SE PREPARA". 2020. <https://librerianacional.com/producto/un-actor-se-prepara>.

- Unima. "Teatro de objetos". 2016. *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (blog). 30 de agosto de 2016. <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/>.
- Vallejo, Patricio. 2011. *La Niebla Y La Montaña: Tratado Sobre El Teatro Ecuatoriano Desde Sus Orígenes*. Palibrio.
- Vieites, Manuel. 2016. "Teatro y comunicación. Un enfoque teórico". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2016.
- Villacís Pástor, Santiago Manuel. 2017. "Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Aristides Vargas". Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5573>.
- Vindas-Villarreal, Bryan, y Bryan. 2019. "Dramaturgia Visual o una cartografía transdisciplinar". *Índex, revista de arte contemporáneo*, n° 7 (junio): 130–35. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.176>.



## Anexos

### Anexo 1: Entrevista a Guido Navarro. Miércoles 1 de noviembre de 2023

Yo no hago teatro para la crítica, hago teatro para los actores. Tú haces teatro para ti mismo. Ahí yo siempre recurro a la frase de Meyerhold. Yo fui formado académicamente bien... Si el público quiere ver el teatro que quiere ver, que pague. Si el actor quiere hacer el teatro que quiere hacer, que pague. Yo he trabajado siempre sobre esas dos premisas. Así como todos nosotros ¿no?, que hacemos un teatro a pedido... para las universidades, el museo de la ciudad, para el Ministerio de cultura, para Luis Miguel Campos, que fue lindísimo. No es que diga que eso no sirve, muy bello eso de trabajar con él. Pero hay esas dos vías que yo siempre es una de las cosas que le explico al actor que comienza, que el teatro que va a hacer, el del placer, el del arte es el que es para ti. Yo nunca he hecho para críticos, ni para historiadores, ni peor para ganar premios, por eso no he participado en premios. Me está pidiendo que publicara algunos textos, pero ya lo inventé. Tiene los dos lados ¿no? Es bien cómodo. Realmente, porque esto implica revisar la obra para que la editen y revisar el montaje para volverlo a escribir. Te pasaría lo mismo a ti ¿no? con cualquiera de tus obras, cuando va a la imprenta. Por ejemplo, en El baile de los inocentes lo hizo una de las alumnas y es un texto de punto de partida, la versión final no está puesta ahí, porque El baile de los inocentes tiene dos versiones, el actuado y el de la obra, que es el punto de partida para que cada actor encuentre en el viaje propio. La versión final tiene esa característica. Y es que las obras del Cronopio se escriben después de unas diez o quince funciones. Para mí es una característica del teatro latinoamericano. Al mismo tiempo que para mí es súper importante, que he crecido junto a las más importantes vertientes del teatro latinoamericano: Atahualpa del Cioppo, Monteforte, los Buenaventura, Antonio Ordóñez, Malayerba, Yuyachkani, la Candelaria. Con todos ellos yo tengo contacto y experiencias. No tan gratificantes algunas. Con los maestros... A mí me sucedió mucho. Cuando yo trabajé mucho de chamo y aprendía rápidamente. Y estos directores me decían, cuando yo trabajaba con ellos querían enseñarme. Y yo no estoy en esa nota. Es una pedagogía de doble vía, cada estudiante hace su propuesta, su

plan de viaje y yo le voy dando las herramientas que yo veo. Por ejemplo, evito mucho el clown, porque es lo más fácil para ellos. En relaciones lo más difícil es lo más fácil. Entonces en lo que te decía del mapa de viaje, hay un teatro de autor que he montado. He montado Shakespeare, Brecht, Buenaventura, Sanchis-Sinisterra, Ghelderode. Es decir, autores que a uno le interesan... Cuando Shakespeare entregaba -yo soy muy cercano a la manera de hacer teatro de Shakespeare, no a su dramaturgia-, les contaba la obra y no les entregaba textos, sino que con el background de los actores que tenían repertorio, que eran profesionales de la escuela de la Comedia del Arte. Entonces, él les contaba y armaba con lo que iba encontrando, armaba las obras. Y la escritura venía después de que se montaba la obra.

La estrategia del Cronopio. Tiene una estrategia bien generosa y es que cada actor crea un material y se va. Busca la manera de agarrar una parte y hacerla suya, cómo lo manifiestan o cómo lo proponen, no es mi interés. El teatro no es creación colectiva es un arte colectivo, no es lo mismo. Yo siempre soy muy cuidadoso de empantanarme en lo del teatro latinoamericano y en eso difiero mucho con Santiago Ribadeneira... Creo que hay teatro que se hace hoy apoyado en el teatro tradicional. No es nada nuevo, es una estrategia que funciona. De ahí viene la exigencia de la formación del actor no en un método de creación ni una fórmula de actuar sino en la investigación más importante para mí que son los tipos de teatro, cada tipo es una estrategia. El eje mío es la comedia del arte. Antes de conectarme con Europa.

Cuando le conocí al Panchito y a Luis Alberto Yo ya me enamoré de la comedia del arte yo ya había leído sobre la comedia del arte cuando me fui a Europa yo de una me metí a estudiar la comedia del arte para poder hablar con ellos.

### **Háblanos sobre la dramaturgia del teatro del Cronopio**

Es muy particular. Es muy complejo hablar de eso porque son procesos. Hay dos obras: la obra que se monta y la obra que hace. Es parte de un gran montaje...hablar sobre eso porque es un proceso, son parte de un gran montaje donde está todo y uno solo es una parte. Hay la gran dramaturgia Qué es la que uno ve y hay partes de dramaturgia. La dramaturgia de la construcción de sentidos teatrales no verbales y ahí me conecto con Barba: el teatro como un tejido. Hay una dramaturgia del actor, una dramaturgia del autor-director y la dramaturgia del espectáculo cuando se cruzan las tres dramaturgias ahí sucede el acto teatral. Y ahí viene una parte muy importante para nosotros que es el enfoque de la fábula y comienza por ver que cada obra es distinta. Por ejemplo, cuando hicimos Alicia hicimos una reducción dramática de Alicia. En el caso

de Crímenes nos basamos en la literatura negra y una película El Halcón Maltés. Había que encontrar la fábula. Buscar el mecanismo para encontrarla, los chicos querían hablar sobre el tráfico, sobre la adicción, la soledad. Había que inventar el mecanismo para encontrarla y encontramos el cómic, encontramos el títere, encontramos el meló. Fuimos encontrando los aportes de estilos para generar la dramaturgia de cada obra. Encontrar la fábula original de un cine ingenuo. ¿Hacer El Halcón maltés ahora? Dos detectives buscan el rastro de la señora M. La señora M es la muerte.

### **Háblanos un poco de Alicia.**

Ese es más un montaje de ellas. Yo hice solo la puesta en escena, no hice el montaje. Y podría ser tal vez no el dramaturgo sino el dramaturgista. En cada obra mía yo no me quiero inventar nada. Por ejemplo, el dramaturgo y el dramaturgista en Alemania en el teatro alemán es súper importante. El dramaturgo escribe y el dramaturgista ordena ese material. En Alicia cada escena es dictada por el actor y yo me encargo de resolver a nivel de estilo. Y sobre todo respetando a lo máximo todo el trabajo de las personas. Alejandra creó la mayor parte y yo le di orden al trabajo. En Alicia hay danza-teatro, teatro de figuras, danza moderna. El mito. Por eso recurrimos al tarot, que es muy importante para mí y lo manejo muy bien para entender la fábula. Eran veintiún entidades del tarot. De ahí salen los personajes. Había que encontrar el mito. En Alicia hay una diversidad: el coro griego, obviamente. En casi toda mi obra el coro está presente. El elemento de la tragedia griega es súper importante, la ritualidad del espacio. En ese sentido el teatro circular como elemento ritual. Ritual porque el actor permite que todo gire en torno a él. ...El espacio central. Cada fragmento de Alicia es un círculo, como en La Divina Comedia.

Es importante la información cultural porque va a desestructurar la realidad, no porque va a confirmarla hay un teatro que quiere confirmar la realidad que la gente vive y un teatro que por su propia forma va a desestructurar la realidad.

### **Zona de silencio.**

Eso es una maravilla. Es una obra escrita, tiene texto los personajes no hablan, pero está escrita. Y están diseñadas todas las acciones. En base a eso hemos ensayado todas las escenas. Es que los guiones míos son a cinco columnas: lo que dice el texto, lo que no dice el texto. La duda teatral, el movimiento y lo más importante la situación dramática. En Zona de silencio también tiene tres versiones. Zona de silencio es teatro gestual puro. Hay un estudio de las máscaras del teatro clásico de la tragedia. Personajes que viven en su mundo naif y cuando salen tienen que hacer paradas y paradas en su

viaje, qué es una constante mía. Y no sé de dónde saqué esa idea, pero creo que de Buster Keaton. Zona de silencio son fragmentos. Esa es la conceptualidad de la obra. Es una obra muy conceptual y el encuentro con diversas técnicas muy concretas: máscaras neutras, máscaras larvales, máscaras expresivas. El silencio como espacio. un espacio donde la palabra ya no es posible y las imágenes, movimientos y espacios pasan a primer plano. El mimo. Para montar eso había que aprender técnicas de mimo, para hacer lo que nunca haría un mimo con esas máscaras. Están las máscaras larvales, las expresivas, que son las que habitan ese mundo. Están los hombres de negro, que es una constante en las obras mías, que viene del teatro alemán. No hay teatro negro, son Hombres de Negro, servidores de escena, el público siempre los va a ver. Eso obligó a crear una corporalidad. Muy elevados de energía para hacer todo con la mínima acción. No podían pasar desapercibidos. Tenían que entrar al escenario con presencia. Los hombres de negro están en zona de silencio, en crímenes están en la niña de las caracolas.

En espacio negro hacen rápidamente lo que tienen que hacer.

Otra cosa muy rica es que cada actor hace tres o cuatro personajes. Otra constante son las técnicas de acecho..., las técnicas de la agresividad en la escena para abordar el bufón, ... que es un tipo que está más allá de la muerte. otra cosa importante es cuando los actores pueden llegar a crear su propio lenguaje es decir hablar con sus palabras.

### **Poética**

La forma de hacer teatro. La forma de vivir del teatro. Esa es para mí la poética: el arte de la imagen en movimiento la única referencia que tengo es la aristotélica.

### **¿Cuándo digo Teatro Visual?**

Me pierdo. Me confundo con artes visuales, que también hemos hecho eso. Hicimos Picasso e hicimos Miró. Cada obra es una poética.

### **¿Podemos hablar de un lenguaje?**

Hay una constante, por supuesto que sí... En el teatro, porque cada actor porque cada actor busca la manera de hacer su teatro, pero apoyado en la orgánica de las escenas teatrales. Lo entendí después de siete años del de haber estado en el Circo a Vappore... y por eso hice Zona de Silencio. En el Circo a Vappore había un replanteamiento de todas las cosas. Yo lo hice todo, pero cada actor tiene que buscar las herramientas para irse apropiando de su parte...

La formación, no del Cronopio, sino la formación del actor en general debe ser bien profunda y yo conozco gente que tiene una formación muy profunda.

**Desde tus 50 años de teatro, Teatro del Cronopio: el amor, la vida, los desamores. Como comediante, como bicho de la escena.**

Es una forma de vida. Y ahí viene la poética y hay un montón de gente en esto y no me siento solitario. Cuando a mí me decían vas a estudiar teatro. Uy. Te vas a morir de hambre. Pero es una forma de vida que me gusta. Nunca dejé de hacer las cosas. La mayor parte de las cosas se han hecho desde la pasión, desde la pareja, desde los amigos. Desde las relaciones de las parejas que se han creado. Tantos matrimonios: sin vos me hubiésemos podido tener guaguas, me dicen algunos. Pero hasta qué punto es la forma de vida del otro y ahí viene una separación, una resistencia para soportarlo.

### **El cuerpo mágico**

Hay el cuerpo social, el cuerpo político. Cada cuerpo responde a una manera, tiene un comportamiento. El cuerpo del futbolista. Cada territorio tiene un comportamiento. Eso lo aprendí del teatro gestual: explorar el comportamiento de la gente en la ...selva de la vida cotidiana. Esa parte es importantísima para el actor: la transferencia... Salir de clown y ver qué sucede, pero no actuar. Salir de bufón, salir con máscara yo nunca les pedí a los chicos que lo hagan. Ellos lo hacían porque querían. Yo siempre iba de asistente de protección, porque es fácil que alguien te trate mal. En el montaje del jardín de los ahogados, que es para calle. Entonces para construir los personajes desechables... Su primera experiencia era de recoger los personajes de la calle la dramaturgia de la calle y se atrevieron nos atrevimos a salir a la calle sin que la gente sepa que es teatro, regresar y construir el hacer teatro, con material de la calle. Esa confrontación directa con la realidad para mí es importante... Es muy confrontador de la realidad para quién sabe observar bien. No un teatro que confirme la realidad, Y ahí podemos hablar de otra secuela. De las marujas, por ejemplo, que es otro tipo maravilloso de teatro. En las obras de otros hay claramente dos dramaturgias, varias dramaturgias. La dramaturgia del autor, de la [...] matriz del director, la dramaturgia de la de la escena. Por eso ahora se habla de las dramaturgias.

Es importante que cada actor sepa el lenguaje y el estilo que está manejando...

### **Teatro gestual**

Tres textos están en el trabajo del actor: el texto del movimiento en la escena, el texto verbal y el texto gestual. El actor trabaja el teatro gestual porque el teatro ya está codificado. Existe un teatro menor apoyado en el melodrama. El melodrama es la

tragedia popular por excelencia y el Meló es la crítica, más o menos cómica, del melodrama. Ahí vienen las particularidades del teatro gestual. Abarca la coordenada verbal y la coordenada gestual, la gestual es la que manda.

Anexo 2: Afiche promocional de la gira internacional de Zona de Silencio 2013

The poster features a black background with a central image of a blue tent with a red interior, set on a red fabric surface. Inside the tent, several puppets are visible. At the top left is the logo for 'Arena y Esteras', which consists of two stylized faces in profile, one blue and one red, with a blue bird-like shape above them. To the right is the logo for 'Casa Cultural Comunitaria', with 'Casa' in green, 'Cultural' in pink, and 'Comunitaria' in blue. Below these logos is an orange banner with the text 'PROGRAMACIÓN TEATRAL 2013' in red and 'Argentina - Bolivia - Colombia - Ecuador - España - Perú' in white. The main title 'ZONA DE SILENCIO' is in large, bold, green letters. To the left of the title, the dates and time are listed in yellow: 'MIÉRCOLES 20 Y JUEVES 21 11AM NOVIEMBRE 2013'. To the right, a short synopsis is written in white. At the bottom, there are three logos: 'IBERESCENA' on the left, the Peruvian coat of arms and 'PERÚ Ministerio de Cultura' in the center, and 'PUNTOS de CULTURA' on the right, which includes a colorful circular graphic.

**Arena y Esteras**

**Casa Cultural Comunitaria**

**PROGRAMACIÓN TEATRAL 2013**  
Argentina - Bolivia - Colombia - Ecuador - España - Perú

**DESDE ECUADOR**

TEATRO DEL CRONOPIO PRESENTA:

**ZONA DE SILENCIO**

**MIÉRCOLES 20  
Y JUEVES 21  
11AM  
NOVIEMBRE 2013**

Personajes – máscaras habitan un mundo ideal, de pronto se ven invadidos por criaturas provenientes de un mundo agresivo y neurótico, que llegan para alterar la sutil armonía de los larvales

**IBERESCENA**

**PERÚ** Ministerio de Cultura

**PUNTOS de CULTURA**

Anexo 3: Afiche de función de *Zona de Silencio* en Bolivia 2013

8 DOM/DIC

**“ZONA DE SILENCIO”**  
*Teatro Cronopio (Ecuador)*



15<sup>º</sup>  
FESTIVAL  
**BERTOLT  
BRECHT**

BRECHT.ICBACBBA.ORG

ORGANIZA:  ICBBA

CO-ORGANIZA: 

**DOMINGO 8 DE DICIEMBRE 20:00 HRS.**

Lugar: mARTadero      Entrada: 20 Bs.

Anexo 4: Afiche de *Alicia ya no está*



**Anexo 5: Cuadros de análisis**  
***Alicia ya no está***

Escena	Recursos y técnicas	Sinopsis	Imagen escénica	Elementos Escénicos	Poética visual
1. Ordenamiento del espacio y presentación de personajes	Clown Pantomima Gag cómico	Los clowns entran al escenario y se distribuyen en el espacio. Tienen nariz roja y vestuario distintivo: uno con casco de obrero que come y otro con gorro policial que da órdenes	Desde la oscuridad la luz crece e ilumina tenuemente el espacio vacío. Aparecen los personajes y dan sentido al espacio con su acción.	Silla maletas Periódico baldes trapos	Creación de espacio con característica particular desde la acción del cuerpo En el espacio. Códigos teatrales con el público
2 inicio de la narración historia	Pantomima Juego de protagonista y espalda Clown servidores de escena	Aparece Conejo Se ubica en la silla lee el periódico y comienza a contar la historia los clowns limpian y ponen orden se escucha un grito y la primera Alicia entra rodando por el suelo Otro grito y una segunda Alicia cae desde arriba	Conejo sale de una maleta grande llora enciende una pipa La luz se centra en él mientras los servidores de escena cumplen la acción de limpiar Efectos de iluminación en la aparición de Alicias	Artículos de limpieza. Vestuarios rojos y encaje blanco de Alicias	Creación de un mundo extra cotidiano Presencia de un lenguaje plástico definido
3 Alicias y conejo	Danza Juego de espejo Objetos animados en escena Pantomima Texto	Alicias cuentan su historia a conejo Aparece un borracho con una botella. Alicias le quitan la botella y beben y encojen. Lloran.	Cada Alicia se ubica en un lugar del escenario mientras en otro Conejo Fuma. Están iluminados por cenitales. En torno, los servidores de escena danzan. Los paneles se transforman en puertas y ventanas	Libro enorme Paneles pipa Botella	Distintos lenguajes se conjugan en escena
4 Mar de lágrimas	Pantomima Uso de telas Títeres de varilla Danza	Alicias lloran hasta inundar todo y convertirlo en mar, Aparecen criaturas marinas. El mar las cubre	Alicias están en el centro del escenario mientras hacen la mímica de llorar. Los clowns servidores de escena aparecen con una tela azul que ondea en el aire simulando el movimiento del mar que envuelve a Alicias. La tela se convierte en teatrino por donde aparecen títeres de peces, un barco de papel	Telas Títeres de varilla	Uso de técnicas visuales aplicadas a la escena
5 oruga	Pantomima Escultura con cuerpos Uso de telas Danza Uso de máscaras	Alicias se encuentran con una oruga con varias cabezas que fuma. Le preguntan qué dirección deben tomar	Alicias son arrojadas desde el mar. Los servidores de escena forman una escultura con sus cuerpos que es cubierta por una tela verde que solo deja ver sus cabezas con máscaras que miran en distintas direcciones	Telas máscaras	Creación de atmósfera de fantasía
6 encuentros	Marionetas Danza pantomima Sombras y siluetas Canto Teatro de sombras Teatro negro Objetos	Alicias viajan y se encuentran con distintos personajes Entran al bosque y se encuentran con un gato	Servidores de escena danzan con paneles de cartón que simulan árboles Iluminación de color	Pantalla de sombras Luz negra Elementos de cartón con varilla Máscaras	Uso de tecnologías tradicionales de representación que se incorporan al lenguaje escénico.

	animados Uso de máscaras				
7 final	Danza pantomima	Alicias salen del bosque y se encuentran con Conejo	Servidores de escena danzan con vestuarios de barajas y tableros de ajedrez mientras avanzan en cámara lenta desde el fondo con Alicias y Conejo hasta quedar inmóviles como estatuas humanas en medio del escenario. La luz se apaga suavemente	Vestuarios de barajas y tablero de ajedrez hechos de cartón rígido.	Dramaturgia con final abierto

### Zona de silencio

Escena		Sinopsis	Imagen escénica	Elementos escénicos	Poética visual
1 ordenamiento del espacio vacío. Presentación de personajes	Pantomima Clown Máscaras	Un personaje vestido con impermeable amarillo y botas de caucho amarillo entra haciendo la limpieza. Entra un personaje femenino con máscara larvaria con ropa y peluca de mujer y otro con sombrero mexicano. Un segundo personaje vestido de mujer	Limpiador ordena la escena. Distribuye los espacios	Máscaras Aspiradora Botas de caucho amarillas, impermeable amarillo Maletas Pelucas sombreros	Confirma un modo de introducción a las obras: la distribución y ordenamiento del espacio. Hay una reiteración en los símbolos presentes en ambas obras. El tema del viaje
2 las dos mujeres se dirigen hacia las maletas	Clown Máscaras larvarias	Mujeres hacen ademán de parar un bus. Entra Arlequín bailando con una hula-hula. Se dirigen a las maletas y se ilumina un letrero de parada de bus. Aparece segundo Arlequín con sombrero de barco de papel de periódico. Todos se juntan en la parada de bus. Esperan	Dos mujeres en el centro del escenario. Color. Máscaras corporales. La luz crece sobre las maletas y se ilumina el letrero acción escénica crea la imagen de la parada de bus.	Hula-hula letrero Barco de papel	Aparecen las maletas como símbolo recurrente del viaje y las maletas como imagen de la vida en espera
3 cada personaje despliega su acción y cuenta su historia	Máscaras larvarias clown Pantomima Coro	Desde la parada de bus cada personaje se desplaza al centro e interpreta gestualmente una historia. Rutinas de dos y de tres personajes	Cada personaje se desplaza al centro y regresa a la parada para que salga otro.	Maletas letrero	Estructura de protagonista y coro. Se pone de manifiesto un lenguaje escénico característico
4 invasión de criaturas	Objetos animados en escena Pantomima Clown servidor de escena Teatro negro Danza	Entra limpiador y barre con todos. Aparecen criaturas voladoras. Que se devoran entre ellas. Entra Arlequín y lo engullen	Imagen de teatro negro: fundas de colores son manipuladas por hombres de negro servidores de escena en fondo negro: Se crea la ilusión de criaturas que vuelan en el aire.	Fundas de colores	Creación de atmósfera de ensueño
5 retorno a la parada de bus	Máscaras pantomima clown	Arlequín desaparece dentro de una de las criaturas mientras los otros personajes vuelven a la parada de bus	Arlequín engullido por una criatura se ubica en el centro del escenario mientras la luz baja y los demás personajes se dirigen lentamente a la parada de bus toman una maleta y salen. Queda el		La parada es una imagen recurrente que en la obra que sirve de enlace de escenas e hilo conductor de las historias

			segundo Arlequín toma su maleta el letrero y sale.		
6 dos mujeres en una	Clown acrobacia	Entra un personaje que de un lado es la primera mujer y del otro la segunda. Hay un juego de siamesas y luego la una pare a la otra	En el centro del escenario, junto al letrero de parada las dos mujeres comparten un vestido que aparenta ser un solo cuerpo. Luego de una lucha, la una pare a la otra	Vestido amplio	Lenguaje corporal
7 madre e hijo	Pantomima Máscaras expresivas Danza marionetas	Luego de parir la madre enseña al hijo. Marioneta de anciano sabio El hijo es devorado por un libro con dientes. Vuelta a la parada	El hijo está rodeado de hombres de negro con libros gigantes.	Máscaras expresivas Libros gigantes	Uso de símbolos. Mito
8 vuelta a la parada	Pantomima clown	Todos vuelven a la parada y comienza a llover	Imagen de los personajes cubriéndose de la lluvia con las maletas. Aparece una gran funda que los traga a todos		Eterno retorno
9 hombres de negro	Pantomima Danza con bastones		Los hombres de negro envuelven a Arlequín y lo empalan. Baile de enchufe y toma corriente	Bastones	Evocación del ritual
10 arlequín queda solo en la escena	Pantomima danza	Salen los hombres de negro y Arlequín queda en el centro mientras la luz baja. Quedan inmóviles. Entra limpiador y barre con todos	Arlequín en suelo en el centro del escenario mientras los otros personajes se acercan lentamente para reconfigurar la parada de bus		Uso de arquetipos: el viaje, el héroe