

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
Estudios de la Cultura
Mención: Políticas Culturales

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,
Contraelviento, Callejón del Agua y Espada de Madera

Verónica Peñafiel Ayala

2007

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de Magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la Universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la Universidad.

Estoy de acuerdo que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Verónica Peñafiel Ayala
Quito, 30 de septiembre de 2008

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
Estudios de la Cultura
Mención: Políticas Culturales

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,
Contraelviento, Callejón del Agua y Espada de Madera

Verónica Peñafiel Ayala

Tutor: Edgar Vega Suriaga

2007

Abstract

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la relación existente entre lo político y lo estético en el teatro quiteño. Dicha relación la quiero analizar a partir de constatar los cambios producidos en el teatro quiteño luego de la década de los noventa, cambios cuyo eje básico, a mi modo de ver, se expresa en el paso del fevor de lo político-militante hacía temas más teatrales. Para el momento actual, es posible ver ya qué forma fueron tomando y por dónde se fueron resolviendo las inquietudes que llevan a los teatreros a plantearse ese cambio de perspectiva.

Para enfrentar la pregunta citada voy a hacer un análisis de los montajes de los espectáculos desarrollados en el año 2007 de los siguientes grupos teatrales quiteños: Zero no Zero, Cronopio, Elenco del Patio de Comedias, Malayerba, Contraelviento, Callejón del Agua y Espada de Madera. Dicho análisis lo hago a partir de revisar el contexto en el que se desarrollan y apoyándome del cuestionario desarrollado por Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos*.

Para analizar la relación entre lo político y lo estético en el teatro en Quito que se evidencia en los montajes actuales, voy a desarrollar las categorías teóricas que Javier Sanjinés elabora, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin, para indagar lo nacional en Bolivia en las artes visuales. Cruzo dichas categorías con las reflexiones de Augusto Boal en el libro *El Teatro del Oprimido* para así completar un cuerpo teórico que me permita encontrar la relación entre lo político y lo estético en el teatro.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1	
Raíces e influencias	20
1.1 Breve repaso histórico	21
1.2 Los grupos	28
1.3 Marcos teóricos en circulación cómo piensan que debe ser el trabajo ...	39
1.3.1 Eclecticismo y propuestas teóricas.....	39
1.3.2 La experimentación	43
1.3.3 La relación con lo social y la con la sociedad	45
CAPÍTULO 2	
Prácticas en el teatro quiteño	47
2.1 Organización	48
2.1.1 El trabajo grupal	48
2.1.2 Organización interna: tareas, roles, jerarquías	51
2.1.3 Organización entre grupos	53
2.2 Gestión	54
2.2.1 Actividades	54
2.2.2 Difusión	55
2.2.3 Recursos económicos	55

2.3	Producción artística	59
2.3.1	Los montajes, textos, dramaturgia, trabajo cotidiano	59
2.3.2	Formación	61
2.3.3	Lo político en las prácticas en el teatro quiteño	63
CAPÍTULO 3:		
	Lenguajes escénicos en el teatro quiteño.....	65
3.1	Breve análisis de las obras	69
3.2	Puntos de convergencia	84
	CONCLUSIONES	86
2.3.4	BIBLIOGRAFÍA	91
	ANEXO	93

INTRODUCCIÓN

El teatro es un fingimiento de la realidad, no es la realidad en sí, es una representación fabulada. El teatro es representación, entendida ésta como el uso del lenguaje para decir algo con sentido sobre el mundo, o para cargarlo de un sentido determinado. Esta elaboración de sentido se hace a través del uso de lenguajes: signos, símbolos, imágenes que representan, es decir que están en vez de lo que representan. La representación, al cargar de sentido al mundo, permite a su vez el intercambio del mismo dentro de una sociedad.¹ Entender así el teatro implica valorarlo como una reelaboración de la realidad, como un proceso de construcción de sentido a través de la fabulación de la misma realidad.

La fabulación supone procesos de reinención cruzados por un profundo conocimiento de la realidad. Se representa así lo ausente, aquello que es accesible solo a través de la imaginación.² Al representar la realidad se la transforma, y al momento de reconocerla transformada, es otra de sí misma la que se nos revela. En esta representación, la realidad se construye como un discurso simbólico.

El teatro utiliza, como elementos fundamentales para construir el discurso simbólico, el espacio, el tiempo y las acciones. Por lo tanto, su esencia está en la interrelación entre espacio, tiempo y acciones. Estos tres elementos, como una unidad indivisible, son los que permiten la materialización de la ficción, de la fábula. El actor es

¹ Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. “representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas.”

² “Mimesis es la vía privilegiada de un conocimiento profundo solo accesible por la imaginación, representación de lo ausente y espectáculo de realidades invisibles.” (Luis da Tavira, “Teatro, realidad y verdad”, en *Pasodiegato*, revista mexicana de teatro, No. 32 año 2008 ene feb mar, p 7.)

quien materializa en sí esta relación. Es el núcleo que encarna todos los elementos escénicos.

Por lo tanto, el elemento fundamental en el teatro es el actor o actriz. No siempre ha sido visto así. El papel del actor o actriz ha variado a través de la historia. Ha pasado de ser considerado intérprete a ser considerado creador. La primera persona que le da esta característica es el director ruso Konstantin Stanislavsky (1863-1938)³ a inicios del siglo XX en sus investigaciones y montajes, con el Teatro de Moscú, de las obras de Antón P. Chejov (1860, 1904). Stanislavsky busca en sus investigaciones esclarecer los problemas del actor: llegar a la sinceridad; luchar contra la mala teatralidad, el clisé; establecer las voluntades del personaje para motivar la interpretación del actor, determinar los medios para desencadenar la emoción auténtica del actor; establecer subtextos para enriquecer el texto.⁴ Para lograr lo que se propone, Stanislavsky articula un método de actuación realista, según se revisará más adelante.

Antes de las investigaciones de Stanislavsky, la forma predominante de hacer teatro era la compañía. Dichas compañías giraban alrededor de un autor que escribía los parlamentos. Los actores o comediantes tenían un puesto determinado en la jerarquía de las compañías. Estaban el primer actor y la primera actriz, luego le seguían los segundos actores y luego los actores de reparto. No había, principalmente para los primeros papeles, mayor flexibilidad. Los personajes eran heredados. Los actores eran figurantes y se valoraba el talento.

³ Konstantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte*, México, Quetzal, 1993.

⁴ Aslan Odette, *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p 86.

Frente a esta forma de hacer teatro, Stanislavsky propone ver a los actores como colaboradores y no como figurantes. Integra al trabajo la disciplina y el rigor por encima del talento. Para él un actor debe ser modesto, sencillo e íntegro. Stanislavsky marca con sus investigaciones un antes y un después en el teatro.

Stanislavsky abre puertas a lo que va a ser el teatro del siglo XX. Otro autor importante, que abre otras posibilidades y que va a marcar la entrada del teatro al arte contemporáneo, es Antonine Artaud (1896, 1948), actor francés. Artaud no escribe textos sistemáticos donde esté una propuesta clara y directa. Artaud escribe textos conflictivos que, más que aseveraciones, son acercamientos; más que guías de un camino, son escrutinios. En estos textos,⁵ Artaud exige que se añada el cuerpo a la palabra. Reclama una poesía del espacio y del cuerpo, no solo del lenguaje verbal. Conmina a las piezas escritas y habladas a que se vuelvan puesta en escena. Para lograr ese lenguaje en el espacio y en movimiento busca gestos independientes del sentido de las palabras, gestos-signos análogos a los del teatro oriental. Requiere del escenario su transformación en un lugar donde se esté en riesgo, donde cada vez suceda algo único que proporcione corporalmente algo, tanto a quien actúa como a quien ve actuar. Tanto actores como espectadores no deben salir intactos de una puesta en escena.

Artaud abre las puertas a la relación con el teatro oriental y a la visión del teatro como un espacio místico. Estas ideas serán las bases para lo que propone Jerzy Grotowsky (1933, 1999), actor y director polaco. Grotowsky no se contenta con lo que había aprendido sobre actuación y decide estudiarla desde el conocimiento científico. Cruza los conocimientos de actuación con psicología, fonología, antropología. Basa su

⁵ Antonine Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1980, p. 47.

trabajo en un entrenamiento intenso en la búsqueda de encontrar el *ser oculto*, al estilo del inconsciente o del subconsciente, que llevamos dentro. Dice que los procesos atávicos están grabados en nuestra sensibilidad, aunque los olvidemos, reprimamos o alteremos. Ésta es una búsqueda del rito, de lo místico del teatro. Pide también que el arte escénico se vuelva un arte pobre; que se empobrezca de elementos ajenos a la actuación y que se enriquezca en ella.⁶

Un discípulo de Grotowsky que ha trascendido especialmente es Eugenio Barba (1936), actor y director italiano que ha ejercido su carrera principalmente en Dinamarca. A pesar de que se lo ve solo como al discípulo, para el mismo Grotowsky, Barba fue más lejos de lo que él mismo llegó. Barba⁷ propone que en el comediante es más importante la disciplina que las dotes artísticas, estas dotes artísticas aparecerán solo luego de un largo trabajo disciplinado. Dice que el talento está en rechazar las soluciones fáciles, en tener un espíritu investigador. Para lograr el trabajo corporal disciplinado y riguroso que exige Barba, es necesario estudiar las bases de los movimientos. Para esto, Barba estudia en formas teatrales orientales los rudimentos del movimiento. A los resultados y aplicación de las investigaciones de Barba se los conoce como Teatro Antropológico. El teatro antropológico ha sido difundido a nivel mundial a través del ISTA (International School of Theatre Anthropology, en castellano "Escuela Internacional de Antropología Teatral"). El grupo que dirige Barba, y que lleva la bandera de la aplicación de la Antropología Teatral, es el Odin Teatret.

⁶ Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1980, 9ª ed., p. 15.

⁷ Eugenio Barba y Nicole Savarese, *El secreto arte del actor*, México, Pórtico de la ciudad de México, 1990.

De forma paralela, en Alemania, Berthold Brecht (1898, 1956), con el Berliner Ensemble, cuestionaba el concepto teatral en su totalidad. Cuestiona la función del teatro, le declara la guerra al teatro para distraer (teatro dramático, en el que se presenta una acción que sucede en ese momento) y opta por un teatro político (teatro épico, en el que se narra y por lo tanto se establece un distanciamiento). El sueño de Brecht era escribir para las masas, instruir las. Brecht pondrá en circulación los temas sociales: la inflación, las guerras, las luchas sociales. El teatro político se lo entiende en este contexto como aquél cuya función es la de facilitar a las personas a construir la sociedad futura desde la toma de conciencia de dichos temas sociales, para eso Brecht desdramatiza la acción; es decir, no se narra una línea, pegada a la lógica del lenguaje verbal, sino que constantemente detiene las acciones para reflexionar e invocar los argumentos contrarios; es el denominado distanciamiento.⁸ Éste fue un aporte que influyó tanto en la representación como en la escritura dramática. Una de las formas que tomó fue la división de los textos en episodios como unidades por sí solas.

Otra innovación importante es la construcción del héroe. Éste ya no será alguien extraordinario por sí mismo, será un ser humano corriente que hace cosas extraordinarias. A pesar de que él no tiene la intención de formar técnicamente a sus actores, sino más bien de trabajar en la confluencia política y filosófica de los mismos, se termina desarrollando una técnica, la del Berliner Ensemble, que será reconocida a nivel mundial.

El teatro político nace con Brecht o, mejor dicho, adquiere un instrumento fundamental que es el llamado distanciamiento. Este distanciamiento provoca un rompimiento con la ilusión estética, de tal forma que los procedimientos son

⁸ *Verfremdungs Effekt*

evidenciados. A su vez, el rompimiento y la evidencia llevan al espectador a la reflexión y a la co-creación de la obra de arte. El pensamiento de Brecht tiene eco en las actividades de Augusto Boal (1931), teatrero y pensador brasileño, que propone en su libro, *El Teatro del Oprimido*, que se debe devolver los medios de producción artística al pueblo y que éste ha de “reasumir su función protagónica en el teatro y en la sociedad”.⁹ A través de Boal se extiende en América Latina la necesidad de hacer un teatro político y la idea de que hacerlo implica, necesariamente, una relación con la militancia y con el activismo.

A partir de la década de los sesenta, en América Latina se cuaja un escenario para que la palabra vaya cediendo espacio a la escenificación, al trabajo corporal, y para salir del naturalismo que, en forma de costumbrismo la mayoría de las veces, había predominado en la escena latinoamericana.¹⁰ Esto es posible porque América Latina gana protagonismo en el pensamiento latinoamericano.¹¹ También porque llega, por distintas vías, el pensamiento de Stanislavsky, Grotowsky, Artaud, Brecht, Boal.

El primer síntoma de estas influencias fue la puesta en crisis de elementos de la producción teatral anterior: el concepto de compañía se sustituye por el de grupo; la forma de creación será cuestionada y se propondrá la Creación Colectiva¹² adoptando muchos elementos del Berliner Ensemble; se cuestiona la función del teatro, se opta por

⁹ Augusto Boal, *El Teatro del Oprimido*, México, Nueva Imagen, 1980, p 13.

¹⁰ El simbolismo y algunas otras vanguardias buscaron salir del lenguaje realista, mas las actuaciones y los montajes seguían siendo realistas.

¹¹ Si no protagonismo, por lo menos visibilidad y respeto a nivel mundial. Es el caso de la Teología de la Liberación dentro del pensamiento religioso, la Pedagogía del Oprimido en educación, los autores del *Boom Latinoamericano* en literatura.

¹² La Creación Colectiva es un método de creación teatral, en el que el actor participa como intérprete de situaciones, de acciones, de personajes, e investiga la verdad histórica para afirmar su identidad. A partir de este trabajo aporta con la producción del texto narrativo. La actuación es el discurso elaborado por el actor sobre el estado del mundo.

la función política, entendida ésta como ensayar la revolución en el escenario; se valoriza la investigación y el trabajo de mesa (lecturas y análisis de los textos entre otros); se vincula con organizaciones políticas y sociales; se revaloriza las culturas tradicionales; se desacraliza la sala como espacio de presentación y se busca nuevos espacios. El Ecuador en general, y Quito en particular, estará dentro de esta tendencia.

La década de los setenta tuvo un proceso de latinoamericanización del teatro, por los éxodos, voluntarios o forzados; por los lazos de solidaridad; por la organización de festivales a nivel regional. Se mantienen los principios de trabajo encontrados en la década anterior. Estos principios se plasman en la creación de grupos como el Teatro de los Andes en Bolivia, Candelaria en Colombia o Yuyashkani en Perú que tienen un vínculo fuerte con “las bases”, sectores populares, que se mantiene hasta hoy en día. En Ecuador el grupo que se crea con semejantes características y que aún tiene una actividad constante es Malayerba. Dicho grupo mantuvo una relación con el barrio la Ferroviaria Alta, durante un poco más de un año. Ningún grupo en Quito, de los que hoy día mantienen aún un trabajo constante, logra establecer esta relación de forma permanente con organizaciones de base o sectores sociales.

Para la siguiente década el interés de los teatreros latinoamericanos está en “problemas como el sentido de la vida y otros que tienen que ver con los factores propios de la subjetividad humana.”¹³ Es momento de una nueva búsqueda por romper con la literaturización de la escena. Cuando hablo de literaturización me refiero a estructuras pegadas a la palabra escrita o a su lógica interna. No hay una producción dramática importante, ni se logra del todo salir de la literaturización de la escena. En Ecuador se

¹³ Franklin Rodríguez Abad, *Poética del teatro latinoamericano*, Quito, Abrapalabra, 1994, p 47.

probó con las adaptaciones de textos como *Huasipungo* o *Boletín y Elegía de las Mitas*, que fueron trabajadas por el Teatro Ensayo.

Entra a jugar en este momento en América Latina el Teatro Antropológico de Eugenio Barba. Esto implica que el entrenamiento y preparación del actor se vuelvan más físicos y que a su vez se incorporen, de forma más evidente, otros lenguajes como la pantomima, el circo, etc. Es un paso importante la incorporación en los montajes de dichos lenguajes escénicos, aunque no se logra del todo la calidad que se había empezado a pedir desde la crítica. No se pierde del todo ni las inquietudes ni los intereses nacidos en los sesenta. Se mantendrá como forma de organización el grupo; la Creación Colectiva se mantendrá, como método de creación, en pocas agrupaciones (La Candelaria), sin embargo ha dejado ya huella en las formas de trabajo; se cuestiona la función del teatro y en este caso lo que está en discusión son los panfletos en los que se cayó a pretexto de ensayar la revolución en el escenario; se mantiene y profundiza la investigación y el trabajo de mesa; se desacraliza los nuevos espacios, revalorizando la sala como aquel que permite la experimentación.

La década de los noventa fue una década, en América Latina, en la que se da un salto en la preocupación principal en el teatro. Los noventa son una puesta en palabras de las inquietudes fundamentales y es el tiempo de empezar a realizar y desarrollarlas. Estas inquietudes giran alrededor de la idea de que el teatro debe dedicarse a temas inherentes al teatro, es decir el entrenamiento y formación del actor, la incorporación de nuevas técnicas que permitan diversificar la escena y los lenguajes utilizados.

En el Ecuador hay un predominio del trabajo de Malayerba como propuesta y referencia. Las críticas hechas en décadas anteriores toman una forma más clara y

muchos de los grupos que funcionan hasta hoy tienen en esta década su fecha de nacimiento. A nivel de América Latina y del Ecuador, es el momento del auge de la experimentación en las artes escénicas. La experimentación implica la incorporación de otros lenguajes teatrales como el circo, el teatro de marionetas, la comedia del arte. El punto de vista realista del teatro social desaparece a favor de un teatro simbólico, metafórico, aunque sin olvidar la protesta y la denuncia.

Recapitulando, en la década de los sesenta el teatro sufrió una politización, entendida como la pérdida del aura del teatro, desde lo que escribe Walter Benjamin, que le daba un carácter de único, distante, original, a través de la desublimación de determinados valores, componentes o características, lo que busca provocar que el espectador se vuelva activo. Este proceso de politización no se anula con el cambio de prioridad hacia lo estético sino que adquiere una nueva dimensión. Hay varios indicadores con los que se puede corroborar esta afirmación. En primer lugar un cuestionamiento de la función del arte. Así mismo se desacralizan los espacios de presentación y se busca otros espacios como la calle, fábricas, mercados.¹⁴ Los procesos de creación cambian y las formas de organización pasarán de compañías a grupos. Los lenguajes utilizados tienden a romper con la literaturización de los espectáculos. Se vuelve más evidente y necesario que el actor, como sujeto, juegue un papel protagónico.

¹⁴ En el Ecuador los grupos de teatro de calle se multiplican y, relacionado con las organizaciones sociales o políticas, fábricas y patios universitarios se vuelven espacios de representación. Esto no implica que las salas se abandonen del todo, la cantidad de montajes para ellas baja considerablemente. Un dato interesante sobre el cuestionamiento del espacio de representación se refleja en la construcción de un teatro circular: el Teatro Prometeo a inicios de la década de los setenta.

Por lo tanto entiendo a la dimensión política del teatro como la ruptura de la función cultural del mismo, como la define Walter Benjamin,¹⁵ es decir, que desaparece el aura de la obra de arte. Esto va a provocar en el espectador una necesidad de volverse activo “A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva”.¹⁶ Por lo tanto la dimensión política del arte, y del teatro específicamente, está relacionada con la capacidad del teatro de romper la observación pasiva y de provocar en el público la necesidad de la acción, una expectación activa. En este contexto entiendo político en un sentido más amplio, como aquella “actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto o de cualquier otro modo.”¹⁷

Luego de esta reflexión inicial me pregunto cómo se relacionan lo político, en tanto proceso de desublimación del arte, y lo estético en el teatro quiteño a partir de los cambios producidos desde la década de los noventa, cambios cuyo eje básico, a mi modo de ver, se expresa en el paso del fevor de lo político-militante hacía una preocupación por lo estético, es decir por la construcción de discursos a través de lenguajes que apelen a la sensibilidad del espectador. Para lograr dicha construcción los teatreros quiteños se plantearon investigar sobre el entrenamiento del actor, el manejo de lenguajes variados, la confluencia con otras artes como la música, la plástica, la danza.

¹⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Ed. Taurus, 1973, p. 4. “pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.”

¹⁶ Idem, p. 12.

¹⁷ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, España, 22ª edición, 2001.

Para el momento actual, es posible ver ya qué forma fueron tomando y por dónde se fueron resolviendo las inquietudes que llevaron a los teatreros a plantearse ese cambio de perspectiva.

Hoy día en Quito, la actividad teatral sigue siendo primordialmente un teatro de grupo. Hay una proliferación de los mismos, muchos de ellos nacidos alrededor del año 2000 y en su gran mayoría conformados por egresados de la escuela del grupo Malayerba. De los grupos, que tienen una trayectoria mayor, puedo reconocer dos *conjuntos* importantes: aquellos que iniciaron sus actividades en la década de 1970 y aquellos que lo hacen desde la década de 1990.

La mayoría de las agrupaciones que se inician en la década de 1970 tienen en la actualidad una actividad moderada, casi nula. Los grupos a los que me refiero son Taller de Teatro Popular Mascaró, 1977. El Teatro Ensayo, nacido en 1977, dirigido ahora por Antonio Ordóñez. El grupo Saltamontes, que se inicia en 1979, es ahora dirigido por Leonardo Ramos.

Es importante recalcar la actividad y características del grupo Malayerba. Este grupo empieza a trabajar como tal en 1979. Se mantiene con una actividad importante. Actualmente están en un proceso de renovación, quienes fueron la cabeza del grupo están dejando paulatinamente esta responsabilidad a generaciones nuevas.

Quienes se inician en la década de 1990 tienen actualmente una actividad importante y son quienes, junto con Malayerba, llevan la voz cantante en la actividad teatral quiteña. Todas estas agrupaciones han estrenado en este año. Me refiero a Zero no Zero, Cronopio, Patio de comedias, Contraelviento, Malayerba, Callejón del Agua y Espada de Madera.

El año 2007 es un momento interesante para hacer un corte y análisis de lo que se está diciendo desde el teatro ya que, por un lado, hay una cierta estabilidad en la producción teatral en general y, especialmente, en el *conjunto* de grupos del corpus. Estos grupos han desarrollado ya un lenguaje propio y prácticas estables, los mismos que se ven plasmados este año en los montajes desarrollados durante dicho año. La relación con directores y grupos extranjeros es de colaboración más que de referentes inmediatos. Hay un reconocimiento internacional del trabajo que se realiza en Quito. Un indicador de este reconocimiento es la decisión de Casa de las Américas de dedicar un número al teatro ecuatoriano, en reconocimiento a la trayectoria y aporte del teatro ecuatoriano. Además, dentro de la misma sociedad quiteña, se ha ganado un mayor espacio y reconocimiento. A nivel de la escritura de textos, ésta se ha incrementado considerablemente.

Para enfrentar la pregunta citada, voy a hacer un análisis de los montajes de los espectáculos desarrollados en el año 2007 por los grupos teatrales quiteños nombrados: Zero no Zero, Cronopio, Elenco del Patio de Comedias, Malayerba, Contraelviento, Callejón del Agua y Espada de Madera. Dicho análisis lo hago revisando el contexto en el que se desarrollan, datos que los obtuve a partir de varias entrevistas realizadas a los directores de los grupos sobre la trayectoria y las prácticas. Otra fuente de información importante fueron las conclusiones obtenidas de la aplicación del cuestionario desarrollado por Patrice Pavis, semiólogo francés, en su libro *El análisis de los espectáculos*.¹⁸ Pavis desarrolla un nuevo cuestionario que condensa y amplía otros que habían sido desarrollados por Anne Ubersfeld y André Helbo. Dicho cuestionario abarca cada uno de los componentes de un espectáculo escénico: desde aspectos generales, como

¹⁸ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000. (El cuestionario se encuentra incluido en el presente texto como anexo No. 1)

en qué se sustenta su coherencia o incoherencia, hasta cuestiones más específicas, no por ello menos importantes, como el ritmo global de la puesta en escena (música, ruido, silencio, tiempo, etc); el manejo corporal de los actores, relación entre el texto y la puesta en escena; tratamiento del espacio (objetos, iluminación, escenografía, etc) y la recepción tanto del espectador como del investigador.

Para analizar la relación entre lo político y lo estético en el teatro en Quito, que se evidencia en los montajes actuales, voy a desarrollar la propuesta teórica que Javier Sanjinés (1948)¹⁹ elabora, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin (1892, 1940), para indagar lo nacional en Bolivia en las artes visuales: la *estetización de lo político* y la *politización de lo estético*. Cruzo dichas categorías con las reflexiones de Augusto Boal, en el libro *El Teatro del Oprimido*, sobre el teatro épico, para así completar un cuerpo teórico que me permita encontrar la relación entre lo político y lo estético en el teatro. A lo largo de la investigación pretendo evidenciar dicha relación en el teatro quiteño actual, ensayando así una posible respuesta a la pregunta que guía la investigación.

En el primer capítulo analizo las relaciones funcionales en la trayectoria de quienes hacen teatro en Quito; el segundo abarca las prácticas de los teatreros, en ellas analizo las formas de organización, las formas de gestión utilizadas y la producción artística. En el tercer capítulo analizo la producción escénica y las diversas estrategias que se utilizan en ellas.

¹⁹ Javier Sanjinés, “Imaginario urbano y construcción nacional en Bolivia” en Patricio Navia y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

CAPÍTULO 1

Raíces e influencias

La pregunta central que guía esta investigación gira alrededor de la relación entre lo político y lo estético luego de los cambios producidos en el teatro quiteño, a partir del desplazamiento de la preocupación político-militante por la preocupación estética iniciado en la década de 1990. Para enfrentarla he trabajado con los grupos Malayerba, Zero no Zero, Cronopio, Elenco del Patio de Comedias, Contraelviento, Callejón del Agua y Espada de Madera. En el presente capítulo hago un breve repaso histórico para poder entender el escenario en el que los grupos analizados tuvieron su origen, se han desenvuelto y trabajan en la actualidad. También reviso los principios que guían sus actividades. En dicha revisión analizo las relaciones funcionales que están detrás y la calidad de las mismas.

Como anticipé en la introducción, para analizar la relación entre lo político y lo estético, desarrollo la propuesta de Javier Sanjinés.²⁰ Este autor llama “estetización de lo político a todo proceso artístico sublimador que, al pretender el enaltecimiento de lo nacional, termina dando una visión vertical y demagógica de la comunidad.”²¹ La sublimación implica que lo representado no cuestiona ni muestra el orden instituido, sino que más bien lo disfraza como necesario, natural y, por lo tanto, inamovible. Un proceso semejante quita la posibilidad al espectador de ser un receptor activo.

²⁰ Javier Sanjinés, Javier Sanjines ("Bolivia"): Abogado, diplomado por el Instituto de Altos Estudios para America Latina de la Universidad de París y doctor en literatura iberoamericana por la Universidad de Minnesota. Actualmente es Profesor de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Maryland. Entre sus libros destacan: *Estética y Carnaval* (La Paz, 1984); *Tendencias actuales en la literatura boliviana* (Minneapolis, 1985) y *Lectura política de la literatura boliviana contemporánea* (La Paz, 1990).

²¹ Javier Sanjinés, “Imaginario urbano y construcción nacional en Bolivia” ..., p. 204.

La estetización de lo político implica un proceso de sublimación del arte. Sublimación entendida como una forma de compensación o de satisfacción de un deseo reprimido a través de un sustituto, en este caso lo estético; es decir, el instinto elemental o inferior se transforma en otro más elevado, o visto como más elevado.

La sublimación consiste en cambiar el objeto del deseo por otro, haciéndolo pasar a través de la conciencia, y vivir la fantasía de llevar a cabo el deseo sublimado. De esta forma se deriva el deseo y se realiza, o se pretende realizarlo, por otro camino, como por ejemplo mediante tareas de prestigio, socialmente correctas. La forma que adquiere el objeto sublimado no permite un cuestionamiento. Es transformado en objeto de deseo y, en tanto tal, se vuelve inalcanzable desde la realidad del sujeto. Provoca un efecto de enajenación del yo. Ese objeto sublimado tiene un estatus de no cuestionable.

Como fenómeno contrario, Sanjinés propone la “politización de lo estético” como los hechos que rompen la verticalidad de los discursos estéticos,²² el arte se aproxima y acompaña al proceso social, no provoca la enajenación. La politización de lo estético, al pensarla como contraria a la estetización de lo político, está cruzada por espacios que provocan la desublimación del arte. Esta desublimación implica quitar el aura que envuelve al arte y lograr que sea un elemento manipulable por cualquier persona. Ahora la pregunta es, en el caso del teatro, ¿cuáles son las características que dan cuenta de esta politización?

1.1 Breve repaso histórico

²² Para el caso de Bolivia Sanjinés dirá “que afirma la propuesta popular democrática de un vanguardismo que rompe con la verticalidad de los discursos estéticos.” (Javier Sanjinés, “Imaginario urbano y construcción nacional en Bolivia” ..., p 205.)

El teatro que hoy en día se hace en Quito tiene una de sus fuentes más importantes en los cambios ocurridos a fines de la década de 1980. Cambios que deben ser entendidos como consecuencia de un proceso nacido en el quehacer teatral de las décadas anteriores.

En la década de los ochenta confluyen principalmente el legado de Fabio Pacchioni, encarnado en sus alumnos, y las propuestas políticas y teatrales nacidas a partir de la década de los sesenta. Pacchioni llega al país en 1964 traído por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, debido a que había un acuerdo con UNESCO, “para fomentar la actividad teatral en el Ecuador”.²³ Pacchioni dicta seminarios y, para 1970, funda el Teatro Ensayo como el espacio de práctica escénica para los alumnos. Se logra una visión diferente, una de cuyas consecuencias es la germinación de múltiples colectivos teatrales.

El proyecto de Pacchioni se plasma en tres instancias. La creación del Teatro Ensayo, con una línea experimental y con la intención de que sea el espacio en el que se prueben las propuestas de los talleres; la creación del Taller de Teatro Popular, como un espacio profesional que se vincule con los sectores populares y se comprometa con sus luchas, de allí el nombre de popular; y la creación de la escuela de Teatro de la Casa de la Cultura. Se hizo una convocatoria pública para el primer Seminario de Actuación Teatral a realizarse en la Casa de la Cultura Ecuatoriana al poco tiempo de llegado Pacchioni al país; asistieron 130 personas, entre los cuales estaban quienes tradicionalmente habían venido realizando la actividad teatral quiteña. Ese primer seminario consistió en la preparación del actor. Lo enunciado por Pacchioni está íntimamente relacionado con nuevos elementos técnicos y con rigor en el trabajo. Su planteamiento pudiera estar ligado con la propuesta Stanislavskiana, sin ser rígido y exclusivo, aunque Pacchioni no

²³ Franklin Rodríguez Abad, *www.freies-theater.de/tresdecadasdeteatroecuadoriano.pdf*

lo atribuyó a ningún autor.²⁴ Esta característica, si bien tiene aspectos positivos, también tiene grandes desventajas. Pacchioni deja un legado de formación actoral cuyo fundamento teórico no está determinado, esto dificulta la aplicación consciente y por lo tanto también dificulta la búsqueda de nuevas posibilidades estéticas. En su propuesta teatral lo que se evidencia es una predominancia del lenguaje corporal. En sus puestas en escena se presta atención a la composición plástica del espectáculo, aunque limitadas a la caracterización realista. Es notorio el acento en la preparación física del cuerpo del actor, y este es uno de los legados claves del teatro de Paccioni. El teatro de Paccioni rompe con la caracterización melodramática de los personajes con el afán de conmover al público, lo que era una de las características del teatro anterior.

Otro aspecto interesante que se introduce es el trabajo de mesa. Esto implica un período de análisis bastante largo, sobre el contexto de la obra, los personajes, el autor, etc. Se introduce también en este trabajo previo una etapa de improvisaciones en la que se busca elementos de montaje.

Con Paccioni se empieza a investigar la realidad en la que se está inmerso. Esto implica que los montajes serán procesos largos, con una minuciosa investigación en la realidad y en las tablas.

Otros aportes importantes de Pacchioni son los que se relacionan con la ética del actor. Abre la puerta hacia el indigenismo, que se refleja, por ejemplo, en los montajes *Boletín y elegías de las mitas* y de *Huasipungo* a partir de los textos del mismo nombre de César Dávila Andrade y Jorge Icaza, que los lleva a cabo el Teatro Ensayo.

²⁴ “Después de conocer indirectamente su forma de trabajo, a través de varios de sus alumnos, creo sin temor a equivocarme, que en lo referente a técnica teatral practicaba un sistema ecléctico de trabajo, en función de un cierto pragmatismo pedagógico, dirigido a obtener resultados rápidos, en relación a la formación de actores.” (Franklin Rodríguez, www.freies.com p 14.)

Por otro lado, es un momento importante a nivel político y del pensamiento. Está en el aire la idea de que es necesario un pensamiento propio. Asimismo se piensa que la característica principal de lo social, en América Latina, es la opresión y por lo tanto la respuesta a ella será la liberación. Así nacen la Teología de la Liberación, la Pedagogía del Oprimido y el Teatro del Oprimido.

Éstas son las ideas nacidas en la década de los sesenta que confluyen en la de los ochenta. Ese momento histórico para América Latina está marcado por una serie de acontecimientos, que van a incidir en todos los ámbitos de la vida. Frente a esta situación, el teatro latinoamericano, en sintonía con el contexto político de las corrientes insurgentes en América Latina, toma nuevos rumbos. Aparecen propuestas teóricas como la de Augusto Boal en el libro *El Teatro del Oprimido*, la misma que animó a que la revolución se la ensayara en las tablas.²⁵ Métodos de creación y montaje como el de la Creación Colectiva²⁶ que se expandió por toda América Latina y a partir del cual se plasmaron muchos montajes. En Ecuador, la Creación Colectiva pura no dio frutos de calidad que trascendieran su propia coyuntura; sin embargo, mucha gente la probó y se alimentó de esta experiencia. Hubo una proliferación de grupos íntimamente relacionados con organizaciones políticas, como Ollantay, que estuvo ligado a la Federación de Estudiantes de la Escuela Politécnica Nacional (FEPON), y que llevaban como bandera de lucha la creación colectiva. “El teatro fue, quizás, el quehacer creativo que más se

²⁵ “En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que sea una acción! (Augusto, Boal, *El Teatro del Oprimido*, México, Fondo de Cultura, 1980, p. 17)

²⁶ La Creación Colectiva es un método de creación de montaje en el cual no hay categorías al interior de la agrupación, solo el director, los actores. En este método los actores escogen un tema sobre el que se quiere hablar y se desarrolla el como se presentará la obra. Se cayó, en la Creación Colectiva, en la idea de que ésta implicaba un desarrollo del texto y la escritura del mismo. En la Creación Colectiva no hay libretos necesariamente, ni una estructura rígida. Es posible que cada representación de una obra sea diferente.

nutrió de ellos”,²⁷ dice Genoveva Mora en la revista *Conjunto* dedicada al teatro ecuatoriano. En todo caso, hubo una marcada influencia que provocó que, por ensayar la revolución en el escenario, se sacrificara asuntos propios del teatro y se los dejara en un segundo plano. La consecuencia de estos sacrificios fue, en muchos casos, panfletos y espectáculos de dudosa calidad teatral. Esta tendencia se mantuvo hasta entrada la década de los ochenta.

Una de las tendencias en la década de los setenta es la creciente latinoamericanización del teatro quiteño, producto del exilio, voluntario o forzado, de ciertos hombres y mujeres de teatro procedentes de países latinoamericanos agobiados por la represión militar. Llegan al país muchos actores, actrices, directores y directoras de Latinoamérica, especialmente de Argentina. Este es el caso, entre otros, de María Escudero, quien viene con una sólida formación teatral, en la que se destaca el aprendizaje con Marcel Marceau (1923-2007) y sus estudios sobre Eugene Ionesco (1912-1994) y Bertold Brecht (1898-1956). Escudero llega al país proveniente del Libre Teatro Libre de Argentina y dirige montajes, muchos de ellos con gran éxito. Los actores y actrices ecuatorianos reciben una herencia de María Escudero con respecto a la forma de trabajar. Escudero es una fuerte defensora de la Creación Colectiva y de la necesidad de que el actor o actriz (que será a la vez productor, director, dramaturgo) esté fuertemente involucrado con “el colectivo humano en cuyo seno surgió, es decir entre las gentes que se expresan por su intermedio.”²⁸

Es importante también recalcar que, en mucho por posiciones ideológicas, en esta época no se aprovechan los legados de la actividad anterior, llevada principalmente por 4

²⁷ Genoveva Mora en *Revista Conjunto*, La Habana, Casa de las Américas, 2007, p. 8.

²⁸ María Escudero, “Los autores colectivos”, *Diario Hoy*, Domingo 21 de agosto de 1983.

grupos: el Teatro Experimental Universitario (1955 - 1963), que dirige Sixto Salguero; el Teatro Independiente (1954 – 1970), dirigido por Francisco Tobar García; la Compañía Gómez Albán, cuya figura más conocida es Ernesto Albán Gómez; y el Teatro Experimental de la Alianza Francesa, bajo la dirección de Jacques Thierot. Todos ellos manejaban escenificaciones cercanas al costumbrismo. Había una búsqueda de desnudar ciertas relaciones sociales a través de la ironía y la burla. Es un teatro que ha sido tachado de teatro burgués y ésta ha sido la razón por la que no se ha rescatado, por ejemplo, los textos y el trabajo poético de Tobar García, o la ironía de las estampas quiteñas de Ernesto Albán Gómez, entre otros aspectos.

El teatro que actualmente se hace en Quito es un teatro principalmente de grupo, en el que se sigue la línea determinada por su director o directora, frecuentemente ligado a escuelas o talleres de formación guiados por los mismos directores o directoras. La gran mayoría de montajes son hechos al interior de los grupos, sean estos con larga o corta trayectoria. Otra forma de hacer teatro es a través de montajes realizados por actores y productores independientes, que luego del montaje se separan. Esta práctica es esporádica, y no ha tenido ni tiene una mayor tradición, ni resonancia, ni continuidad.²⁹

Es necesario nombrar también la existencia de rezagos de teatro callejero, que se había iniciado años antes y que se mantiene casi como una trinchera, a decir de su más importante exponente, Carlos Michelena.³⁰ Es importante también recalcar que este teatro planteaba la recuperación de espacios públicos para el teatro y el acercamiento a un

²⁹ Annie Rossenfeld hizo algunas propuestas en la década de 1990 que no tuvieron mayor trascendencia. Hubo un par de montajes para los que se convocó a actores para hacer *casting* con el director español Tony Cots. Para el año 2007 es uno el montaje que se ha hecho de esta manera, financiado por el Teatro Variedades. En lo que va del 2008, el Museo de la Ciudad ha financiado un espectáculo de estas características.

³⁰ *Revista Conjunto*, La Habana, Casa de las Américas, 2007, p. 26.

público que no asiste habitualmente a las salas. Esta búsqueda de nuevos espacios y nuevos públicos quedó relegada a partir de la década de 1990. Si bien es cierto que eventualmente es retomada, no implica que sea una preocupación primordial, ni para grupos ni para productores independientes. En los últimos años ha habido una interesante proliferación de actores, grupos o agrupaciones ocasionales que están imprimiendo una interesante dinámica. Ésta no es aún una tendencia o una propuesta estable o madura. Será necesario esperar algún tiempo para evidenciar la dirección que estos nuevos actores y actrices están dando al quehacer teatral quiteño.

Muchos de los grupos que trabajan actualmente tienen su origen en el final de la década de 1980 e inicios de la de 1990 y, dato interesante para entender la orientación política de la actividad teatral actual, sus directores vivieron, en tanto gente de teatro, el período anterior y los cambios ocurridos en dicha época. Los cambios de los que hablo pueden ser entendidos como una ruptura ocasionada por el paso a un segundo plano de la motivación que primaba hasta ese entonces: el compromiso político. La principal preocupación pasará a ser el teatro mismo, la técnica, la formación del actor y, dentro de esto, la experimentación teatral. Otra situación importante que marca los cambios de inicios de la década de 1990 es la implementación abierta del neoliberalismo, que se acompaña de una baja evidente del apoyo económico estatal: éste se había venido dando a través, principalmente, del Banco Central y su Departamento de Difusión Cultural. Dicho apoyo no había sido ni sistemático ni direccionado, sin embargo alimentaba económicamente al quehacer cultural del país en la década de 1980. Estos cambios deben ser entendidos como el cierre de un proceso nacido en el quehacer teatral de las décadas anteriores y la apertura de uno nuevo.

Para la siguiente década, el compromiso principal adquirido en las décadas anteriores con la situación política del país y de América Latina pierde primacía, y otro empieza a ser el interés y el panorama de la actividad teatral en el país: comprometerse con el teatro en sí. Vale la pena recalcar que este compromiso se reflejaba en una actividad militante, de activismo político. Se evidencia la necesidad de volver los ojos al teatro mismo; es decir a la técnica, a la formación del actor, a la dramaturgia, entre otros aspectos. Es importante resaltar que el paso a un segundo plano no implicó una pérdida del compromiso con la situación social y política del país, pero sí un alejamiento de los espacios político militantes.

En los últimos años del siglo XX, el proceso de volver los ojos al teatro se radicalizó y se tradujo en una necesidad de experimentación. Experimentación en los lenguajes, una búsqueda de acercarse a la semiótica, una búsqueda de metáforas para traducir la realidad. Se mantiene el trabajo de grupo, sin embargo éste ya no tendrá relación directa con organizaciones políticas o tendencias ideológicas abiertamente marcadas. Ya no serán los llamados a acompañar las movilizaciones o a concienciar a las masas para llevar adelante la revolución. Estos nuevos lenguajes estarán relacionados con búsquedas técnicas en lo referente a la preparación del actor o actriz, búsquedas estéticas en el escenario, incorporación de técnicas provenientes de la danza, el mimo, el circo, la música.³¹

³¹ “El teatro de los últimos años del siglo XX se caracteriza por la expresión de la crisis de algunas de las formas que vino desarrollando anteriormente, la consolidación de otras y la reformulación de otras. La espectacularidad y la militancia ideológica que habían sido el signo que descifra a los grupos de teatro, emergentes de las dos décadas anteriores, es sustituida por la necesidad de experimentar con nuevos lenguajes, el teatro de grupo ideológico y político entra en crisis, pero emerge el teatro de grupo experimental, siendo ésta la forma teatral que mejor sintetiza la experiencia del teatro ecuatoriano en las décadas de 1980 y 1990. La experimentación básicamente busca nuevos lenguajes, el actor incorpora nuevas técnicas que provienen de la danza, la pantomima y del circo (acrobacia, malabar, etc.), la escena se puebla de nuevos significantes.”, (Patricio Vallejo Aristizábal, en “100 años del teatro ecuatoriano 1892,

1.2 Los grupos

Hoy día en Quito, la actividad teatral se sigue realizando primordialmente en forma de teatro de grupo. Hay una proliferación de los mismos, muchos de ellos nacidos alrededor del año 2000 y conformados por egresados de la escuela del grupo Malayerba. De los grupos que actualmente se encuentran activos y que tienen una trayectoria mayor, puedo reconocer dos conjuntos importantes: aquellos que iniciaron sus actividades en la década de 1970 y aquellos que lo hacen en la década de 1990.

La mayoría de los que inician sus actividades en la década de 1970 ya no tienen una actividad regular y subsiste más su nombre. Estos grupos estuvieron influenciados por la actividad de Fabio Pacchioni y la Escuela de Teatro de la Casa de la Cultura. Los grupos a los que me refiero son Taller de Teatro Popular Mascaró, que inicia sus actividades en 1977 y es, en un inicio, el espacio de práctica de la escuela de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, promovido por el propio Pacchioni. La dirección está a cargo de Ilonka Vargas. Si bien Ilonka se mantiene aún trabajando en el teatro, lo hace desde la docencia en la Facultad de Artes de la Universidad Central. El Teatro Ensayo, nacido en 1977 a partir de las propuestas del mismo Pacchioni, lo dirige Antonio Ordóñez, su alumno más destacado. El grupo Saltamontes, que inicia sus actividades en 1979 bajo la dirección de María Escudero, y que ahora está a cargo de Leonardo Ramos. Ambos grupos tuvieron montajes para el 2007, sin embargo la producción ya no es regular. Estos grupos tienen una actividad más bien baja y su incidencia en el medio es apenas

1992”, en Revista *Hoja de Teatro -Revista de artes escénicas* No II, Quito, Malayerba y Ojo de Agua, 2002.)

perceptible. Es esta la razón por la cual no voy a trabajar con ellos dentro del corpus de la presente investigación. Un grupo que se inicia en la década de 1970 y que mantiene aún sus actividades de forma regular con gran incidencia es Malayerba, que será el único de estos grupos que voy a incluir en el corpus de la presente investigación.

Los grupos que se inician en la década de 1990 tienen actualmente una actividad constante y son quienes, junto con Malayerba, llevan la voz cantante en la actividad teatral quiteña. Todos ellos han montado y estrenado obras en el año 2007. Me refiero a Zero no Zero, con *Gertrudis for ever o las mujeres de mi vida*; Cronopio, con *Crímenes*; Patio de comedias, con *Oh Limbo*; Contraelviento, con *La flor de la chuquirawa*; Callejón del agua, con *La noche de los tulipanes*; y Espada de Madera, con *Pájaros de la Memoria*. Estos grupos, junto con Malayerba y el montaje *La última cinta de Krapp*, conforman el corpus de la presente investigación.³²

1.2.1 Malayerba

El grupo Malayerba tiene su inicio en 1979. Los orígenes de este grupo no están relacionados directamente con Pacchioni sino con la propuesta del grupo Mojiganga a cargo de Carlos Theus, director belga. De dicho grupo salen Arístides Vargas, argentino, Charo Francés, española y Susana Pautasso, argentina, quienes conforman lo que será hasta hoy Malayerba. Tenían el proyecto de hacer una investigación teatral en el barrio La Ferroviaria Alta al sur de Quito. Luego de un proceso, que duró un año y medio, se conformó el grupo y montaron la obra *Robinson Crusoe*. A partir de ese momento,

³² Los criterios en los que me respaldo a continuación son extraídos de las entrevistas realizadas a los directores de los grupos y que serán citadas en su momento.

Malayerba ha mantenido un trabajo sostenido y regular. Han sido el referente y a su vez la piedra de toque de mucha gente de teatro.

Es imposible hablar del teatro ecuatoriano y no referirse de Malayerba, ya que, por mucho tiempo, ha sido referente, de a buenas o de a malas, a nivel nacional e internacional del teatro ecuatoriano. Entre las principales características, y aportes, de Malayerba sobresale una forma específica del trabajo del actor, una dramaturgia propia y la escritura de los textos con un alto nivel poético. Utilizan un lenguaje teatral rico en recursos e imágenes. De allí han salido importantes nombres del teatro ecuatoriano, Ximena Ferrín, Carmen Vicente, Susana Nicolalde y el mismo Carlos Michelena entre varios otros. Otro indicador del trabajo y reconocimiento del trabajo del grupo es la colaboración directa con producciones de cine como *La Tigra* o *Entre Marx y una mujer desnuda*.

Malayerba se mantiene con una actividad regular. Actualmente está en un proceso de renovación; quienes fueron la cabeza del grupo están dejando paulatinamente esta responsabilidad a generaciones nuevas del grupo.

1.2.2 Contraelviento

El grupo Contraelviento inicia sus actividades el 2 enero de 1991. Cinco personas trabajan durante 1 año, aproximadamente, alrededor del arte del actor, entendiendo éste como la concepción del actor en tanto artista que crea y no intérprete que presta su cuerpo y su voz. Para acercarse a esta búsqueda partieron de la investigación sobre la tradición cultural de la sociedad en la que vivían.

En un inicio la labor fue a ciegas, comenta Patricio Vallejo, su director y fundador; un poco a partir de lecturas de los textos que llegaban: Grotowsky, Barba. Sin embargo, no habían encontrado aún un trabajo sistemático con un maestro. En la búsqueda de tradición cultural se acercaron a la leyenda sobre el origen de la laguna de Culebrillas en Anchupallas, provincia del Chimborazo. El fruto de este acercamiento fue la obra *El hijo del cerro*. Tenían mucho desagrado del resultado actoral y poético de la obra, por lo que no salió a la luz sino que terminó en sí misma. Lo que dejó como resultado fue el planteamiento de una ética de trabajo y de vida. Patricio Vallejo realiza un taller con Antunes Filho, en Brasil, y a partir de este taller la propuesta teórico-práctica de Contraelviento toma más forma. A partir de este proceso, Vallejo, quien se ha mantenido como director del grupo, pero principalmente, como el eje articulador, ha ido sumando gente al proyecto, algunos se han quedado, otros se han ido. En un inicio los montajes se los hizo a partir de textos de dramaturgos como *El hombre que se convirtió en perro*, del argentino Oswaldo Dragún, o *La Señorita Julia*, del sueco August Strindberg. Poco a poco Vallejo se fue acercando a la adaptación de los textos y luego a la escritura de los mismos. Hoy en día las obras de Contraelviento son escritas por él.

El principal aporte que este grupo ha hecho al teatro ecuatoriano es la introducción del teatro antropológico. Los productos logrados por Contraelviento suelen ser ricos en imágenes corporales, auditivas, visuales, que forman un tejido poético que complementa los textos de las obras.

Contraelviento ha hecho un trabajo serio de investigación y de proponer una estética desde el trabajo del actor. En sus obras es evidente el trabajo de sistematización

en imágenes de lo que sensiblemente se encuentra a partir de las observaciones para la creación de los personajes.

1.2.3 Espada de Madera

En el caso del grupo Espada de Madera, Patricio Estrella quien cumple las funciones de director, cuenta que hace 18 años más o menos, en una etapa de definición profesional junto con Pepe Alvear, se juntaron y formaron lo que ahora es Espada de Madera. Ellos llegaron a la parte final de la creación colectiva. La necesidad que tenían era de formar espacios propios para poder desarrollar los conocimientos que traían del exterior y también de tener oportunidades que les permitieran vivir del teatro.

La carta de presentación de Espada de Madera es el teatro de objetos. Montan indistintamente obras para adultos y obras para niños. En todas hay un importante despliegue de utilización de títeres, marionetas, etc. todos contruidos por el mismo grupo. Esta constante innovación en técnicas y manejo de elementos es escena está acorde con el objetivo del grupo: formar un espacio de experimentación y de buscar nuevas técnicas, recursos e ideas, para así producir obras de calidad. El trabajo con objetos no está separado con el teatro de actores, se combina todas las técnicas sobre las cuales investigan y trabajan. De esta forma, logra Espada de Madera un lenguaje propio, una auténtica forma de crear ilusiones, de contar historias.

1.2.4 Zero no Zero

Zero no Zero tiene un inicio disperso, como lo es todo el grupo, afirma Peko Andino Moscoso, fundador del mismo. Se puede considerar 1995 ó 1996, como fecha acordada para fijar su inicio, y de igual manera se puede decir que el grupo inicia con la obra *Kito con K*. Lo que los junta, por un lado, es una necesidad de encontrar un espacio para experimentar. Cada uno de los miembros originales tenía una función artística y un trabajo individual, más bien tendiente a la formalidad, y el espacio del grupo podía permitirles ir más allá.

Luego de un inicio algo azaroso y del montaje de algunas obras, entre ellas *Kito con K*, *Edipo y su señora mamacita*, *Ulises y la máquina de perdices* y *Medea call back*, Andino viaja a España a estudiar. Zero no Zero es un grupo que ha funcionado alrededor de Peko Andino, que cumple las funciones de dramaturgo y de productor, y de María Beatriz Vergara, quien le ha dado un poco más de sistematicidad al trabajo y quien se hace cargo de la parte actoral. El grupo se ha organizado alrededor de montajes determinados, muchos a partir de los textos y la dirección de Andino, algunos a partir de la dramaturgia de María Beatriz Vergara.

Los montajes de Zero no Zero han girando de forma reiterada, más en los últimos años, alrededor del tema del poder, de la idea de que éste es un mentiroso ejercicio semejante a un circo en el que los gobernantes no son más que meros payasos.³³ El grupo ha desarrollado un lenguaje escénico propio. Son montajes sobrecargados de imágenes que no redundan, sino que se conforman como discursos paralelos: el de la música, el de las actuaciones, el de la luz, el de los textos. Son lenguajes que se enriquecen y se ayudan, muchas veces desde la ironía, para resaltar esa mirada específica sobre el poder.

³³ Alfonso Espinosa Andrade, "Peko Andino Moscoso, el latacungueño que nunca lo fue.", en Lola Proaño, *Antología de dramaturgos contemporáneos*, a publicarse por Argentores en Argentina, inédito.

1.2.5 Elenco del Patio de Comedias

El Elenco del Patio de Comedias está conformado solo por mujeres. Empieza a existir como tal en 1990 con la obra *La Marujita se ha muerto con leucemia*, texto de Luis Campos. El Elenco del Patio de Comedias utiliza el espacio que el Teatro Independiente construyó en 1978 para su funcionamiento de los últimos años. Si bien ninguna de las integrantes trabajó directamente con el Teatro Independiente, tienen de éste una influencia. A decir de Martha Ormazza, quien ahora cumple las funciones de dramaturga y de directora de los montajes, “quien hizo el puente con el Teatro Independiente fue Raúl Guarderas, él venía de esa escuela. Sin embargo ellos se quedaron y nosotras seguimos.”³⁴ Durante muchos años la producción del Elenco del Patio de Comedias giró alrededor de los personajes *Las Marujitas* y de las posibilidades que estos han tenido en el espacio público³⁵ y escénico. Actualmente el Elenco del Patio de Comedias propone la escritura de textos y la dramaturgia realizada por ellas mismas.

En el trabajo del Elenco del Patio de Comedias se mantienen rezagos del costumbrismo, especialmente en todo aquello que se relaciona con *Las marujitas*. Dichos rezagos se evidencian en los personajes. Son personajes que encarnan formas de hablar, usos y costumbres de regiones del Ecuador fácilmente reconocibles. Si bien ha habido trabajos que no pretenden explotar el costumbrismo, es como una marca de agua que subyace. Un lenguaje cercano al *clown*,³⁶ personajes contruidos desde dicha técnica,

³⁴ En la casa de Raúl Guarderas, integrante de dicha compañía y padre de Juana Guarderas, una de las actrices del Elenco del Patio de Comedias, el Teatro Independiente contruyó una sala para sus presentaciones. Este espacio es ahora el Patio de Comedias.

³⁵ Han hecho comerciales, sketches publicitarios, etc.

³⁶ El *clown* y el costumbrismo están íntimamente relacionados. La *comedia dell'arte* nace en Italia y los personajes de ella se caracterizan por utilizar formas de hablar, de caminar o de comportarse de determinadas regiones de Italia.

conflictos semejantes a los planteados en la *comedia dell'arte*, es el lenguaje que se perfila en las creaciones del Elenco del Patio de Comedias.

1.2.6 Cronopio

El Cronopio empieza su trabajo aproximadamente en 1990 alrededor de la figura de Guido Navarro, quien venía de estudiar en Europa Comedia del Arte. En un inicio fue una labor dura, principalmente porque no había una conjunción de lenguajes. Se hizo necesaria una segunda refundación con gente formada en los “mismos territorios”, como lo dice Guido Navarro, actual director. Uno de los puntales del grupo es la Escuela de Teatro Gestual. A partir de ella, se ha logrado que quienes conforman el grupo tengan esa conjunción de lenguajes, convivan en los mismos territorios. Cronopio investiga en el teatro gestual, entendido éste como el teatro que transita por el *clown*, la pantomima, la comedia del arte, los bufones, las máscaras, la danza. Hay una necesidad de reflexión sobre lo andino como búsqueda de ubicación en el mundo. Sus montajes son a partir de las exploraciones escénicas, no se recurre a textos de otros dramaturgos, aunque sí se utiliza textos sueltos.

La carta de presentación de Cronopio es el teatro gestual, entendido como aquel que conjuga los lenguajes del *clown*, pantomima, comedia del arte, bufones, máscaras, danza, etc. Guido Navarro fue quien trajo estas técnicas, a su regreso de estudiar en Italia, y ha sido quien ha mantenido la investigación sobre ellas de forma sistemática y sostenida. Actualmente hay varias agrupaciones y personas que las utilizan. Todos ellos han nacido en la Escuela de Teatro Gestual del Cronopio. En los montajes de este grupo se puede ver un solvente manejo y combinación de dichos lenguajes. A partir de la

investigación constante en dichos territorios el Cronopio ha desarrollado una estética propia y fácilmente reconocible.

1.2.7 Callejón del Agua

El grupo Callejón del Agua es fundado por su actual director, Jorge Mateus. El nombre del grupo surge en España, en 1987. Cuando Mateus vuelve al Ecuador decide retomar el nombre y buscar gente que conocía desde hace algún tiempo, entre ellos alumnos de la Universidad Central. Les propone retomar el nombre. Para febrero de 1991 presentan su primer montaje: una obra infantil de Ignacio del Moral, dramaturgo español. Lo que buscaban era hacer un grupo estable que tuviera un teatro de calidad, un teatro que pudiera ofrecer al espectador un momento de reflexión o de humor, pero que estuviera basado principalmente en el trabajo de los actores. Ése era el reto, que sea de calidad y que a su vez hubiera una exigencia en la puesta en escena. Esta es una idea que se ha mantenido.

El Callejón del Agua se ha planteado una investigación temática: la migración. En las obras que sobre este tema ha montado, se mantiene el tipo o tono de los personajes, las maletas como elementos que simbolizan el viaje, el manejo austero de elementos en el escenario. Lo que cambia es el punto de vista del fenómeno. En la primera, *Con estos zapatos me comeré el mundo*, se narra desde los que se fueron y no fue lo que esperaban. La segunda, *El pueblo de las mujeres solas*, el punto de vista es el de quienes se quedan. La tercera de la saga, *La noche de los tulipanes*, narra la ilusión de irse en el momento de embarcarse y la ruptura de dicho sueño. En los montajes, el texto tiene un peso

importante. Hay una búsqueda de integrar canciones en los montajes sin que la intención sea la de hacer musicales.

1.2.8 Puntos de confluencia

A partir del estudio de los grupos que conforman el corpus de la presente investigación he encontrado algunos rasgos comunes que vale la pena mencionar. Existen varias inquietudes que les dan origen. La inquietud antropológica³⁷ está presente en los inicios de varios de ellos para nutrir a los montajes. Esta inquietud antropológica se traduce de varias formas en los grupos. Contraelviento inicia trabajando sobre un mito de la provincia del Chimborazo. En el Elenco del Patio de Comedias la inquietud antropológica se resuelve en un acercamiento al costumbrismo. Cronopio considera fundamentales las reflexiones latinoamericanas relacionadas con la situación político-social. La inquietud antropológica está en los inicios de Malayerba al plantearse hacer teatro popular en el barrio la Ferroviaria Alta, del sur de Quito.

En varias de las ideas iniciales, que los inspiran y cohesionan, están las propuestas de la década de 1980: “llegamos a la parte final de la creación colectiva”, dice Patricio Estrella, del Espada de Madera. Estos grupos nacen a partir de una definición profesional de sus primeros integrantes. Muchos de ellos formaron inicialmente parte de los grupos que en ese entonces existían en la ciudad y salieron de sus grupos a investigar, a estudiar fuera del país.

³⁷ En este contexto entiendo antropológico como el interés por relacionarse con las personas desde una perspectiva social y humanista. Por lo general se traducía en una relación con personas que viven en pueblos o barrios pobres de la ciudad. Las problemáticas que se tomaban en cuenta eran las relacionadas con el poder, la organización política o social, las relaciones inequitativas, principalmente.

Estos actores decidieron conformar espacios propios, para desarrollar los conocimientos que traían, ya que los espacios existentes cuando regresaron ya no llenaban sus expectativas. Dentro de esto es importante recalcar que se plantearon la necesidad de vivir del teatro, de salir de la idea de que es necesario hacer otras cosas para solventar la vida económica.

Estos grupos nacen de una necesidad surgida a partir de una “etapa de definición profesional”. Se plantean espacios de investigación que se circunscriben al ámbito del teatro mismo. Esta vocación de experimentación sobre diversos lenguajes como la danza, el mimo, etc., es otra constante en los grupos estudiados. La llevan adelante sea buscando “el arte del actor”, como lo hace Contraelviento, o por la necesidad del espacio experimental, de Zero no Zero, o en el intento de entrar por distintos lados al teatro del Elenco del Patio de Comedias, o en la investigación sobre el teatro gestual, como lo hace el Cronopio, o la búsqueda estética del teatro de objetos de la Espada de Madera. Es decir una necesidad de separarse de lo que venía ocurriendo para ese momento.

1.3 Tendencias teóricas en circulación

A partir de la constatación de estos rasgos comunes voy a analizar aquellos que me pueden permitir ver de mejor manera cuáles son las tendencias teóricas y los principios de trabajo de los grupos estudiados.

1.3.1 Eclecticismo y propuestas teóricas

Las teorías que sustentan el trabajo teatral actual en Quito son diversas. Sin embargo en la base de los preceptos teóricos está la lucha contra la mala teatralidad que pregona Konstantin Stanislavsky, la visión del teatro como un espacio místico que defiende Jerzy Grotowski y la necesidad de lograr lenguajes corporales que exige Antonin Artaud, principalmente. En una segunda instancia se puede reconocer también la disciplina física que rescata Eugenio Barba, y la idea de que el teatro, más que un espacio para la diversión, es un espacio para la reflexión, que defendía Berthold Brecht, entre otros. Un autor que no se nombra y que, sin embargo, ha tenido una influencia importante en general en el quehacer teatral en América Latina, es Augusto Boal, con la idea de que el teatro debe ser consecuente con la necesidad de liberación de América Latina se encuentra en ellos aunque a veces no sea explícita.

Además, al interior de los grupos se habla ya de una tradición propia. Esta tradición propia implica que ha habido una apropiación de las corrientes teóricas con que iniciaron. La mayoría de los aprendizajes iniciales han sufrido procesos de evolución y enriquecimiento, otros se han quedado en el camino. El producto de dicha apropiación se refleja en los lenguajes desarrollados, todos ellos son claramente reconocibles y tienen sus características propias. Son representativas las palabras de Patricio Estrella, de Espada de Madera: “lo que nosotros hemos hecho ha sido nutrirnos tanto técnica como intelectualmente de varias facetas del teatro, sobre todo a lo largo de este tiempo hemos realizado una síntesis de todo aquello que hemos aprendido”.

Los grupos se han nutrido de diversas técnicas de varias áreas de la representación como la danza, el mimo, el *clown*. A pesar de que hay una línea de trabajo inicial dada por talleres más o menos largos, algunos de ellos en el exterior, los grupos nacen con la

expectativa de replantearse, de revisar lo recibido de “los maestros” y alimentarlo o reelaborarlo a partir de las condiciones geográficas, políticas y sociales propias.

Entiendo esta tendencia generalizada de apropiarse de las teorías y reelaborarlas como una estrategia para romper la verticalidad del conocimiento. Denota una relación distinta, no vertical, con el conocimiento y permite cambiar el contexto funcional entre teoría y práctica. Este nuevo contexto permite, a su vez, la modificación del contexto funcional entre texto y representación. Las prácticas influyen en dicho contexto porque éstas le dan un estatus distinto al texto, el texto sirve a la representación y no al revés. Como lo dice Arístides Vargas, dramaturgo y director de Malayerba, “cuando estoy escribiendo, trato de ser consecuente con los principios de la dramaturgia y, cuando estoy haciendo la puesta en escena, por supuesto, trato de traicionarme, en el buen sentido”.

A nivel de procesos técnicos profesionales, Zero no Zero ha trabajado en tres puntos: actuación, dirección y dramaturgia. En actuación han desarrollado un método de construcción del personaje que combina la utilización de partituras, que tiene como fuente el sistema de Stanislavsky y la propuesta de la ocupación del personaje, relacionada con los métodos de la contención, nacida a partir de la observación de la “ocupación”, como lo dice Andino, de los personajes de la Comparsa de la Capitanía, Mama Negra, en Cotopaxi, por parte de quienes participan.

El Elenco del Patio de Comedias entra por distintos lados al teatro. Tuvieron un taller inicial intensivo de 2 meses sobre coros griegos, bufón, el circo italiano, melodrama y meló. El producto de este taller fue el montaje de *Marujita ha muerto con Leucemia*. Con dicho taller inicial, que lo dictó Guido Navarro, se hizo escuela y se puso las bases técnicas para el trabajo posterior. Martha Ormaza, quien ahora cumple las funciones de

dramaturga y directora de los montajes, afirma que no hay un modo único de ver el teatro. En lo que se refiere a su formación, han seguido haciendo talleres. No existe un plan sistemático en dichos talleres. Se los ha hecho según ha habido la oportunidad. Algunos de los talleres han dado formas corporales o modos de hacer. Ormaza define al lenguaje de la obra *Oh, Limbo*, su último montaje, como un espectáculo con un lenguaje alternativo. Para la construcción de personajes parten de las formas corporales de los animales, propuesta del teatro gestual y de la construcción de personajes de la Comedia del Arte.

El trabajo del grupo Cronopio tiene en la base el planteamiento de Jaques Le Cocq³⁸ en el teatro gestual y las investigaciones que se han realizado al interior del grupo. Se puede ubicar también en raíces anarquistas en lo filosófico, que se las puede relacionar con lo enunciado por Artaud. No es solo él quien ha influenciado, están también las reflexiones sobre las problemáticas sociales y políticas latinoamericanas, cercanas a la izquierda aunque no necesariamente de izquierda. Está también la reflexión sobre lo andino, como una forma de ser propia que da una cosmovisión distinta que subyace en el pensamiento y en la forma de ser y que, muchas veces, es negado. Un eje central es la idea de teatro de grupo enmarcados en los ideales de la comunidad teatral. Entienden las actividades dentro de diversos territorios, el del bufón, el del *clown*, el de la danza. Los territorios son espacios por los que se pueden transitar, que tienen sus propias reglas y de los que se puede salir luego de haberse embebido de esta experiencia.

En el caso de Malayerba, Santiago Villacís afirma que utilizan una técnica ecléctica, que tiene mucho que ver con el inicio diverso del grupo, una española, dos

³⁸ Jaques Lecocq (1921-1999), actor y mimo francés, referente del teatro físico y de la pantomina. Funda y dirige la Escuela Internacional de teatro en Francia.

argentinos exiliados. Los fundadores empezaron a enseñarse unos a otros. Como autores claves tienen a Berthold Brecht, Meyerhold, Jerzy Grotowski en primera instancia, también algo de lo propuesto por Eugenio Barba. De estos, Brecht es el que más ha influido en ellos hasta ahora. Conscientemente ya se ha optado por recrear su propia técnica, sin embargo siempre se remiten a estos 4 autores.

El cuestionamiento sobre el papel de la música en los espectáculos va adquiriendo un papel importante. Zero no Zero nace con dicha inquietud al interior, por su relación con Paúl Segovia y con el grupo Sal y Mileto. En Contraelviento se busca ahora tener música en vivo integrada al trabajo escénico, el Callejón del Agua estructura su último espectáculo alrededor de canciones.

Los múltiples cuestionamientos y hallazgos técnicos que han tenido los grupos han permitido enriquecer el lenguaje y, de esta forma, apoyar en la deslitteraturización del teatro; es decir apunta a volver gestual al teatro antes que literario. Esta deslitteraturización del teatro implica que la búsqueda no es la de una interpretación virtuosa sino una confrontación constante. Esto implica romper el aura del virtuosismo o del talento innato³⁹ y acercarse a lo que Patricio Vallejo decía: “buscar el arte del actor”.

1.3.2 La experimentación

Una característica del teatro contemporáneo quiteño es la experimentación. Lo experimental entendido como el espacio en el cual probar la creación, propuestas de montaje, de manejo escénico, planteamientos estéticos en tanto productores de sentido.

³⁹ “Para su texto la representación no significa ya una interpretación virtuosa sino un control estricto. Y para su representación el texto no es base, sino un registro de seguridad en el que su producto se inscribe como formulaciones nuevas.” (Walter Benjamín, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones 3*, España, Taurus, 1972, p 18.)

La necesidad de experimentación se vuelve el sello de marca de los nuevos grupos, a tal punto que no es posible imaginarse a alguien que hoy haga teatro de forma profesional y que no se plantee la experimentación como forma de creación. Lo inusual es lo no experimental; es decir, alguien que esté muy pegado al Sistema⁴⁰ de Stanislavsky o a formas de representación anteriores.

En el caso del grupo Zero no Zero se lo plantearon abiertamente. Se reunieron varios artistas que tenían, algunos individualmente, otros en grupos, un trabajo que se venía realizando, y formaron un espacio para experimentar. Esas actividades individuales tendían más bien a la formalidad. “Creo que era el buscar un espacio, de ir más allá, de experimentación, de tener compañeros que quisieran, como nosotros, experimentar, irnos más allá de la formalidad”, dice Peko Andino Moscoso cuando se refiere a los inicios de Zero no Zero.

Estos grupos han llegado ya a un punto de madurez de sus propuestas de trabajo técnico y muchos de ellos tienen escuelas de formación o talleres para reproducirlas y para lograr formar nuevos posibles miembros. Así, Malayerba tiene su Laboratorio, Cronopio su Escuela de Teatro Gestual, Contraelviento su Taller de Formación Permanente, Espada de Madera dicta talleres de formación en Teatro de Objetos. Si bien dichos espacios de formación cumplen a su vez una función económica, también permiten formar posibles nuevos integrantes de los grupos a través de la reproducción de técnicas de trabajo y de filosofía de vida de cada grupo. El caso de Cronopio es decidor al respecto, necesitaron hacer una refundación del grupo con integrantes formados por ellos para que el grupo pudiera funcionar; como lo dice Guido Navarro, “formados en los

⁴⁰ Se denomina El Sistema a la aplicación de los principios sobre el trabajo del actor, que propuso Konstantin Stanislavsky.

mismos territorios”. Algo semejante ocurre con los otros grupos; si una persona quiere integrarlos, necesita pasar por un proceso de formación en las propuestas específicas del grupo.

Las escuelas de formación son espacios semiformales; es decir, tienen una estructura clara que seguir y una disciplina y un rigor que organizan las tareas. No existen espacios en los que se califique cuantitativamente el trabajo o se regule el comportamiento desde un órgano exterior. De esta manera se rompe la verticalidad de las relaciones entre quien dirige el aprendizaje y quien experimenta un proceso de aprendizaje.

1.3.3 La relación con lo social y con la sociedad

Todos los grupos estudiados se reconocen como parte de un colectivo social amplio, Quito, Ecuador, Latinoamérica, y admiten una función en dicho colectivo. Este reconocimiento se traduce en los temas tratados, en la posición que toman frente a la situación en la que viven, en la idea que se tiene del papel del estado frente al arte y en las opciones estéticas y técnicas que se tomen. No existe una interacción directa en ninguna organización de dichos colectivos (comités barriales, partidos políticos o cualquier tipo de asambleas), sin embargo los teatreros están empapados de la realidad social que viven, a través de la observación sensible de la realidad.

Si bien es cierto que lo popular y el compromiso con la realidad social están presentes no se reflejarán en vinculaciones directas sino que van a estar en una mirada sensible sobre la misma y la prioridad será la calidad estética del trabajo presentado. El “teatro es popular en tanto que sea un material digno”, dice Santiago Villacís de

Malayerba a la vez que asegura que lo fundamental, en el hecho cultural, es su calidad estética y que la posición política se refleja en dicha opción.

Dentro de los grupos hay discusiones sobre el lugar del mundo en el que viven y adoptan posiciones frente a ella. Estas son la materia prima con la que se arman las obras. Se topan temas de la realidad social desde diversos puntos de vista: en tanto tema representado: la migración es el tema de *La noche de los tulipanes*, de *La flor de la chuquirawa*, de *Los pájaros de la memoria*; en tanto ubicación en el mundo: *Gertrudis for ever* sucede en el lado oeste de Suramérica; en tanto formas de relaciones: se representa al típico papá latinoamericano, al trabajador (detective de *Crímenes*) que busca sacar provecho de las distintas situaciones, la relación con los jefes en *¡Oh, Limbo!* De esta forma se llega a la representación de la esencia de la realidad vivida, se descubre aquello que es accesible solo a través de la imaginación.

Capítulo 2

Prácticas en el teatro quiteño

Las prácticas de los teatreros revelan las relaciones al interior de las agrupaciones, entre grupos, y de los grupos con la sociedad y sus organizaciones. A partir del análisis de dichas relaciones quiero encontrar características que me permitan ver elementos de la relación entre lo político y lo estético en el teatro quiteño. Por lo tanto en este capítulo voy a analizar las formas de organización hacia el interior de los grupos estudiados, las formas de gestión utilizadas y la producción artística.

La politización de lo estético es un fenómeno que abarca no solamente lo visible, que es el espectáculo, sino también lo que está detrás de él. Como dice Patricio Vallejo, los montajes son solo la punta del Iceberg. En las prácticas de los teatreros quiteños voy a analizar las relaciones funcionales en las formas de organización interna y en las formas de producción de los montajes.

Walter Benjamin, al analizar el teatro épico de Brecht, afirmará que éste parte del intento de modificar el contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores.⁴¹ La modificación del contexto funcional entre texto y representación y entre director y actores se evidencia en las prácticas de quienes hacen teatro, en el estatuto que le otorgan a cada uno de los elementos que conforman este quehacer. Las formas de organización para el trabajo indican una determinada concepción del mismo y de los actores. Las compañías teatrales en las que había primeros actores tenían un tipo de relación, los grupos en los que no hay jerarquías provocan otras formas de relación. La búsqueda de hacer teorías propias implica exploraciones que pueden devenir en los

⁴¹ Walter Benjamín, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones 3*, España, Taurus, 1972.

talleres de formación. La concepción y la consiguiente formación del actor determinan el papel que juega dentro de los montajes y de la sociedad. También se puede ver dicha concepción en la relación con los sujetos de la realidad en la que están inmersos: como fuente de información para los montajes o como compañeros de lucha.⁴²

2.1 Organización

La forma como se organizan al interior de los grupos da pistas sobre las concepciones alrededor de lo que es un actor, las funciones que cumple cada uno de los miembros al interior de los grupos y las opciones de organización adoptadas. Estas ideas dan cuenta de las relaciones entre director y actores, entre escena y público, entre sociedad y teatreros, entre texto y representación, y es posible analizar las características de dichas relaciones.

2.1.1 El trabajo grupal

La opción del trabajo grupal como se la practica en Quito viene de las ideas de Grotowsky.⁴³ Es fundamental la concepción sobre el rol de actor. El actor deja de ser instrumento y pasa a ser sujeto activo, se rompen las jerarquías por talento y se exige del actor una actitud activa frente al proceso. En Quito se concibe en general al grupo como el espacio preferencial de creación, se cree que para el teatro la mejor forma de organización es la grupal. “El teatro es un arte en un tejido” dice Patricio Vallejo.

⁴² Los criterios en los que me respaldo a continuación son extraídos de las entrevistas realizadas a los directores de los grupos y que serán citadas en su momento.

⁴³ “Un trabajo creativo de esta calidad puede realizarse únicamente en un grupo y, por lo tanto, dentro de ciertos límites debemos restringir nuestro egoísmo creativo.” Jerzy Grotowski, “Declaración de principios” en *Hacia un teatro pobre*, siglo XXI editores, México, 9ed, 1980, p. 217.

Considera que el teatro es una trama, una dramaturgia. Lo importante y lo que hace a la obra de arte no es lo que se ve sino el tejido que sostiene lo que se ve. En esa trama hay muchos hilos que tejer que no se pueden resolver individualmente, es necesaria la comunidad.

El trabajo en grupo es parte del sentido ético que se plantea Contraelviento. La forma de grupo como principio organizativo se utiliza tanto para la creación como para lo administrativo. Existe una división de tareas por afinidad sin mayor jerarquía. El rol que aparece siempre es el del director como un coordinador, que es a la vez la cabeza administrativa y creativa. No hay mayor jerarquía al interior, se organizan según afinidades.

En el caso del Espada de Madera el trabajo grupal siempre fue la opción, porque el grupo se convierte en sí en un espacio de creación que permite tener una estética, es decir una forma determinada de organizar los elementos escénicos, una filosofía y desarrollar la técnica. Estrella afirma que en el caso particular de Quito y de algunos sectores del Ecuador, ha permitido que mucha gente vaya desarrollando una dramaturgia. El grupo ha permitido procesos creativos eficientes para Espada de Madera, a la vez que pueden mantener varias obras del repertorio en cartelera.

Para Malayerba la forma de trabajo es también grupal. Esta forma de organización es vista como una respuesta a una necesidad política del ser humano de estar con otro. Es la opción de avanzar juntos y es una opción de técnica teatral derivada de la necesidad de aceptar que el proceso de construcción teatral tiene que ser con otra persona, en la relación con otra persona. El ceder con el otro constantemente permite un crecimiento importante.

El Elenco del Patio de Comedias no se ha planteado el llamarse grupo, sin embargo en la práctica funcionan como tal en algunos aspectos. Martha Ormaza afirma que un grupo no permite experiencias por fuera del entorno del mismo. Ellas han tenido una dinámica de ir y volver de proyectos o propuestas específicas. La flexibilidad que obtienen al no llamarse grupo ha permitido que, a pesar de estas dinámicas, se queden y no se desintegren. Por otro lado, en los momentos de montaje y planificación funcionan como grupo, “nos cuidamos mutuamente”, afirma Ormaza.

La búsqueda de los grupos no se ciñe a lo meramente estético, se cruza también lo filosófico y lo ético en tanto formas de accionar y en tanto rigor y disciplina. La tendencia general es plantearse un trabajo de grupo semejante al de los laboratorios propuestos por Grotowsky, es decir una comunidad teatral en la que se desarrolla una forma de vida. En el caso de Zero no Zero esta comunidad teatral no se ha plasmado, ni tampoco hay una voluntad expresa de hacerlo. En el caso del Elenco del Patio de Comedias no había la intención inicial de conformar un grupo, sin embargo en la práctica funcionan como tal.

En general, los grupos están conformados por un colectivo base, que serían los integrantes que tienen una trayectoria considerable. Son pocas personas. Todos ellos han pasado por una etapa en la que han estado conformados por una o dos personas estables, ahora el núcleo de los grupos es mayor, son, 4, 5 personas que están trabajando en forma estable ya varios años. Por lo general quien se mantuvo constante en la propuesta y quien lo conservó en momentos en los que éste era conformado por uno, es quien actualmente cumple las funciones de director. La organización en grupos, tal y como está descrito en

párrafos anteriores, modifica las relaciones actor-director. Rompe la verticalidad del trabajo; es más, parte de su esencia son las relaciones horizontales.

2.1.2 Organización interna: tareas, roles, jerarquías

La organización en forma de grupo implica una ausencia de jerarquías, un trabajo al interior en el que todos están al mismo nivel. No significa que haya una falta de organización, hay roles definidos para realizar las tareas, sin embargo ninguna es más importante que la otra. La designación de tareas se hace por afinidades, habilidades o antigüedad, no por posición en el grupo. Muchos de los grupos, para sobrevivir, tienen personería jurídica a la que no necesariamente tienen acceso todos los miembros; sin embargo, esto no afecta en general en el trabajo cotidiano. Esta personería jurídica es el paraguas legal en el que se cobija la consecución de fondos.

En Malayerba no hay una dinámica definida, “desgraciada o afortunadamente” como dice Santiago Villacís. Se definen tres instancias: la artística, la operativo-administrativa, la de relaciones humanas o interpersonales. Cuando se trata de instancias artísticas el director de ese proyecto específico es el que toma las decisiones. Se busca llegar a un entendimiento y que las decisiones sean conjuntas. Hay cabezas que toman las decisiones porque tienen ya la dinámica. Al interior de Malayerba se distingue categorías de miembros. Hay una jerarquía dada por las figuras legales, dada por la constitución legal del grupo, cuyo ámbito de injerencia es en el campo de las decisiones legal. Existe otra diferenciación de miembros que es más orgánica, dada por las funciones cotidianas en los proyectos grupales, determinada por ellas. Esta última “está dada por la antigüedad y por el compromiso con el grupo que cada miembro asuma”, afirma Villacís.

En Cronopio, Espada de Madera y Contraelviento no existen jerarquías sino diferenciación de funciones. Las decisiones son tomadas luego de mucho conversar y discutir; en general, la experiencia es el principal factor para tomar las decisiones. Los directores, a más de la experiencia, conocen desde su proceso de formación, a los integrantes y pueden recoger en sus decisiones la voluntad del grupo. Los roles y responsabilidades se reparten según lo que los actores o actrices propongan, generalmente han ido recayendo según afinidades y habilidades. A nivel administrativo se organiza con los mismos principios que el resto de actividades. No existen esquemas rígidos, es más una guía para el trabajo que puede verse alterado según las necesidades. Las decisiones son grupales.

El Elenco del Patio de Comedias está conformado por 5 ó 6 actrices que están de forma permanente. Al inicio del año se hace una temporada de “Las Marujitas” y durante este tiempo se dedican a organizar las actividades del año. Esto supone leer textos, tomar talleres, es decir, armar las expectativas para el año. En la parte administrativa se tiene, desde hace algún tiempo, una persona que se hace cargo de lo operativo.

El Callejón del Agua se ha organizado alrededor de proyectos específicos, uno de ellos, el más amplio, es aquel que culmina con el montaje analizado en el presente escrito. Han sido proyectos de montaje que han permitido aglutinar personas, cuestionar formas de trabajo, desarrollar “un aporte importante en la estética del teatro ecuatoriano”, como dice Jorge Mateus. En algún momento se plantearon la posibilidad de montar las obras invitando actores, sin embargo, esta forma daba una vida corta a las obras ya que no era posible mantenerlas mucho tiempo en cartelera. Por esta razón, optaron por la forma de grupo. Esta forma de organizarse les ha permitido, entre otros, difundir las

creaciones a nivel internacional y aportar en el desarrollo profesional de los actores que lo conforman.

La forma de organización, por excelencia, que ha encontrado la gente de teatro en Quito ha sido la del grupo. Implica, como está concebido en Quito, relaciones desublimadas que permiten modificar las relaciones entre actor y director. Las características que tiene el trabajo en grupo en Quito son:

- No existen jerarquías sino diferenciación de funciones.
- Las decisiones son tomadas luego de conversaciones y discusiones al interior. Las decisiones son grupales.
- Los roles y responsabilidades se reparten según lo que propongan actores o actrices, generalmente han ido recayendo según afinidades y habilidades de cada integrante.
- El trabajo a nivel administrativo se organiza con los mismos principios que el resto de actividades. No existen esquemas rígidos, es más una guía que puede verse alterada según las necesidades.

2.1.3 Organización entre grupos

Ha habido entre los grupos, y entre quienes hacen teatro en Quito, una constante inquietud por organizarse. En la década de los setenta los teatreros se autodefinieron como trabajadores del teatro y conformaron la Asociación de Trabajadores del Teatro que funcionó hasta los primeros años de la década de los noventa. Aún existe, aunque no funciona ni tiene representatividad.

En el año 2003, cinco grupos que utilizan de forma independiente espacios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana se reunieron para conformar el colectivo teatral Quintaescena, que busca compartir espacios de formación y de acción. A este colectivo pertenecen Contraelviento, Zero no Zero, Espada de Madera Cronopio y Mandrágora.⁴⁴ Ésta es una organización no formal, cuyo primer acto fue la presentación de la muestra Mujeres en Escena. Esta muestra, a partir del siguiente año, se transformó en el Encuentro de Mujeres “Tiempos de Mujer” que lo lleva adelante, hasta la presente fecha, el grupo Mandrágora. La organización Quintaescena no ha tenido mayor repercusión ni acción luego de dicha muestra.

La intención de organizarse ha sido un tema latente entre los teatreros, aunque no ha logrado cuajar. Desde el año pasado ha venido hablándose de la necesidad de reactivar la ATT o, en su defecto, de conformar un Consejo Nacional de Teatro que tenga personería jurídica y financiamiento estatal. Para este último se ha realizado ya reuniones y estatutos posibles.

2.2 Gestión

2.2.1 Actividades

Las actividades que realizan estos grupos están enmarcadas en la producción y difusión de sus creaciones. A más del trabajo hacia adentro, es decir los montajes, entrenamiento y la formación, y de la difusión de los montajes teatrales, se organizan eventos de relación con otros grupos, mesas redondas, coloquios, encuentros, etc.

Para Malayerba es importante crear un pensamiento a partir del teatro. Una actividad por fuera de la difusión del trabajo propio que tienen es la edición de la revista

⁴⁴ Agrupación que viene trabajando desde el año 2000.

Hoja de Teatro como espacio para la crítica teatral, la reflexión teórica y la publicación de obras. Por otro lado, el espacio de la Sala Malayerba, tiene una programación regular y que permite el intercambio con otros grupos tanto del país como del extranjero.

En el caso de Contraelviento la intención es, como dice Patricio Vallejo, “ampliar este territorio simbólico y consolidar la patria que llamamos teatro”. Han organizado festivales, rutas de intercambio, temporadas. Para estas actividades no hay un esquema determinado o una rutina dada, sin embargo la inquietud está presente todo el tiempo.

2.2.2 Difusión

La difusión se la hace principalmente a través de temporadas de las obras, en salas. Eventualmente se venden funciones específicas, entre ellas las de peatonización al Municipio de Quito.

Ha habido iniciativas interesantes como la del Espada de Madera que trabajó con el proyecto de teatro rodante con la obra, “El Andariego”. Ella les permite mayor movilidad y relación con sectores a los que regularmente no se tiene acceso. Otra iniciativa de difusión fue la de Contraelviento que, con el café Sibarí, organizó los sábados noches de teatro en las que se presentaron pequeños monólogos.

2.2.3 Recursos económicos

En general, la consecución de recursos económicos es un peso para los grupos. Es una carga que la llevan o la sortean según el caso o la situación. Hay la queja y la solicitud constante de encontrar productores o, vendedores de obras, que, por lo general no aparecen, ya que son los mismos miembros de los grupos, en especial los directores,

quienes cumplen también esta función. En tanto tarea, ha sido asumida como necesaria para la sobrevivencia y como carga a los procesos creativos, se la siente como un “mal necesario”. Las palabras de Patricio Vallejo resumen este sentir: “a pesar de que no es una prioridad, es una necesidad con el fin de hacer viable el proyecto, y para eso se hace necesario destinar tiempo a la producción”.

Son varias las fuentes de financiamiento con las que se consigue los recursos económicos. Una es la venta de funciones a entidades privadas, públicas o de gobiernos seccionales. Otra línea son las giras, principalmente fuera del país, generalmente viajan varias veces al año a festivales, giras o eventos, a tal punto que es posible que los trabajos sean difundidos mucho más fuera del país que hacia el interior. Existe el interés por difundir a nivel nacional, lamentablemente no hay las condiciones ni el interés por parte de quienes debieran hacerse cargo de dicha difusión.

Se mantiene varias obras en cartelera con el mismo elenco. Hay una relativa flexibilidad a nivel de actores, es decir hay algunos papeles que pueden ser realizados por distintos actores; sin embargo el elenco es el mismo, y con dificultad se pudiera presentar dos obras al mismo tiempo. En vista de ello y por la amplia solicitud de presentaciones en el extranjero, Malayerba ha implementado desde este año, como estrategia para mantener un trabajo constante de difusión, el tener varias obras en cartelera con distinto elenco, así, si algunos de los miembros salen del país, quienes se quedan tiene espectáculos para presentar en Quito.

El Elenco del Patio de Comedias es el único de estos grupos para quienes el cobro de la taquilla de la sala es un ingreso económico que tomar en cuenta. Zero no Zero vive de proyectos específicos. Se ha mantenido el esquema inicial en el cual sus integrantes, a

más del grupo, tienen su trabajo por fuera del mismo. Cuando se presenta un proyecto específico se busca financiarlo, no la vida general del grupo. Es el grupo “menos grupo” de todos.

Existe, entre la gente de teatro, la idea de que es el Estado el responsable del financiamiento del arte o por lo menos de facilitar la difusión, aunque se reconoce que no se cumple dicha responsabilidad. Al hablar de la difusión a nivel nacional, Patricio Estrella afirma que es una utopía ir a presentar su trabajo a nivel nacional, no es posible porque eso acarrea gastos. “No estamos en una posición económica como para asumir ese riesgo, por eso el Estado tiene que asumirlo ... de todas formas nosotros nos las ingeniamos para poder difundir a nivel nacional las obras”.

Esta responsabilidad del Estado se cumple a medias, o menos que eso. La forma como se ha logrado exigir ese financiamiento ha sido a través de la venta de funciones, cuando más o a través de los fondos como el de Quito Cultura para festivales o encuentros, el apoyo de la Casa de la Cultura a nivel de espacios e impresiones y en la compra de funciones por parte del Municipio de Quito en el programa de peatonización.

Una forma de financiamiento que es utilizada en Quito, aunque poco por los grupos estudiados, es la organización de eventos como festivales, encuentros etc. Entre ellos me refiero a los más de 7 festivales de teatro, que se realizan de forma estable cada año (FITE, Spondylus, de títeres, *clown* Tiempos de mujer, Quito chiquito, festival del sur). Ninguno de estos festivales es organizado por dichos grupos, aunque sí participan eventualmente en su organización o presentándose.

Otro actor que es necesario nombrar por la importancia que le ha dado al teatro en su actividad cotidiana es el Museo de la Ciudad. Se ha diseñado en el Museo un recorrido

nocturno que utiliza al teatro como herramienta. Para algunas exposiciones, se ha preparado o se ha utilizado montajes ya existentes. Por ejemplo, en la exposición sobre Miró, el Cronopio preparó una creación que se denominó Mirá Miró. Otro ejemplo es el apoyo a la investigación en el proyecto que financiaron sobre las formas de hacer teatro en la Colonia, en la investigación del Teatro de la Lechería realizada por Peky Andino.⁴⁵

Hay que mencionar el papel que ha jugado la Fundación Teatro Sucre en la promoción del teatro a través del concurso de Selección Nacional de Proyectos, que ha tenido ya 4 ediciones. Además, en la programación permanente de dicha fundación no es raro encontrar obras de grupos nacionales.

La consecución de recursos económicos es un dolor de cabeza para los teatreros de Quito, no hay quienes se dediquen a hacer esta labor aparte de los miembros de los grupos. El resto de tareas que se han asumido no han causado esta dificultad, ya que todas ellas han estado relacionadas con procesos creativos (los teatreros, generalmente los directores, asumen las funciones de luminotécnicos, de escenógrafos, etc.).

La figura del productor se vio seriamente afectada a partir de las ideas de la Creación Colectiva y de la fusión de varios roles en la figura del director.⁴⁶ Se pretendía con la Creación Colectiva y con el principio del actor comodín propuesto por Boal que, como decía María Escudero, “el que actúa, escribe, dirige, pinta, corrige”.⁴⁷ El principio que estaba detrás de esta asunción de tareas era que “la tradicional división del trabajo se transforma en otra”.⁴⁸ Sí, hubo una modificación de la relación entre productores y

⁴⁵ Peky Andino Moscoso, *Teatro en la Colonia tardía*, Quito, Investigación realizada para el Museo de la Ciudad en el año 2007, inédita.

⁴⁶ “Reposicionamiento de los respectivos roles del actor, director y escenógrafo respecto de la anterior dictadura del texto autoral... desliteraturización de la escena, El escenógrafo funde su tarea con el director y viceversa.” p 69, (Gastón Breyer, *La escena presente*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 2005.)

⁴⁷ María Escudero, “Los autores colectivos”, *Diario Hoy*, 21 de agosto de 1983.

⁴⁸ *Ibíd.*

creadores, lamentablemente ésta llevó a la desaparición de los primeros que, sin necesidad de ser parte del proceso creativo, se encargaban de recabar los recursos necesarios para la producción teatral.

Las relaciones entre Estado y teatreros han sido funcionales. En estas relaciones, en general, se mantiene una verticalidad. Este es un tema sobre el que habría que profundizar más y sería tema de otra investigación, al igual que las relaciones funcionales entre teatreros y teatreros.

2.3 Producción artística

2.3.1 Los montajes, textos, dramaturgia, trabajo cotidiano

En relación a años anteriores, hoy en día el número de montajes es mayor. Estos son el producto, entre otros factores, de un proceso al interior de cada grupo y que, según cada grupo, tiene su matiz.

En los montajes del Espada de Madera, Patricio Estrella hace un primer planteamiento de estructura de una obra con ciertos textos, con ciertas acotaciones, una idea global de lo que podría ser el espectáculo. Esta propuesta nace a partir de conversaciones al interior del grupo sobre las inquietudes y puntos de vista de los integrantes alrededor de la situación del país, de hechos que les ha llamado la atención. A partir de esa idea se comienza a crear. Los actores y actrices empiezan a proponer y aparece de allí un bosquejo al cual se le agrega otras cosas y se va construyendo. Los actores presentan su trabajo en forma de escenas. Tiene que contar con una estructura base a la que llaman prototipo, que incluye vestuario y elementos. Luego entran en una etapa de síntesis de esa propuesta, se escriben textos que recojan lo propuesto. Esto

constituye un bloque temático. Una vez terminado un bloque temático, se pasa a un siguiente bloque. Cuando ya tienen varios bloques temáticos buscan una forma de relacionarlos y unirlos para así llegar a una unidad en un espectáculo. Esta unión la realizan con puentes escénicos que son el tránsito de un bloque temático a otro. Los bloques son flexibles en la estructura. Se puede poner un bloque en cualquier lugar y no cambia la obra. Debe haber códigos, símbolos, que los concatenen y que permitan apreciarla en su totalidad.

El Cronopio trabaja por la mañana en el entrenamiento, producción, mantenimiento del espacio, diseño de las giras, principalmente. La tarde la dedican a la Escuela de Teatro Gestual. Realizan talleres-montaje de los que se obtiene material para los respectivos montajes teatrales. En el caso de la obra *Crímenes* partieron de una estructura, la de la novela negra que se convierte en una película, y, a partir de dicha estructura, se hacen extensiones dramáticas. Con extensiones dramáticas se refiere Guido Navarro a la ampliación de la estructura a través de investigaciones e improvisaciones escénicas.

En Contraelviento, los montajes son apenas un hecho más del proceso creativo. Lo fundamental para ellos es el laboratorio, en tanto espacio de investigación e improvisación. Junto al laboratorio está el espacio de formación y el de pensamiento, de reflexión. Del laboratorio sale el material, que no es exclusivamente para los espectáculos. Llegado el momento de la obra toman lo que necesitan de todo ese material. Los montajes, por lo tanto, son síntesis del trabajo. Se puede tomar material de experimentaciones hechas muchos años atrás, lo importante es que haya una verdad que

se incorpora en el momento de la actuación. No hay un método para gestar las obras, se van creando, se van haciendo.

El Elenco de Patio de Comedias parte de los textos que escribe Martha Ormaza por delegación. Estos textos deben contener la voluntad del grupo. Los primeros textos que se escribieron fueron para los personajes de “Las Marujitas”. Para este año, el grupo ha decidido trabajar con los textos escritos por ella en montajes ya no relacionados con dichos personajes. Los textos y montajes del 2007 fueron *La vida V* y *¡Oh Limbo!* Lo técnico lo desarrollan a partir de talleres. Generalmente de un taller sale un montaje.

En el caso del texto de *¡Oh, Limbo!* es el resultado de varios temas, el fin del mundo, los cambios climáticos, etc.; por otro lado, estaba una necesidad de retomar los clásicos, pero ninguna obra de las que habían leído decía todo lo que querían decir; coincidió también con el suicidio de un amigo. “La obra es tal y cual como la concebí, cargada en la actuación y el texto, mucho texto que se debe romper y traducir. Quería que fuera teatro negro, aunque las actuaciones están en la farsa. Es la primera obra completamente nuestra”, dice Martha Ormaza.

2.3.2 Formación

Para ser teatrero hoy en día, hay dos formas evidentes y que son las más utilizadas. La primera es entrar a los talleres de formación de alguno de los grupos existentes. Por el interés y el compromiso se gana la posibilidad de trabajar con el grupo y se entra en la dinámica del mismo. Más que un concurso de merecimientos es una carrera de resistencia. Quienes no tienen interés en quedarse buscan otras opciones, frecuentemente en la formación de agrupaciones. La otra posibilidad es la formación en

la Facultad de Artes de la Universidad Central. Con esta titulación se puede acceder a una actividad laboral autónoma. Más que un trabajo como actor o actriz acaba siendo una vinculación con algún proyecto específico o con algún grupo ya existente o en la conformación de uno. Al no haber compañías teatrales no existe la posibilidad de formar parte de un elenco.

El papel del actor o actriz es fundamental ya que, en general, se parte de sus planteamientos para los montajes, y en la mayor parte de las veces no solo en las propuestas de creación de personajes sino desde la misma concepción de las obras, la puesta en escena, los textos. La formación se soluciona de diversas maneras. La más recurrente en los grupos estudiados es a través de talleres organizados al interior, con forma de escuela, de talleres permanentes o de talleres ocasionales.

Las escuelas y talleres de formación son un espacio importante de multiplicación de los procesos y hallazgos al interior de los grupos y, a su vez, son espacios de formación de los nuevos integrantes de los mismos. La mayoría de las agrupaciones estudiadas los tienen, algunos de forma más sistemática que otros.

El Espada de Madera trabaja con talleres permanentes, que no son una escuela. Son espacios donde los jóvenes vienen a instruirse en bases teatrales de actuación, movimiento escénico, de expresión corporal, manejo de objetos. Patricio Estrella aclara que la formación teórica es una de sus falencias, no porque no haya el interés ni porque no haya nunca momentos de estudio teórico si no porque no son fijos ni constantes. Dentro de los procesos creativos sí hay espacios de estudio, en función de las obras, los mismos que duran uno o dos meses pero después ya no los hacen hasta que la necesidad demande.

Cronopio, Malayerba y Contraelviento manejan escuelas de formación sistemáticas, de las cuales hay ya egresados cuya actividad teatral está por fuera de dichos grupos. Zero no Zero no tiene ni se plantea la posibilidad de mantener una escuela ni talleres. Trabajan con actores ya formados dentro de los proyectos específicos. Zero no Zero busca los actores ya formados. Con quienes mejor les ha ido es con los egresados de la escuela de teatro y con los egresados de Malayerba. El Elenco del Patio de Comedias solucionan la formación a través de talleres puntuales que se los realiza con los grupos que se presentan en la sala, muchos de los cuales son extranjeros.

Es evidente una horizontalización de las relaciones entre actores y directores, la palabra y las propuestas de estos primeros son esenciales para la creación. Si se distinguiera alguna diferencia entre actores podría ser la ocasionada por antigüedad y la experiencia de los miembros. Se han ganado un respeto por ella más que una autoridad basada en el tiempo de vinculación. De igual forma en la formación los criterios de selección son el rigor, la disciplina y no un talento o un virtuosismo en la interpretación. El trabajo del actor es visto como un largo proceso de entrenamiento más que como una iluminación.

2.3.3 Lo político en las prácticas en el teatro quiteño

Es importante recordar que en el presente trabajo entiendo por político a la ruptura de la función cultural del mismo, es decir, a la desaparición del aura de la obra de arte. Este proceso va a provocar al espectador una necesidad de volverse activo, de tomar partido sobre lo representado. He tomado a la palabra político en el sentido de actividad del ciudadano por la cual interviene en los asuntos públicos.

La evidencia muestra como el accionar del teatro en Quito ha ido cercano a la desublimación del arte, es decir, las relaciones entre quienes están vinculados a dicha actividad son, en general, horizontales y les permite apropiarse de los procesos. Esta apropiación, cercana a un empoderamiento, es el equivalente a aquello que Boal planteaba sobre la relación entre espectáculo y espectador en el libro *El Teatro del Oprimido* cuando pedía espectadores activos. “Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio –en resumen, se entrena para la acción real-.”⁴⁹ Lamentablemente dentro de estas relaciones horizontales no se puede contar las que se dan entre teatreros y las posibles fuentes de financiamiento.

Algo semejante se puede decir de la relación texto-representación. Tanto el uno como el otro se alimentan si que ninguno prevalezca. Los textos producidos tienen su autonomía en tanto tales y las representaciones no dependen del texto, manejan discursos paralelos.

⁴⁹ Augusto Boal *El Teatro del Oprimido*, ..., p 17.

Capítulo 3

Lenguajes escénicos en el teatro quiteño

Uno de los ámbitos fundamentales para analizar la relación entre lo político y lo estético en el teatro, y en las artes en general, es la investigación en los lenguajes utilizados, las herramientas y recursos con los que se logran determinados efectos. Para analizar los montajes objeto de estudio de la presente investigación, me he ayudado del cuestionario desarrollado por Patrice Pavis.

He desarrollado esta propuesta a partir de constatar que la esencia del teatro está en la relación tiempo-espacio-acción encarnada en el actor. Pretendo encontrar esas características que desubliman al teatro en el trabajo del actor como englobador del espectáculo, como elemento a través del cual cobran sentido y se materializan todos los demás elementos, y la relación de éste con el espectador.

En el teatro, el espectador se relaciona con lo espectado a través de vínculos sensitivos, sensoriales. Estos vínculos son los que permiten que una obra de arte adquiera un sentido determinado. La relación con el espectador no es ajena y segura necesariamente. El hecho de estar expuesto a estímulos implica ser topado. La mirada del espectador es una mirada que topa y se deja topar, es decir haptogénica. En el teatro ese topar viene de una relación kinestésica, es decir, con el movimiento que genera las acciones de la escena. Al respecto, Patrice Pavis⁵⁰ afirma que “la mirada del espectador, incluso la del espectador occidental, también es siempre un poco `haptogénica´: toca con los ojos; su cuerpo solo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero imita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Solo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar

⁵⁰ Profesor de Teatro en la Universidad de París VIII-Saint-Denis. Sus temas de investigación y redacción han incluido teatro, semiología e interculturalidad en el teatro.

imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales.”⁵¹ Por lo tanto, voy a indagar la desublimación en esta mirada haptogénica, que se da en la relación kinestésica entre el espectáculo, materializado en el actor, y el espectador.

La participación del espectador será con una mirada haptogénica, es decir, mientras mira imita interiormente la gestualidad de espectáculo. Esta mirada necesita de un emparejamiento por parte del espectador para poder apropiarse de dicha gestualidad. Emparejamiento entendido como el proceso psicológico de identificación a partir del esquema corporal.

La propiocepción y la motricidad del espectador son solicitadas en los momentos de crisis del personaje. La intensidad, el efecto corporal producido en el espectador, es lo que cuenta. Una gestualidad que cuestione el esquema corporal del espectador, que provoque un desequilibrio y la consiguiente necesidad de reacomodación, es desublimadora, porque permite el cuestionamiento; mientras que una gestualidad que mantenga la situación y no provoque desequilibrio en la propiocepción tendrá un efecto diferente.

La gestualidad de los personajes permite que el espectador pueda sentir que son los mismos y no otros. Es decir han de ser como yo, se moverán como yo, les pasará cosas como a mí. Los movimientos deben ser imitables, es decir han de estar dentro del marco cultural del receptor y han de cuestionar el esquema corporal del receptor. Movimientos imitables que no cuestionen los esquemas básicos, que no desequilibren, no provocan desublimación; al contrario, el desequilibrio crea necesariamente una necesidad de reacomodo y desde este reacomodo se da el cuestionamiento y la reflexión.

⁵¹Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, p. 162.

Otro ámbito en el que se evidencia un desequilibrio que permite la desublimación del espectáculo es en la relación entre el espectador y el espacio teatral, sea el espacio escénico o el dramático. Si los límites entre el espacio de representación y el espacio de los espectadores son rígidos, el emparejamiento no es posible ya que el espectador no tendrá la sensación de poder estar dentro de la representación. Si no existen límites no habrá representación, ya que todos son parte del mismo juego. Los límites deben ser permeables para no perder la fantasía de la representación y para poder crear, a la vez, la fantasía de estar dentro de ella.

La alusión al público o la interacción directa es la forma más simple de permear estos límites. La ocupación del espacio escénico y la transgresión de las convenciones provocan también desequilibrios. Se ha designado el espacio del tercer plano del escenario⁵² como el espacio de la tragedia, el espacio de los dioses. El segundo plano corresponde al drama, situaciones entre humanos que no establecen una relación evidente y directa con el público. El primer plano corresponde a la comedia, que suele ser el espacio en el cual se entabla, preferentemente, la relación directa con el público. Otra estrategia para permear esos límites es el evidenciar la estructura del espectáculo cuando, por ejemplo, un actor se sale de escena para comentar lo que sucede (técnica propia del teatro brechtiano). El espacio de presentación favorece la permeabilidad. Se puede pensar en espacios preparados *ad hoc* o en otros adaptados al espectáculo como calles, fábricas, mercados.

⁵² El espacio escénico se lo divide, por convención, en tres planos. El que se encuentra en el proscenio, es decir más cerca de la sala y por lo tanto de los espectadores; el segundo, que está en el centro del escenario, y el tercero que está junto al telón de fondo. En los escenarios griegos, el espacio del fondo era el que ocupaban los dioses. Razón por la cual, muy seguramente, se ha relacionado este espacio con el espacio de la tragedia y de los dioses, el segundo plano es el que se ha utilizado tradicionalmente para desarrollar los dramas y el primer plano es el espacio que los personajes cómicos suelen utilizar.

Por tanto, para analizar los espacios en el escenario voy a separarlos en primer plano, que corresponde al proscenio; segundo plano, que corresponde al centro del escenario; y el tercer plano, que es el que se encuentra junto a la pared del fondo en un escenario de caja.

Voy a dirigir mi análisis con dos criterios fundamentales. Primero revisaré la ruptura de la ficción para, de esta forma, lograr una horizontalidad en los discursos. Este proceso se da cuando se propasa el estatuto de ficción y el discurso se pone al mismo nivel de la realidad. Diversos y variados recursos pone en juego el teatro quiteño para lograr dicha ruptura. Estos recursos pasan por la ya conocida interrupción del espectáculo, para que el actor comente lo que está sucediendo en escena, hasta una ingeniosa forma de utilizar los principios de la comedia y la farsa.

En segundo lugar, pero no menos importante, los recursos que incitan al espectador a co-crear la obra; es decir, a hacer un ejercicio de interpretación. Todo espectáculo en el que esté en juego el cuerpo humano puede provocar un emparejamiento, una identificación. Esta identificación se logra a partir del reconocimiento del cuerpo del otro en el propio. Este proceso se da a partir de la mimetización de la corporalidad del otro para comprenderla, es la mirada haptogénica que propone Pavis. De esta manera, el espectador adopta los rasgos corporales mirados para poder comprender lo que le sucede al otro. En el caso del teatro, estos rasgos gestuales⁵³ pueden ser miméticos; es decir que copian la realidad, o pueden sintetizar en sí la corporalidad de lo que se esté representando, a través de tomar y estilizar ciertos rasgos esenciales de dicha gestualidad o de las acciones que le son propias. Una corporalidad mimética permite con mucha facilidad la identificación; sin embargo, no

⁵³ En este trabajo estoy utilizando los términos corporal y gestual como sinónimos.

provoca generalmente la interpretación ya que es una realidad completa. Una corporalidad sintetizada corre el riesgo de dificultar o no permitir la identificación, con lo cual no se abren los caminos a la interpretación y, por lo tanto, no se provoca ni el emparejamiento ni la interpretación. Las imágenes sintetizadas no son exclusivas de la gestualidad, es posible llegar a ellas también con todos los elementos teatrales: las luces, el sonido, la escenografía, etc.

La fábula o anécdota también puede llegar a diversos niveles de síntesis. Aquella fábula que es primordialmente mimética tiene un nivel bajo de síntesis. Está caracterizada por personajes muy fácilmente reconocibles. Un mayor nivel de síntesis se lo consigue con fábulas que acumulan, mezcla y estiliza elementos de la realidad y permiten acceder a un plano distinto. Estas tienen una construcción metafórica. En ella la escena tiende a volverse autónoma y a condensar el mundo en una nueva realidad cerrada sobre sí misma. Ella exige interpretación por parte del espectador. Corre el riesgo de caer en estereotipos o hermetismos que entorpecen dicha interpretación.

3.3 Breve análisis de las obras

3.3.1 *Los pájaros de la memoria*

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *Los pájaros de la memoria*

Grupo: Espada de Madera

Texto: Patricio Estrella, a partir de propuestas del grupo

Dirección: Patricio Estrella

Dramaturgia: Patricio Estrella

Actuación: Julio Falconí (niño José Daquilema)

José Alvear (pájaro 1)

Patricio Estrella (pájaro 2)

Escenografía y vesuario: Taller Espada de Madera

Música: Darcila Aguirre

Estreno: Teatro Variedades

En un escenario de caja, que separa claramente los espacios de la sala y del escenario, escenifica el grupo Espada de Madera la obra *Los pájaros de la memoria*. Este espectáculo ocurre en el centro del escenario, en lo que corresponde al segundo plano del mismo. Como escenografía el grupo utiliza, primordialmente, un par de carritos que se transformarán a lo largo de todo el montaje en barcas, paredes o cárceles y al fondo una como percha de madera en la que cuelgan algunas cosas. Con estos carritos y la ayuda de otros objetos, como sogas o botellones de agua, arman y desarman el espacio de la memoria, una escuela, un barco, una bodega de un barco y el mar. Todos estos espacios son ambientados con efectos de luz roja, blanca y azul; y con música andina y música electrónica.

No hay interrupciones que permitan que los límites entre espectador y actor sean permeables. Se evidencia la ficción en los momentos en los que se hacen referencias descriptivas a personajes o hechos de conocimiento público.

Los elementos utilizados en el montaje tienen diversos usos, algunos sirven como sintetizadores de sentido, como la ocarina que significa la voz del niño o los tarros de agua que representan el mar; otros sirven para construir espacios como las sogas o las telas; otros se los utiliza como lo que son: las manzanas, las flores, agua, sombreros.

En esta obra los personajes están contruidos desde una gestualidad mimética que no busca sintetizar las características de lo interpretado. En el vestuario, los pájaros tienen una intención de síntesis; sin embargo ésta no trasciende.

La propuesta de escenificación es metafórica y dramática. La escena que condensa en sí la obra es aquella en la cual uno de los pájaros queda envuelto en una tela, para significar la decisión de partir y la necesidad de hacer silencio para olvidar en esta partida. Es una escena gestualmente muy sintetizada y con imágenes corporales cargadas de mucho sentido. Esta escena es posible llegar a los límites de esa mirada haptogénica, que permite el desequilibrio del esquema corporal del espectador sin que se rompa la relación.

La obra finaliza con la imagen del mar y muchas manos saliendo. Los personajes terminan con la misma gestualidad que empiezan, mientras que el escenario se ha trasladado de lugar. Empieza en el mundo de la memoria y termina en el mar.

Todos estos elementos son los que se utilizan para contar la historia de José Daquilema, un niño del páramo ecuatoriano, que recibe la noticia de que su madre, junto a otros migrantes, ha muerto en un naufragio ocurrido mientras viajaban ilegalmente hacia el norte, en busca de nuevas oportunidades. Juan sueña que el espíritu de su madre vaga sin rumbo en el fondo del océano y decide, ayudado por los pájaros de su memoria, viajar al mar para liberar el alma de su madre.

3.3.2 *La flor de la chuquirawa*

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *La flor de la chuquirawa*

Grupo: Contraelviento

Texto: Patricio Vallejo Aristizabal
Dirección: Patricio Vallejo Aristizabal
Dramaturgia: Patricio Vallejo Aristizabal
Actuación: Verónica Falcón (madre)
Cristina Coral (reportera)
Wilson Saldoval (hijo)
Marcelo Guaigua (coronel de la policía)
Escenografía y vestuario: Sara Constante
Música: María Belén Bonilla y Marcelo Guaigua
Iluminación: Contraelviento Teatro
Estreno: Casa Malayerba

Un constante y rítmico sonido de golpes de piedras, que materializa las características de la vida de la gente de los páramos ecuatorianos, es la apertura del espectáculo presentado por el grupo Contraelviento. *La flor de la chuquirawa*, que es el nombre de dicho montaje, se desarrolla primordialmente en el segundo plano del escenario. Cada personaje tiene un espacio claramente definido que se mantiene durante toda la obra. El personaje de la madre, mujer vieja que vive en el páramo, ocupa el espacio de la izquierda y actúa preferentemente en los niveles medio y bajo. El personaje de la reportera, mujer joven que llega a la casa de la vieja a hacer una entrevista, ocupa el espacio de la derecha, actúa preferentemente en niveles altos. El hijo y el coronel de la policía ocuparán el espacio de atrás hacia el centro. El espacio del tercer plano está reservado para la música en vivo que funcionará como una voz en off, ya que tiene muy

poca o ninguna iluminación. La música cumplirá un papel ambientador, mientras que el golpeteo de las piedras cumplirá un papel de sintetizador de sentido.

El tiempo de la representación es el mismo del tiempo real de la fábula. Se escenifican algunos recuerdos en la parte de atrás del segundo plano. La escenografía por la que apuesta el grupo es más bien estable, ya que los espacios no se mueven. Se los enriquece y completa lo largo de la obra.

Junto a piedras, telas pesadas, fotos y velas para el altarcito, ponedos de barro y bancos de madera, se construye el personaje de la madre; mujer pequeña, delgada, encorvada, de ritmo lento, sufridora, de caminar pesado. Maneja un cuerpo plácido, tranquilo, con la expresión condensada en las manos. La construcción de este personaje es mimética, en un espacio construido a partir de acciones sintetizadas.

Por otro lado, la reportera, alta, delgada, elocuente, seca, de caminar arrastrado y ágil a la vez, no levanta los pies de la tierra ni dobla las rodillas mientras camina, siempre viendo hacia arriba o hacia el frente; su cuerpo, rígido y tenso, está cerrado y a la defensiva; tiene una actitud de estar siempre posando. La construcción metafórica de este personaje, con acciones sintetizadas, eventualmente en exceso, puede provocar que se vuelvan herméticas por una sobrecondición.

La anécdota que se narra es la entrevista que hace una reportera a la madre de un ecuatoriano que muere en la guerra del golfo. La entrevista se la hace en la casa de la madre, en Zumbahua, pueblo que queda en un páramo del Ecuador. Esta anécdota es contada a través del texto, mientras que los cuerpos y las acciones cuentan historias de desencuentros e incomunicaciones. El gesto amplifica el texto y narra una historia paralela de desencuentros e incomunicaciones.

La obra terminan como empieza, con el mismo ruido rítmico de piedras. Al final el escenario es el mismo; la corporalidad de la vieja es la misma, igual que la de la reportera; solo su último texto, en las inflexiones del texto dicho: “Zumbahua queda en un páramo de los Andes del Ecuador”, refleja un cambio en ella.

3.1.3 *¡Oh, Limbo!*

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *¡Oh, Limbo!*

Grupo: Elenco del Patio de Comedias

Texto: Martha Ormaza

Dirección: Martha Ormaza

Dramaturgia: Martha Ormaza

Actuación: Silvia Brito (Moirá y Almita)

Ana Urbach (Novena)

Elena Torres (Décima)

Juana Guarderas (Morta)

Escenografía: Ramón Nunura

Vestuario: Sara Constante

Música: Ramón Nunura, Fernando Vásquez, Andrés Enriquez.

Iluminación: Ramón Nunura

Estreno: Patio de Comedias

Parcas, semidiosas del Olimpo, construidas con algunos principios del *clown*, son la estructura y línea guía del espectáculo *¡Oh, Limbo!* Esta obra se estrenó en la sala El

Patio de Comedias y fue montada por quienes conforman el Elenco del Patio de Comedias.

Los personajes de esta obra manejan cuerpos desgarrados. Son personajes que pretenden sintetizar características humanas, desde el texto, y desde su concepción logran dicha sistematización. La corporalidad representa una gestualidad más bien natural. Se logra de esta manera una desublimación de los dioses, en tanto seres inalcanzables y perfectos.

¡Oh, limbo! narra la historia de tres parcas que, estando cansadas de trabajar y buscando la posibilidad de hacer cosas distintas, reciben la visita de un alma perdida que les cuenta lo ocurrido y cómo es la tierra. Esta historia sucede, principalmente, en el escenario y en parte en el pasillo de ingreso a la sala. Ya en el escenario ocupan los tres planos: el tercer plano es ocupado por La Moira, una cuarta parca que cumple la función de jefa, controladora de la labor de las otras tres. En el segundo plano está el lugar de trabajo de las otras tres parcas. En el primer plano, las parcas y las actrices conversan con el público. Por el pasillo de la sala entra la casi muerta.

La escenografía construye un espacio sintetizado que pretende compararse con una zapatería, al igual que, con los textos dichos y con las acciones, se sugiera la misma comparación. Todo ocurre siempre en el mismo lugar, la escenografía no varía. La iluminación y la música cumplen función de ambientación.

El texto precede a la obra y es escrito pensando ya en el montaje. En el trabajo gestual hay una redundancia entre texto y cuerpo, muchas veces el texto completa lo que el cuerpo no alcanza a decir.

El ritmo es continuo con una sola interrupción en la que las actrices cuestionan a un personaje la decisión de matar al público. Esta interrupción ayuda al emparejamiento de los espectadores con la obra.

El final de la obra no se resuelve en el mismo escenario sino fuera de él, las parcas deciden ir a la tierra y salen por el pasillo de la sala.

3.1.4 *La última cinta de Krapp*

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *La última cinta de Krapp*

Grupo: Malayerba

Texto: Samuel Beckett

Dirección: Santiago Villacís

Dramaturgia: Samuel Beckett

Actuación: Pepe Rosales

Escenografía y vestuario: Pepe Rosales

Voz en off: Arístides Vargas

Iluminación: Malayerba, Santiago Hidalgo.

Estreno: Casa Malayerba

La angustia, la soledad y el silencio son el color de este montaje del grupo Malayerba, que escenifica el texto teatral de Beckett del mismo nombre. Dicha escenificación está apegada al texto original con variaciones mínimas, principalmente a nivel de léxico.

Es una construcción metonímica, que se ejecuta en una sala de cajón. Ocupa principalmente el segundo plano del escenario. Tiene un momento de irrupción al primer plano cuando, en los momentos iniciales, Krapp come dos plátanos. En el fondo del escenario, se arma un espacio fuera de escena en el cual suceden cosas que se oyen y no se ven. Estos dos hechos son una interesante petición al público para que ponga en juego todos los sentidos.

El montaje tiene una luz que da un efecto realista, en un espacio íntimo que provoca esa sensación y es coherente con la anécdota: un hombre viejo que escucha su diario, que lo graba en cintas magnetofónicas, y decide cambiar lo que dice en una de ellas. La música tiene función de ambientación al inicio y al final, todo el resto es un silencio interrumpido por la voz de Krapp, en la grabación o en vivo.

El personaje es una construcción mimética y sus acciones lo son también. Es un personaje no sublimado, es un hombre viejo, cualquiera, que se enfrenta a sí mismo.

El texto en la historia es importante, ya que es en ese texto y en la grabación, que se encarna un segundo personaje ausente, que es el mismo Krapp, aquello con lo que Krapp se confronta. El conflicto está entre Krapp presente y Krapp pasado. Sin embargo el texto no es el que lleva la escenificación, ésta es llevada por la gestualidad del personaje que se enfrenta a sí mismo, a su pasado. Es una forma de sintetizar el tiempo.

La gestualidad del personaje tiene cambios muy sutiles en toda la obra. Al terminar la gestualidad no ha sufrido mayor variación. En las acciones, el personaje pretende cambiar su pasado grabando en la cinta sobre lo que se supondría había grabado 30 años atrás y no puede, la grabación permanece.

3.1.5 *Gertrudis for ever*

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *Gertrudis for ever o las mujeres de mi vida*

Grupo: Zero no Zero

Texto: Peko Andino Moscos

Dirección: Peko Andino Moscoso

Dramaturgia: Peko Andino Moscoso

Actuación: Peko Andino Moscoso

Santiago Naranjo

María Beatriz Vergara

Andrea Ordoñez

Vesuario: Yadiria Intriago

Escenografía: María Beatriz Vergara

Música: Fabian Romero y Peko Andino

Iluminación: Santiago Naranjo y Peko Andino

Estreno: Teatro Nacional Sucre

Gertrudis for ever o las mujeres de mi vida es una escenificación que maneja varios niveles de discurso, cruzados entre sí. Por un lado el discurso textual, plagado de metáforas; por otro, el discurso que las acciones mismas van desarrollando; el discurso que desarrollan los personajes en sus relaciones; y el discurso que desarrolla la música en el que se puede identificar el paso del tiempo, que no tiene una función de ambientación.

Se maneja varios niveles de ficción. El primero es aquél en el que cuentan sobre un grupo de teatro que ha decidido representar lo que el público pida, y para esto han hecho un concurso en el que los participantes piden lo que quieren que se represente. El segundo nivel de ficción es la representación que hacen estos actores. Se supone, dentro de la ficción, que están representado la vida real de esta persona que ganó, Charlie Emulsión Moreno. La ficción mostrada es completamente metafórica. Para hablar del lugar donde ocurre la historia de Charlie, se lo llama el lado oeste de Suramérica. Los habitantes del lugar son los zombis que consumen drogas para estar vivos en el lugar. También las situaciones absurdas ayudan a evidenciar la ficción.

Se sintetiza el tiempo a través de un personaje: el Santo, “héroe latinoamericano de todos los tiempos”. Este personaje está a lo largo de toda la obra y cambia según la ocasión de quehacer, no la corporalidad, ésta es siempre la misma, utilizará algún accesorio con el que se puede identificar su situación. Personaje plagado de contradicciones: “el auténtico Santo de entre los 1340 auténticos Santos”, representa a las personas que viven o sobreviven entre los zombis que habitan el lado oeste de Suraméricantown.

El personaje de Gertrudis es una caricatura en varias facetas de la mujer en la pareja. Se juega con los estereotipos de la mujer latinoamericana. Este personaje está dividido en 10 Gertrudis (Gertrudis 01, Gertrudis 02, Gertrudis 03, etc.) y cada una encarna un estereotipo.

El personaje de Charlie está construido a base de una corporalidad entre mimética y caricaturesca. Charlie es el personaje cuya historia se cuenta. A Charlie le pasan los años. Empieza cuando tiene 15 años de edad, y se representa el paso del tiempo en su

pelo, un pelo evidentemente pegado a una gorra; no en su corporalidad. Los siguientes años se evidencian en su corporalidad y en la ausencia de gorra.

La ficción de los actores que representan termina tal cual empezó, la corporalidad de ellos es la misma. La ficción de la vida de Charlie termina en otro lugar: el escenario es distinto al primero. El primero es un lugar lleno y ordenado, al último está vacío y con papeles regados en el piso. El personaje que actúa de Charlie en la ficción es visitado por la muerte, en este momento aparece Charlie y se suicida de forma ficticia. Charlie termina con un evidente cambio en su gestualidad que permite el emparejamiento, la mirada haptogénica y provoca desequilibrio en el espectador.

3.1.6 Crímenes

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *Crímenes*

Grupo: Cronopio

Texto: Guido Navarro

Dirección: Guido Navarro

Dramaturgia: Guido Navarro

Actuación: Geovani Revelo

Alejandra Ponce

María José Vélez

Guido Navarro

Andrea Moreno

Escenografía y vestuario: el grupo

Música: David Navarro

Iluminación: David Navarro

Proyecciones: David Navarro

Estreno: Teatro Variedades

Con una estética que evoca a la novela negra o a las películas policiales, el grupo el Cronopio pone en escena la obra *Crímenes*, historia de cómo dos detectives, Maquintosh y Canon, resuelven la misteriosa desaparición del gatito de la señora M. Una historia intrascendente es el pretexto para desarrollar las peripecias que viven estos personajes para resolver su caso. Mac y Canon son dos personajes contruidos con las características del *clown*.

En el desarrollo de las acciones no hay ninguna relación evidente con el público; sin embargo, la gestualidad de los personajes permite el emparejamiento. Las situaciones que se trabajan son evidentemente cómicas y permiten, a través de la risa, desublimar los personajes y las situaciones. Además, las situaciones absurdas rompen las convenciones y permiten evidenciar la ficción. Por ejemplo, se hace la pantomima de un auto en el que hay dos volantes. En la primera escena, van juntos y hablan de un solo carro; en la siguiente, luego de “subirse” juntos al auto, cada uno se va por su lado con su volante, que es un pedazo de manguera en forma circular.

En el espectáculo no hay una relación directa con el público, ni hay interrupciones, ni los actores salen de su papel para hablar en tanto actores con el público; sin embargo, la fantasía es evidenciada todo el tiempo con varios recursos. Por ejemplo, se utiliza la presencia constante de voces en off, encarnadas en personajes de negro que evidentemente arman la escena y eventualmente interactúan con los personajes. Otro

recurso es la ambientación a través de proyecciones de ambientes o lugares. También se puede distinguir el recurso del teatro de sombras, en el que combinan proyección de las sombras de los títeres con las de los actores y la interacción del personaje humano con el mismo personaje títere. Estas situaciones, a más de evidenciar la fantasía, desequilibran la corporalidad del espectador ya que sucede lo inesperado.

El espacio está sintetizado al igual que el tiempo, hay un juego interesante entre ritmos reales y cámaras lentas. La escenografía es escueta y evoca los espacios con elementos que sintetizan en sí lo referenciado, como los volantes de carros contruidos con pedazos de manguera. En esto la luz juega un papel de delimitador de espacios. Otra función de la luz es la de ambientar, tomando en cuenta, especialmente, que su ausencia le da el sabor de novela negra a la escenificación.

Las acciones de los personajes son mimadas, no sintetizan acciones, tampoco son miméticas. Son gestos amplificados que evocan las acciones, dicha evocación requiere del observador un proceso de interpretación. A modo de recurso, utilizan algunos gestos de los dibujos animados. Este es otro recurso para evidenciar la fantasía.

Los textos dichos en el montaje son parte de lo escenificado, no tiene un discurso paralelo. Estos fueron escritos durante el montaje y responden a lo que es necesario en la escena. La historia contada es circular, los personajes terminan como empiezan.

3.1.7 La noche de los Tulipanes

FICHA TÉCNICA

Título del montaje: *La noche de los tulipanes*

Grupo: Callejón del Agua

Texto: Jorge Mateus
Dirección: Jorge Mateus
Dramaturgia: Jorge Mateus
Actuación: Alexandra Albán
Alba Catucuango
Santiago Rodríguez
Lucio Saéd
Sonia Valdez
Vestuario: Jorge Mateus
Coreografías: Omar Aguirre
Iluminación: Gualberto Quintana
Estreno: Teatro Variedades

La noche de los tulipanes, obra escenificada por el grupo Callejón del agua, es la tercera de una trilogía sobre la migración. La primera de ellas, *Con estos zapatos me comeré el mundo*, se estrenó en el año 2002. *La noche de los Tulipanes* evoca ese primer montaje, tanto en la concepción espacial, como en las relaciones de los personajes entre sí y en lo parco de la escenografía.

Este montaje ocurre en el espacio del drama, con una estructura y anécdota de drama. No hay una relación directa con el público, lo que se pide de él es la identificación con los personajes. Estos personajes manejan una gestualidad mimética y una construcción realista.

Las acciones ocurren en el mismo tiempo real. Son cinco personas que han decidido salir de su patria y que esperan un barco que los llevará a una nueva patria; cada personaje se presenta con una coreografía. Las acciones, mientras habla de cada uno, son miméticas, al punto que cuando los personajes hablan de bailar un vals, bailan el *Danubio Azul* completo. Luego de que cada uno habla de sí mismo termina la presentación con una coreografía. En estas coreografías las acciones pretenden estar sintetizadas.

Este montaje tiene una estructura clara y sencilla, que va junto al ritmo del manejo de las luces y de la música. Cada personaje cuenta algo de sí, con iluminación en color azul, y luego hay una coreografía con música que los caracteriza con luz roja.

La música no cumple la función de ambientadora. Para el ambiente sonoro se ayudan de ruidos que evocan el mar, el viento, la lluvia, sonidos de ambiente. Los movimientos de las coreografías tienden a ser metafóricos.

La obra inicia con cuatro personajes que llegan a una playa caminando lento. Cada uno lleva sus cosas en las manos. Al terminar salen en luz roja, igual que como entraron, la misma corporalidad, dejando sus cosas. Solo uno de los personajes cambia su aspecto físico y su gestualidad, el resto tienen la misma corporalidad que en un inicio.

3.1.8 Puntos de convergencia

A partir del análisis de las obras, he encontrado que el género de preferencia, no exclusivo, para escenificar, es el drama. Las formas que adquieren estos dramas, luego de ser enfrentadas a las puestas en escena, son variadas e interactúan con diversos lenguajes. El abanico de opciones es amplio sin salirse del ámbito de la sala: *clown*, farsas, coreografías, voces en *off* personificadas, como los más sobresalientes.

La construcción de espacios escénicos es primordialmente metafórica y exige altos niveles de interpretación por parte del espectador. Se construye en el espacio imágenes cargadas de contenido simbólico. De igual manera, los objetos que se manejan suelen estar cargados de simbolismo.

La gestualidad que se construye es indistintamente metafórica y mimética; en general se logra el emparejamiento con los espectadores, a la vez que algún nivel de interpretación.

La luz y la música tienen la función primordial de crear ambientes. Con la música, a más de los ambientes, hay un intento de darle más sentido sin que esta intención sea generalizada. Eventualmente se utiliza ruidos cargados de sentido más allá de la ambientación.

Se utiliza varias estrategias para evidenciar la ficción en el escenario. La estrategia de interrumpir el espectáculo para que algún actor hable es la menos utilizada. Las más utilizadas son aquellas en las que se hace una alusión evidentemente por fuera de la ficción y la utilización de absurdos.

Los textos escenificados son confrontados con el discurso escénico que se va creando a pretexto de dichos textos. Prácticamente ninguno de ellos queda intacto luego del proceso de montaje y hablan, en este, con un discurso paralelo al corporal y al escénico.

CONCLUSIONES

La presente investigación indaga sobre los cambios producidos en el teatro quiteño a partir de la década de los noventa y sobre cómo esos cambios se expresaron escénicamente. En ese período, el fervor político-militante había menguado y los cuestionamientos y la reflexión de los grupos de teatro se desplazaron hacia los lenguajes que estaban utilizando y los caminos para llegar a esos lenguajes, y también hacia el entrenamiento y preparación del actor. Estos cambios de perspectiva, de alto contenido estético y técnico, tienen una carga política que me interesó definir.

El análisis se ha enmarcado en los contextos funcionales establecidos entre texto y representación, y entre director y actores. El ámbito en el que he analizado estas modificaciones ha sido el de la trayectoria de los grupos y de las prácticas actuales de los mismos. Otro contexto tenido en cuenta ha sido el que existe entre escena y público. Para esto he observado, a partir de las obras, las estrategias utilizadas para evidenciar el espectáculo como ficción (interrupciones y distanciamiento), el emparejamiento que provoca el actor al espectador y, en ello, la co-creación: los niveles de interpretación, requeridos al espectador.

A partir del análisis hecho, tanto de la trayectoria como de las prácticas de los teatreros quiteños, llego a la conclusión de que ha habido un interesante desarrollo, con logros evidentes, en cuanto a las relaciones hacia el interior de los grupos. Dichas relaciones son horizontales y no hay ningún rol que esté por encima de otro. Esta horizontalidad en el trabajo es aquello que Walter Benjamin, al analizar el teatro político de Brecht, exigía como la modificación de relaciones entre directores y actores.

Lamentablemente, la figura del productor se vio seriamente afectada a partir de esta democratización de las relaciones hacia dentro de los grupos. Dicho rol ha sido asumido por los directores de los grupos y a veces también por todos los actores. De igual forma, las relaciones entre Estado y teatreros no se han modificado y siguen respondiendo a la lógica de financiamientos con rédito político. Estas relaciones no ayudan al proceso de producción creativo de los grupos, pues no les interesa el problema teatral sino la instrumentalización de las prácticas escénicas (recurso de comunicación comunitaria, p.ej.). Este es un tema necesario sobre el que habría que profundizar en un trabajo específico.

En las producciones escénicas he encontrado que el compromiso político, que anteriormente se traducía en una militancia, se ha transformado en un interés por desarrollar espectáculos que cuestionen y “no concedan” a los espectadores. En el contexto de las relaciones escena-público se identifica el riesgo que corren los grupos por no quedarse en la mera interpretación, un riesgo que reta al espectador. Hay una búsqueda por incorporar nuevos recursos que enriquezcan la escena, recursos que se hallan, con frecuencia, en el trabajo del actor más que en los efectos (hay una búsqueda del teatro-teatro, no del teatro-plástico ni del teatro-arquitectura).

En esta línea de novedades, han aparecido el *clown*, la farsa, las coreografías, voces en *off* personificadas. Todavía se reclama (los presupuestos son habitualmente chicos) mejores logros de construcciones corales, juegos escénicos más ambiciosos. Todas estas nuevas vetas que el teatro ecuatoriano y particularmente el quiteño exploran han logrado que, en primer lugar, el teatro se vuelva gestual y supere el recitativo.

La gestualidad que construyen los actores es indistintamente metafórica y mimética, y en general se logra el emparejamiento con el público, a la vez que algún nivel de interpretación. Esta gestualidad no logra provocar, en términos generales, el desequilibrio del esquema corporal de los espectadores. Es algo generalizado que los personajes terminen el espectáculo con corporalidades iguales a aquellas con las que empezaron: actuaron pero “no les pasó nada”, y ese vacío de experiencia se transmite.

El ámbito en el que se evidencia un mayor trabajo simbólico, y por lo tanto una mayor exigencia hacia el espectador, es en el manejo espacial. Los escenarios, tal como se los construye, están llenos de metáforas, cruzados por imágenes. Se utilizan también objetos cargados de contenido simbólico. Estos símbolos suelen verse alterados en el transcurso de la obra y pueden provocar desequilibrios en el espectador.

Hay una constante búsqueda de evidenciar la ficción y en general se lo logra. Esta búsqueda está plagada de diversas e ingeniosas estrategias. Es frecuente aludir directamente a personajes públicos o a hechos de conocimiento general. Otra estrategia interesante es la utilización de absurdos que desequilibran la lógica de la ficción y por lo tanto la vuelven obvia.

En las relaciones entre el texto y la escenificación, los textos son confrontados con el discurso escénico que los vuelve teatro. Prácticamente ninguno de ellos queda intacto en el proceso de montaje. El del texto es un discurso paralelo al corporal y al escénico. Es común que los textos que se escenifiquen sean escritos por los mismos directores a partir de las improvisaciones y de las propuestas textuales que hacen los actores (Cronopio, Espada de Madera, Contraelviento). Otra opción es que los textos sean escritos por los directores antes del proceso de montaje y que, durante éste, se vean

modificados (Zero no zero, Elenco del Patio de Comedias, Callejón del Agua). En general el grupo Malayerba trabaja con textos de Arístides Vargas, quien los escribe muchas veces a partir de improvisaciones, y luego son confrontados en el proceso de montaje. En el caso de la obra analizada en la presente investigación, se parte de un texto de un autor ajeno al grupo y se asume el reto de escenificarla sin alterar el texto mayormente. Sin embargo este último caso es una excepción en la forma de trabajar de los teatreros quiteños.

En general se puede evidenciar que lo político, a partir de la década de los noventa, adquirió una connotación diferente y más rica. Ya no se quedó en los temas tratados como una mera visibilización de las situaciones sociales o en el compromiso social de quienes hacían teatro. Ingresó en las relaciones, en la técnica, en los lenguajes; y a la vez le dio al teatro el estatus que tiene, su papel en lo político no es hacer una revolución imaginaria en las tablas sino lograr conmover al espectador, es decir desequilibrarlo. Considero que ver a lo político más allá de la denuncia y entenderlo como una dimensión propia de cualquier quehacer humano, en este caso del teatro, es un enriquecimiento de la concepción de lo político que a su vez provoca y alimenta los lenguajes que hoy en día se ponen en juego en los escenarios quiteños.

Aún hay mucho camino que andar y considero que aquél que merece especial atención es el de los actores y actrices, no porque se lo haya olvidado, todo lo contrario, ha sido uno de los espacios de mayor inversión de tiempo, interés y energías. Sin embargo la necesidad de cumplir roles como el de la dirección o el de la producción ha provocado que los teatreros que tienen más tiempo de trabajo, a la vez que un mayor compromiso, asuman dichos roles en desmedro de adquirir experiencia en la actuación.

Son contadas con los dedos las actrices con trayectoria larga y, en el caso de los actores, la situación es peor aún. Encuentro muy buenos trabajos miméticos como el de Verónica Falconí en *La flor de la chuquirawa* o el de Sonia Valdez en *La noche de los tulipanes*. Hay búsquedas serias de lograr personajes sintetizados, es el caso de las Gertrudis de María Beatriz Vergara o Morta de Juana Guarderas en *¡Oh, Limbo!* Sin embargo es poco usual que dichas creaciones sufran, a lo largo de la representación, cambios que desequilibren el esquema corporal del espectador: es un teatro que, todavía, pertenece al mundo de lo didáctico brechtiano; un teatro que, todavía, busca su lado más afilado y abreva en Artaud. La función acaba de empezar...

BIBLIOGRAFÍA

- Andino Moscoso, Peko, *Teatro en la Colonia tardía*, Quito, Investigación realizada para el Museo de la Ciudad en el año 2007, inédita.
- Artaud, Antonine, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1980.
- Barba, Eugenio y Nicole Savarese, *El secreto arte del actor*, México, Pórtico de la ciudad de México, 1990.
- Benjamín, Walter, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones 3*, España, Taurus, 1972.
- Boal, Augusto, *El Teatro del Oprimido*, México, Nueva Imagen, 1980, p. 13.
- Breyer, Gastón, *La escena presente*, Ediciones infinito, Buenos Aires, 2005.
- da Távira, Luis, “Teatro, realidad y verdad”, en *Pasodegato*, revista mexicana de teatro, No. 32 año 2008 ene feb mar.
- Escudero, María, “Los autores colectivos”, *Diario Hoy*, Domingo 21 de agosto de 1983.
- Espinosa Andrade, Alfonso, “Peko Andino Moscoso, el latacungueño que nunca lo fue”, en Lola Proaño, *Antología de dramaturgos contemporáneos*, a publicarse por Argentores en Argentina, inédito.
- Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1980, 9ª ed.
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997.
- Mora, Genoveva en *Revista Conjunto*, La Habana, Casa de las Américas, 2007.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- Rodríguez Abad, Franklin, *Poética del teatro latinoamericano*, Quito, Abrapalabra, 1994.
- Rodríguez Abad, Franklin, www.freies-theater.de/tresdecadasdeteatroecuadoriano.pdf

Sanjinés, Javier, “Imaginario urbano y construcción nacional en Bolivia” en Patricio Navia y otros, *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

Stanislavsky, Konstantin, *Mi vida en el arte*, México, Quetzal, 1993.

Vallejo Aristizabal, Patricio, en “100 años del teatro ecuatoriano 1892, 1992”, en Revista *Hoja de Teatro -Revista de artes escénicas*, No II, Quito, Malayerba y Ojo de Agua, 2002.

Revista Conjunto, La Habana, Casa de las Américas, 2007.

ANEXO

CUESTIONARIOS