

# **De magas, lobos esteparios y bufones**

El teatro cuencano a través de sus  
teatralidades y dramaturgias.

Diego Carrasco Espinoza





**De magas, lobos esteparios y bufones**

**El teatro cuencano a través de sus teatralidades y  
dramaturgias**

Diego Carrasco Espinoza

**UCUENCA**

**De magas, lobos esteparios y bufones**  
**El teatro cuencano a través de sus teatralidades y dramaturgias**

©Universidad de Cuenca

**Autor:** Diego Carrasco Espinoza

---

María Augusta Hermida Palacios

**Rectora**

Juan Leonardo Espinoza Abad

**Vicerrector Académico**

Elena Monserrath Jerves Hermida

**Vicerrectora de Investigación e Innovación**

Reynel Alvarado Aluma

**Decano de la Facultad de Artes**

---

**Centro Editorial UCuenca Press**

**Dirección (e):** Ángeles Martínez Donoso • **Diseño editorial y portada:** Geovanny Gavilanes Pando • **Corrección de estilo:** Camila Peña Abril y Mihaela Ionela Badin • **Preprensa:** Juan Tigre Amón

Ciudadela Universitaria  
Doce de Abril y Agustín Cueva

(07) 413 4520

Casilla postal

**editorial.ucuenca.edu.ec**

Este libro inició su proceso de producción en 2015, entre La Habana y Cuenca. Fue impulsado por la Facultad de Artes y arbitrado por dos pares externos bajo el sistema doble ciego.

Fieles al espíritu de la universidad pública, los libros de nuestra editorial son de acceso abierto y descarga libre para democratizar el conocimiento. Queda prohibida su venta. La reproducción de este material para grupos o fines específicos, que no son personales, deben contar con la autorización de la Universidad de Cuenca.

**Primera edición digital**

**ISBN:** 978-9978-14-621-7

**Derechos de autor reservados**

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó Alegreya y Alegreya sans.

**Cuenca-Ecuador**

Octubre, 2025

# Índice

---

<b>Prefacio</b> .....	<b>5</b>
<b>Presentación</b> .....	<b>9</b>
El teatro desde el teatro	
Carlos Rojas Reyes	
<b>Introducción</b> .....	<b>13</b>
<b>1. Teatralidad y dramaturgias</b> .....	<b>19</b>
Categorías en asedio .....	20
Teoría y práctica en el análisis teatral .....	26
<b>2. Utopía y realidad: del infierno a la esperanza en el teatro de Cuenca (2005-2013)</b> .....	<b>35</b>
Nociones socioculturales de la escena de la ciudad: eventos, instituciones y opciones formativas .....	36
¿Obsesión por el teatro antropológico? Las teorías, técnicas y prácticas esenciales del teatro cuencano (2005-2013) .....	51
Núcleos de creación y resistencia .....	57
<b>3. Los grupos</b> .....	<b>67</b>
La tortuosa búsqueda de la presencia escénica: Mano 3 .....	69
«Aunque, jamás, toda la verdad puede ser dicha»: Teatro del Quinto Río .....	92

<b>4. Los creadores individuales .....</b>	<b>129</b>
Mabel Petroff Montesinos: nigromante mayor .....	131
La ira de Dios: Francisco Aguirre Andrade .....	150
Carlos «Cacho» Gallegos: maestría y juego del <i>clown</i> .....	158
<b>Epílogo .....</b>	<b>177</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>181</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>185</b>

# Prefacio

---

Esta investigación, que ahora se somete a su lectura, fue escrita entre 2016 y 2017 y originalmente constituyó la tesis de maestría con la que obtuve el título respectivo. El benevolente jurado de aquel trabajo, las queridas Cecilia Suárez Moreno y Consuelo Maldonado Toral, sugirieron en el acta de graduación la publicación del documento. Sin embargo, por razones diversas —no todas claras—, el texto ha sufrido extensas demoras hasta llegar a este punto. Fue sometido a tres evaluaciones por pares externos en diferentes instancias, entre otras vicisitudes, y superó favorablemente todas las apreciaciones realizadas.

Luego, la tesis fue ampliamente modificada para darle formato de libro: se escribieron partes a modo de introducción o conclusión de varios capítulos, se amplió algún contexto y se cambió el tono de la escritura en más de una sección para volverla más divulgativa y menos académica. Hace tres años, tras la llegada del equipo actual de UCuencaPress, este asumió como propia la publicación del libro. La obra fue editada, corregida y diagramada en un gesto de extrema generosidad —y confianza en la valía del documento—, aunque aún se retrasó más. Desde enero de 2025 ya estaba lista para mi visto bueno final, pero yo me hallaba inmerso en la última etapa de la escritura de mi tesis doctoral en la Universidad Carlos III de Madrid, lo cual demandaba mi total atención; esta referencia, por lo demás, no es solo anecdótica, como se verá.

Mi tesis doctoral en España representa una profunda y extensa evolución de esta primera investigación de 2017, al menos en su planteamiento inicial: estudiar las teatralidades y las dramaturgias como herramientas para entender el hecho escénico. Del proyecto original a las líneas actuales, queda poco. En este documento, me propuse analizar, mediante las

categorías antedichas, una época del teatro de Cuenca de la cual fui parte y pude presenciar de primera mano. Para ello, fue fundamental caracterizar el teatro de la ciudad y construirlo, por tanto, como objeto de estudio; un hecho bastante complejo —quizás trastornado incluso— debido a la casi nula información previa sobre la historia del arte de las tablas en la urbe. Las fuentes existían —fuentes vivas, como informantes calificados, y hemerográficas también—, pero se hallaban dispersas, eran asistemáticas y estaban poco o nada estudiadas. Por tanto, aunque el objetivo del trabajo no era ni podía ser la historia del teatro de la ciudad, terminó siendo el documento más extenso y detallado sobre el teatro de Cuenca escrito hasta el momento. Como antecedente, existía una ponencia que yo mismo realicé en 2007 para el Primer Encuentro de Historia del Azuay, organizado por la Prefectura Provincial, titulada «Esbozo comparativo entre el teatro de los años 60 y 70 del siglo XX y el teatro cuencano actual», la cual fue publicada en las memorias de dicho encuentro.

El objeto de este trabajo, como se ha dicho, nunca fue realizar una historia del teatro cuencano. En primer lugar, porque no soy historiador y carezco de la formación necesaria para emprender con rigor semejante empresa. Tampoco me atrae la idea de llenar cuartillas con datos, fechas, actrices, actores, obras estrenadas y sus temporadas, o listados de directores y dramaturgos; en fin, con todos esos elementos que conforman una verdadera historia teatral. Y, en última instancia, no poseo ese espíritu acucioso y de coleccionista que se requiere para indagar, inquirir, indexar y clasificar datos —por demás esquivos e inciertos—.

Mi motivación, más bien, era entender cómo ha evolucionado el teatro de la ciudad y cuáles han sido sus hitos; no solo en cuanto a nombres de personas o grupos, sino, ante todo, en lo que respecta a procesos, procedimientos, técnicas y metodologías. El objetivo era comprender su devenir y su estado en el momento de escribir la investigación original para, desde la perspectiva de un director de escena, aprender sobre la labor de los grupos más relevantes del período definido (2005-2013), situándolos en su tiempo, espacio y contexto.

De ahí nace, entonces, la necesidad de caracterizar el teatro cuencano, encabalgando la pesquisa entre las dos primeras décadas del siglo XXI. Lamentablemente, se corrió el bulo —algo fundamentado— de que esta investigación era una historia del teatro de Cuenca. Incluso, más de una persona, públicamente durante una exposición sobre la tesis, me reconvino porque no la mencionaba a ella o a otras figuras, pese a haber explicado innumerables veces que se trataba de una caracterización y no de una historia del teatro de la ciudad.

Por demás, tampoco conozco historias de otras artes comarcanas, lo cual es y seguirá siendo una deuda cuya cancelación no me corresponde. Así, lo consignado en esta investigación es, precisamente, eso: una caracterización del teatro de la ciudad desde la perspectiva de un director de escena, que intenta entender cómo se hacía el teatro antes y durante las décadas recientes; las influencias técnicas y procesuales, de haberlas; y, cuando menos, conocer el devenir del teatro en Cuenca antes de su profesionalización y después de erigirse como un arte más allá de los umbrales del amateurismo —lo cual sucedió a mediados de los años 80, nada más—.

No tuve ni tengo la intención de desarrollar dicha historia; por tanto, quien pretenda hallar profusión de datos y fechas, seguramente se decepcionará. Y aún hay quienes me reclaman por ello, porque no he mencionado sus nombres y su labor.

Esta es la primera arista de este trabajo, tal vez la más conflictiva. La segunda guarda relación con las categorías ya señaladas. En Ecuador —y en Cuenca ni se diga—, el desarrollo de los estudios teatrales y sobre la escena sigue siendo escaso. En la introducción de este trabajo se incluyó, para 2017, una detallada referencia a los textos entonces disponibles sobre estudios teatrales en el país —de entonces a ahora la situación ha mejorado ostensiblemente, aunque sigue siendo pobre—, lo cual evidenció la aridez del campo. Por tanto, la tesis en su momento y este libro ahora intentan abonar a un camino poco transitado. Pero existía un elemento adicional. Como en muchos otros lugares y debido a razones explicadas en el texto, diversos estudios teatrales priorizaban perspectivas derivadas de la lingüística, la semiología, la semiótica o la proxémica, lo cual me resultaba conceptualmente deficiente, ya que parten de sustentos no específicamente teatrales. No en vano la semiótica teatral casi ha desaparecido de los análisis contemporáneos, e incluso de las mallas curriculares. Utilizar, entonces, las teatralidades y las dramaturgias implicaba avanzar en la ruta de generar estudios teatrales desde presupuestos propios de la escena; no apelando a categorías de otras artes, sino desde la especificidad de las tablas.

Esta segunda deriva de la investigación ha sido amplia y extensamente desarrollada en mis estudios actuales. Se ha realizado una arqueología de ambos términos, desplegando un amplio conjunto de categorías conexas y definiendo otras necesarias, como el montaje o la danzalidad, las cuales permiten estudiar nuevos aspectos de la escena no contemplados en este libro. Dicho de otro modo: de haber sido posible, habría reescrito íntegramente los postulados de este libro en torno a estos conceptos y prácticas; pero ello me habría demandado mucho más tiempo y, seguramente, el resultado ya no sería el texto original de 2017. Por lo tanto, espero que este texto se comprenda como un hito dentro de mi propio proceso investigativo de aquel

entonces, largamente superado y profundizado en mis reflexiones actuales. Si bien, desde ese ya lejano 2017, intentaba crear un modelo de análisis del hecho escénico —hoy ampliamente superado, mejorado y reconstituido en mi tesis doctoral para la Universidad Carlos III de Madrid—, incluso mi manera de escribir, tras completar quinientas páginas para dicha tesis, se ha modificado sustancialmente: ha madurado, ha encontrado una voz propia más serena, menos ampulosa —como me definió alguna vez un querido tío—, y en mi opinión, más profunda y clara.

Me disculpo, pues, si el estilo de escritura de esa época enturbia en algo el contenido. Incluso he cambiado el título original del trabajo, ya que, con la distancia y el paso del tiempo, ya no me parece exacto respecto al contenido, y he preferido optar por uno más sencillo y sugerente.

En resumen, esta nota introductoria se justifica por la necesidad de aclarar, una vez más, el objeto del trabajo: distante de una historia formal del teatro cuencano, aunque siga siendo —como ya se dijo— el documento más extenso realizado al respecto hasta ese momento. Hoy existen trabajos más recientes de otros autores, que aportan nuevos datos y señalan —con acierto o no— los errores de esta investigación. Incluso, el informe de una de las personas que actuó como par externo para evaluar este libro señaló, a su criterio, algunas fallas o datos discutibles en mis afirmaciones, aunque no necesariamente inexactos.

La segunda razón de esta breve nota es explicar la superación de las perspectivas conceptuales de esta investigación en mis estudios actuales. Pero en su momento, esto fue lo alcanzado, y por ello conserva su valor. Lamentablemente, la demora en la publicación me ubica en otro punto de vista; ya no soy el mismo de 2017. Y, por último, deseo explicar mi distancia incluso con la manera de escribir y resolver el documento, pues así lo siento: mi modo actual de escribir no es el mismo de entonces. Nada de esto debe sonar a justificación, porque no lo es.

Solo era necesario contextualizar el devenir de estas páginas, hoy entregadas al escrutinio de lectores e investigadores, dentro del marco temporal y conceptual exacto en que fueron construidas. Y que esta nota sirva también para agradecer la labor del equipo de UCuencaPress, quien creyó desde un principio en este trabajo, lo impulsó y editó como un aporte a los estudios teatrales del país. Un agradecimiento inmenso para todos ellos.

# Presentación

---

## El teatro desde el teatro

Al enfrentarnos a un texto que versa sobre teoría teatral o analiza las dramaturgias que se están desarrollando en un momento dado en un campo escénico, cabe preguntarse no solo por los contenidos que desarrolla, las tesis que sostiene, las argumentaciones que se suceden unas a otras o las propuestas que realiza.

Los textos teatrales tienen esa extraña característica de volver sobre sí mismos, de echarse una mirada en el espejo y de convertirse en un uróboro dentro de una espiral, ascendiendo siempre al siguiente nivel. Esto como si fuera imposible cualquier ejercicio fuera del acto teatral, en donde el exterior ha desaparecido y luego lo único que logramos hacer es ampliar la esfera dramática. Una radical negación del metateatro, que no es sino otro modo de hacer teatro, sin lograr salirse de él.

Este texto de Diego Carrasco sobre teatralidades y dramaturgias debería ser leído de este modo: como un ejercicio teatral, como el montaje de una obra, con todos sus elementos y secuencias. Sin esta aproximación sería equivocada la comprensión del discurso contenido en su interior y estaríamos tentados a pensar que se trata únicamente de un texto que reflexiona sobre un período del teatro.

Carrasco toma el objeto de esta investigación y, a más de interrogarse sobre los tediosos procedimientos de las citas, de los formatos internacionales,

de si conviene más el APA o el MLA, de las referencias y los encadenamientos entre citas y comentarios, se coloca su traje de director de escena. Dobra cuidadosamente su saco sobre una silla, se arremanga la camisa y comienza la danza de personajes, textos, escenas, acciones, y secuencias, atrapando en orden el acto dramático.

Aquí no tenemos solo una narración académica o del tipo que fuera, sino una obra de teatro con todos sus ingredientes. Así que en vez de capítulos, deberían titularse actos y colocar a la lista de dramaturgos, actores, actrices, directores y *clowns* al inicio, en la presentación de los personajes que animarán esta obra. Hay que insistir en que no se trata de construir una suerte de metáfora sobre las teatralidades y dramaturgias que encuentra Diego Carrasco. Por el contrario, esta es la mejor hipótesis para la comprensión de su discurso. Además, siempre está detrás esa inquietud que nos atraviesa desde hace largo tiempo y que nos lleva a buscar detrás de cualquier narración, no tanto alguna equívoca poética, sino su carácter dramático, porque el drama subyace a la historia, a la existencia de los seres humanos, al transcurrir de las culturas y al devenir de los pueblos.

Y por esto, el estudio de la dramaturgia en nuestro medio es, de manera inmediata, aunque invisible, una declaración política. Al precisar los modos de representación teatral, se están delimitando con igual fuerza los modos de representación política, que quedan marcados como un reverso negativo, como una realidad de la cual apenas si percibimos sus sombras. Un escenario que ha estado allí permanentemente bajo la forma de caverna platónica.

Con estos elementos, estamos listos para entrar en el texto, espectadores inquietos persiguiendo un argumento que nos deparará más de una sorpresa. Carrasco inicia esta puesta en escena colocando a los conceptos en una situación determinada, dentro de una historia que aquí se desarrollará: estamos ante un asedio, el teatro es una ciudad sitiada ya por largos años y se ha convertido en minoritaria; su supervivencia tiene que ser ganada día a día, representación a representación, montaje a montaje.

Un asedio que saca a la luz las formas y los sentidos del teatro cuencano y de su estado actual, de lo que significa hacer teatro en nuestras sociedades, especialmente acá en el sur del sur que es donde habitamos. Colocado así el escenario de la ciudad-teatro asediada por los bárbaros digitales, los personajes comienzan a interpretar el guion, a realizar sus acciones, a desarrollar sus caracterizaciones y a precisar sus secuencias. Allí encontramos a los creadores individuales, a los grupos, a las distintas maneras de organización del teatro; y luego vendrán las magas, los lobos esteparios, los bufones. Cada uno, con su propia historia, cada grupo con su dramaturgia, cada actor con su particular concepción de la actuación.

Mientras se va desarrollando el espectáculo nos damos cuenta de que hay un subargumento, un subtexto que medra a lo largo de las escenas, de los actos, que se ha escondido detrás de los actores, de las actrices, que hace hablar a los directores, que somete a las narraciones, que forma parte del inconsciente dramático: el método.

Descubrimos que más allá de la historia del teatro cuencano, su hermenéutica, su ubicación en el teatro nacional y en las corrientes internacionales, aquí se trata del método teatral, su posibilidad y los entrecruzamientos de tendencias, dramaturgias y teatralidad, que se crean y recrean en manos de los actores dentro de este campo teatral que hemos visto constituirse en estos años. Porque, al final de cuentas, la pregunta que se hace y que nos hacemos con él tiene que ver con lo universal y lo específico de cada obra, de cada puesta en escena, de todas las propuestas que vemos pasar sobre este escenario. Una por una, Carrasco muestra las máquinas teatrales que se han puesto en funcionamiento: los procesos, las estructuras, los flujos y los estados congelados, los cierres y las aperturas, lo nuevo y lo viejo, que se superponen en capas, que se hunden y se levantan como una deriva geológica.

Finalmente, quizás sea necesario que nosotros, los lectores-espectadores de esta puesta en escena del teatro cuencano, nos digamos si no hemos sido colocados e incorporados dentro de este escenario, si no hemos sido absorbidos por la distopía utópica, caracterización que se cierra sobre este texto como un bucle recursivo, que nos muestra algún futuro y que, al mismo tiempo, lo clausura en el laberinto de las distopías.

¿No es acaso la propia historia del teatro contemporáneo una distopía utópica o la imposibilidad de la representación teatral o política, en la que, a pesar de todo, llevamos a escena nuestras obras? ¿Este campo teatral podría ser un teatro clausurado que insistimos en abrir a pesar de las prohibiciones, de los desconocimientos, del alud de silencios con que nos cubren? ¿No es acaso una distopía utópica pensar que se puede reconstruir desde alguna racionalidad un segmento del teatro actual, localizado, aislado y, sin embargo, a pesar de todo, repitiéndose incesante: *Dum spiro spero*, mientras haya teatro hay esperanza?

**Carlos Rojas Reyes**



# Introducción

---

Antes de adentrarnos en el primer capítulo de este trabajo, es necesario situar en perspectiva algunas cuestiones fundamentales que servirán como marco mínimo para su desarrollo. En el Ecuador se hace teatro desde hace mucho tiempo atrás. Ricardo Descalzi (1968), el primer gran historiador del teatro ecuatoriano, señala: «La expresión dramática ha sido calidad emotiva inherente a todos los pueblos (...) Ella se confunde con aspectos de su folklore<sup>1</sup> (...) manteniendo su deseo expositivo ritual, en la danza, la música, la simulación recordativa» (p. 2).

Luego, el texto refiere varios ejemplos de formas teatrales precoloniales en el Ecuador, algunas de las cuales se mantenían vigentes incluso hasta el momento de la edición de este libro. Entre estas prácticas perdurables, se menciona: «Hasta hace poco en Pillaro no faltaban esos «simulacros de guerras o representaciones mudas de hechos históricos por parte de los aborígenes» (Carvallo Neto, 1964, citado en Descalzi, 1968, p. 23).

Estas expresiones teatrales sufrieron procesos de sincretismo; algunas desaparecieron, mientras que otras se conservaron apenas en ritos integrados a las fiestas católicas posteriores o, en su defecto, constituyeron la base de la teatralidad de las celebraciones populares que subsisten hasta

---

<sup>1</sup> Si bien el término «folklore» resulta problemático para referirse a las expresiones culturales de los pueblos originarios —dado que puede implicar una mirada externalizante, colonial o reduccionista—, debemos recordar que era la denominación empleada en el contexto intelectual de la época de publicación de la obra de Descalzi (1968). Su uso aquí no busca validar el término, sino reflejar el lenguaje y los marcos conceptuales históricos propios de ese momento, los cuales, pese a sus limitaciones, constituyen el fundamento de gran parte de la documentación disponible sobre las prácticas escénicas precoloniales y tradicionales en Ecuador.

hoy. Pese a esta riqueza, en Ecuador no se ha consolidado una tradición teatral continuada y orgánica basada en las expresiones culturales de los pueblos ancestrales. No obstante, en todas las épocas de la vida del país y de la ciudad ha existido teatro. Con mayor o menor impacto en la cultura de Cuenca, la actividad escénica se ha mantenido hasta los años recientes, cuando experimentó un desarrollo significativo que la posicionó —según algunos indicios— como el segundo arte de mayor consumo entre el público de la ciudad<sup>2</sup>. Pese a la persistencia y difusión del teatro en el Ecuador, y particularmente en Cuenca, el estado de los estudios teatrales en el país y la ciudad no presenta un panorama halagüeño. Desde la publicación de la obra en seis tomos de Descalzi, hace más de cincuenta años, nadie ha emprendido un esfuerzo comparable para realizar una historia del teatro ecuatoriano contemporáneo con similar extensión y rigor.

Patricio Vallejo, desde su perspectiva como creador escénico, ha aportado algunos escritos teóricos e históricos sobre el teatro, siendo *La niebla y la montaña* (2011) su texto más relevante. Este trabajo ofrece una perspectiva singular —a la vez histórica y crítica— sobre el teatro ecuatoriano e intenta interpretarlo, aunque sin constituir una historia formal. No obstante, en este libro las referencias al teatro cuencano resultan marginales y escasas; se limitan a mencionar algunos nombres de directores o actores relevantes, sin incluir valoración o análisis sustancial sobre su trabajo, pese a la influencia de creadores cuencanos que han dejado huella en la escena nacional. En otros ámbitos, tampoco se ha avanzado mucho; la crítica de teatro en el país es casi inexistente. Ha habido episodios esporádicos en diversos medios de comunicación, donde algunas personas —como Natasha Salguero, Alfredo Brehil, Santiago Rivadeneira, Genoveva Mora o Alfonso Espinoza— han desempeñado esa labor, aunque con las limitaciones de espacio y tiempo propias del formato periodístico. Por otro lado, los estudios teóricos de otro tipo han sido escasos.

El Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla», que se realiza cada dos años, ha incluido en muy contadas ocasiones mesas dedicadas al ámbito teatral, con ponencias aisladas. La crítica e investigadora Lola Proaño es una de las pocas que ha desarrollado una labor sistemática a nivel nacional e internacional sobre el teatro. No obstante, acerca del teatro ecuatoriano ha escrito poco, con análisis que abarcan desde las dramaturgias finiseculares hasta la incidencia de la política en el devenir del teatro latinoamericano. Así, se erige como una golondrina solitaria en el árido horizonte de los estudios teatrales en Ecuador.

---

<sup>2</sup> Un estudio de mercado realizado por la consultora Propraxis dentro del proyecto de sostenibilidad para el Circo Social reveló que, en Cuenca, el teatro es el segundo arte más consumido —después del cine comercial—, con una participación del 15 % de la población encuestada.

Genoveva Mora ha realizado un trabajo pionero y de inmenso valor a través de la revista *El apuntador*, que ella dirige. Su labor es titánica, ya que abarca casi todo tipo de estudios y enfoques: ha publicado obras dramáticas, crítica, análisis, estudios teóricos, notas, crónicas nacionales e internacionales, aunque —dadas las limitaciones propias del formato revista— su espacio para editar y publicar estudios más extensos y profundos resulta restringido.

La obra de Genoveva representa el esfuerzo más sostenido, lúcido y coherente por construir una sistematización del teatro en el país, aunque aún resulte insuficiente para las necesidades del campo. Incluso, *El apuntador* conserva un registro videográfico y fotográfico de obras teatrales estrenadas en Ecuador en los últimos años. Si bien este archivo no ha logrado recopilar todas las producciones realizadas, constituye el único acervo de su tipo en nuestro medio.

En Cuenca, la realidad no fue muy diferente. Jorge Dávila Vázquez<sup>3</sup>, además de ser un reconocido escritor, fue actor en una fructífera época del teatro cuencano de los años 70 y aún es dramaturgo. Ha escrito un par de ensayos recogidos en libros sobre la ciudad de Cuenca y su cultura (Aguirre, 2004). También hay una ponencia realizada por Diego Carrasco en el «Primer Encuentro de Historia del Azuay» (Carrasco, 2007). Desde la Universidad de Cuenca se han realizado intentos por ordenar, de forma escueta, la labor teatral de los últimos años (Alumnos Escuela Danza-Teatro, 2014), aunque los resultados siguen siendo superficiales y se limitan a descripciones del trabajo de diversos creadores. Asimismo, existen diversas tesis que abordan temas variados relacionados con el teatro, aunque muy pocas se centran en ámbitos teóricos, analíticos o conceptuales. La mayoría se orienta hacia perspectivas como el diseño escénico de una obra, el uso de recursos tecnológicos en el teatro contemporáneo o la realización de una puesta en escena como trabajo de titulación, en cualquiera de las dos universidades que poseen escuelas de artes escénicas en la ciudad.

Asimismo, aunque existen diversas tesis que abordan temas relacionados con el teatro en la ciudad, la mayoría se centra en aspectos prácticos o técnicos, como el diseño escénico de una obra, la incorporación de tecnologías en el escenario contemporáneo o la puesta en escena como proyecto de titulación. Estas investigaciones —desarrolladas en las dos universidades locales con escuelas de artes escénicas— abordan perspectivas teóricas, analíticas o conceptuales de mayor alcance. En la gran mayoría de estudios

---

<sup>3</sup> Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947) es doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, docente, escritor y crítico de arte. Su obra, incluida en antologías nacionales e internacionales, ha sido traducida a varios idiomas. En la actualidad, colabora en revistas impresas y digitales, y es columnista en medios como *El Mercurio* de Cuenca, *Diario Hoy* de Quito y *Mundo Diners*.

sobre la cultura de Cuenca realizados en los últimos años, el teatro brilla por su ausencia, a excepción de los ensayos ya mencionados de Jorge Dávila Vázquez. Cabe destacar también los valiosos aportes recientes de Isidro Luna, cuya obra *Teatro Caníbal. Propositiones* (2014) ofrece disquisiciones teóricas complejas e innovadoras sobre el teatro contemporáneo, aunque sin focalizarse en el contexto cuencano. A ellos se suman los ensayos de Ernesto Ortiz sobre danza y crítica escénica, que oscilan entre el análisis puntual y la reflexión personal en torno a la práctica dancística. Pese a estos esfuerzos aislados, persiste una acusada ausencia de reflexiones teóricas, conceptuales y técnicas que aborden de manera sistemática la intensa y fructífera actividad teatral de la ciudad.

Este libro implica, en primer lugar, una caracterización del teatro cuencano en el período que nos ocupa (2005-2013), que podría servir como base para sistematizar, en una indagación posterior, una historia del teatro de la ciudad. No obstante, los datos históricos aquí consignados cumplen principalmente el propósito de sustentar el momento analítico futuro. En segundo lugar, las categorías conceptuales y las rutas investigativas propuestas permitirán determinar cómo se ha construido, desde la perspectiva artística, el teatro cuencano en sus elementos fundamentales. Desde nuestro punto de vista, lo que instituye el hecho escénico en sí mismo —desde la mirada del creador (director, actor)— son las categorías de teatralidad y dramaturgia.

Asumir estos dos ejes conceptuales nos facilitará acceder a las variantes posibles del teatro de la ciudad y, desde allí, proponer un modelo de análisis y una metodología particular. El objetivo es elucidar cómo la dramaturgia y la teatralidad —entendidas como dimensiones indisolubles— se articularon, resolvieron y constituyeron la escena de Cuenca en el período estudiado. Para ello, se examina el trabajo de diversos grupos y creadores, así como algunas de sus obras entre 2005 y 2013, las cuales conforman el universo temporal de esta investigación.

En las publicaciones existentes sobre el teatro ecuatoriano contemporáneo, tampoco se encuentran referencias sustanciales a la actividad escénica en Cuenca. Parecería que todos los fenómenos relevantes del arte teatral en el Ecuador se han circunscrito a Quito y, en los últimos 15 años, al regenerado Guayaquil y a Manta. Sin embargo, estamos convencidos de que, tanto en el pasado como en el presente, existen expresiones teatrales cuencanas de gran importancia, así como artistas de indudable valor cuya influencia trasciende el ámbito local y incide en la cultura de todo el país.

Lejos de ser una motivación, esta omisión podría haber representado un impedimento. En el Ecuador, el impulso hacia la investigación teatral, la crítica especializada y el desarrollo teórico sistemático sobre el teatro —tanto nacional como regional— sigue siendo insuficiente. Esta carencia

priva al campo de paradigmas, metodologías y modelos que puedan ser confrontados, seguidos o reformulados. Todo trabajo de esta naturaleza, especialmente cuando es emprendido por un creador, constituye también una declaración de principios. En este caso, dicha declaración se articula en al menos dos vertientes fundamentales. La primera es que los análisis aquí propuestos se estructuran desde perspectivas sustentadas en mi experiencia como director y creador escénico; es decir, se basan en mis propias disquisiciones conceptuales, teóricas y, sobre todo, técnicas y metodológicas, desarrolladas a lo largo de años de práctica creativa. Me refiero concretamente a la impronta que el teatro antropológico, las técnicas de creación colectiva y el trabajo de grupo han dejado en mi labor. Es desde estas bases —y no desde otras— que este trabajo se plantea, con todo el eclecticismo que muchas de ellas implican.

Desde hace mucho tiempo, en esta declaración de principios hemos abogado para que los estudios escénicos partan, se desarrollen y arriben a resultados mediante categorías y principios propios de las tablas, y no importados catacréticamente desde otras áreas de la ciencia o disciplinas artísticas. Ha sido muy frecuente, durante décadas, recurrir a derivaciones de la lingüística, la semiótica o la semiología para entender el fenómeno teatral. De ninguna manera consideramos que este enfoque sea erróneo en su totalidad, pero nos resultan evidentes las limitaciones que presentan estos análisis, ya que fueron originalmente diseñados para ramas de las artes sustentadas principalmente en la literatura y la palabra escrita.

Por desgracia, *La Poética* de Aristóteles es el primer texto que incurrió en este equívoco, y durante demasiado tiempo se consideró al teatro como un género literario, una mera derivación de las artes escritas. Así se sigue enseñando hasta hoy en la mayoría de las clases de literatura. Si bien no podemos negar que los textos dramáticos escritos forman parte del acervo literario —lo cual es indiscutible—, de ninguna manera puede reducirse el fenómeno escénico a ellos. El teatro es un hecho artístico que ocurre entre el espectador y el ejecutante en un espacio determinado y, con frecuencia —sobre todo en la actualidad—, esta relación no implica necesariamente un texto dramático como vehículo o referente creativo; es más, la contemporaneidad de las tablas ni siquiera requiere una fábula<sup>4</sup> en su proceso de construcción.

Dicho de otro modo, el uso de referentes teóricos provenientes de la lingüística y su derivación, la semiótica, para explicar la escena ha sido posible tanto por el imperialismo de la palabra escrita en la cultura occidental como por la consideración del teatro como un género literario. No ignoramos que,

---

<sup>4</sup> En el ámbito teatral, la fábula se entiende como la estructura narrativa básica, la sucesión de eventos —la historia o diégesis— que constituye el armazón argumental de una obra.

a nivel global, el desarrollo de los estudios teatrales y escénicos desde perspectivas propias es vasto. Los estudios de *performance*, los enfoques sobre teatralidad aplicados a la escena —y también como herramientas de análisis sociológico y antropológico—, así como las perspectivas contemporáneas de la dramaturgia entendida como dramaturgismo, entre otros, dan cuenta de la riqueza y especificidad de los avances en este campo.

En esta línea, el presente trabajo se erige como una declaración de principios: emplearemos categorías y un modelo de análisis sustentado exclusivamente en la escena para intentar comprenderla. Quien espere encontrar derivas semióticas o lingüísticas se decepcionará, ya que no las consideramos necesarias ni válidas para entender el fenómeno teatral en su plenitud. Comencemos, pues, por definir el marco conceptual sobre el cual sustentaremos nuestra labor.

# 1

## Teatralidad y dramaturgias

---

Para desarrollar la propuesta que construimos, es imprescindible definir algunas categorías que funcionen no solo como herramientas de análisis, sino también como construcciones teóricas y de reflexión hermenéutica en sí mismas. Estas deben permitir, además, trazar un camino epistemológico que identifique las cualidades inherentes a la escena para comprenderla desde sus propios términos. Dicho de otro modo, nos resultaba ocioso —e incluso inadecuado para la escena— seguir acudiendo de manera catacrética a conceptos provenientes de disciplinas como la lingüística, la semiótica, la semiología o incluso la filosofía, para entender el fenómeno teatral. Esto, como si no existieran desarrollos categoriales, empíricos y teóricos propios del ámbito escénico, capaces de analizar un arte con especificidades tan evidentes.

Cabe aclarar que de ninguna manera insinuamos que quienes apelan a esos marcos conceptuales cometan un error; por el contrario, reconocemos el valor de sus contribuciones. La necesidad de indagar en las tablas desde perspectivas inherentes a la escena responde, más que a un dogma, a una posición ideológica que busca profundizar en los estudios teatrales como disciplina autónoma, confrontando así su propia esencia. Estas categorías existen y se han trabajado de manera extensa e intensa, aunque nos encontramos con múltiples acepciones y usos para ellas. Por ello, debimos precisar —tanto para nuestra ubicación metodológica como para definir con claridad su aplicación en el modelo propuesto— el contenido y el funcionamiento de estas dentro de nuestro esquema analítico. De todo ello dan cuenta, aunque no exhaustivamente, las líneas que siguen en este primer capítulo, cuyo propósito es situar al lector en el campo conceptual que sustenta el trabajo posterior.

## Categorías en asedio

Según Pavis (1988):

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) (...) la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio (...) de los más grandes autores resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación. (pp. 74-75)

Esta definición del investigador francés precisa en gran medida el objetivo de nuestra búsqueda de mecanismos contemporáneos para abordar lo específicamente escénico: indagar en la teatralidad y la dramaturgia, así como en las formas de hacer teatro que caracterizaron a Cuenca entre 2005 y 2013, más que interesarnos por los detalles historicistas que podrían sustentar el estudio. Creemos fundamental, retomando lo expuesto por Pavis, señalar que nuestra pesquisa se centrará en el trabajo de algunos directores escénicos y, ampliando el término «autor», incluirá a otros agentes del quehacer teatral en la ciudad: dramaturgos, actores y gestores que fueron determinantes durante el período indicado y cuya labor los sitúa en el plano de creadores-autores. Más que evaluar, criticar o delimitar lo realizado por estos creadores, buscaremos comprender los dispositivos conceptuales y escénicos que constituyen el corpus de su trabajo.

Así, la dramaturgia —o más precisamente, las dramaturgias en su acepción contemporánea— trascienden la idea convencional de la escritura de textos dramáticos. Se expanden hacia la construcción de sentido escénico desde múltiples dimensiones: la espacial, la corporal, la sonora y la visual, entre otras, reconfigurando constantemente los límites de lo teatral.

La dramaturgia (...) consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia (sic) designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. (Pavis, 1998, p. 148)

Efectivamente, este constituye el segundo campo de acción de la investigación. Si el primero —las teatralidades— aludía a la forma y a los elementos constitutivos de la práctica escénica, el segundo —las dramaturgias— nos

remite a los conceptos, así como a los fundamentos estéticos e ideológicos —como señala Pavis— que subyacen a toda puesta en escena. Puede deducirse que ambos campos se entrelazan; que uno no existe sin el otro y que de su interacción surge la forma definitiva y el sentido final de una creación escénica. No obstante, por necesidades metodológicas, los abordaremos por separado en el análisis. Esta decisión obedece, en primer lugar, a la ampliación del campo de estudio; en segundo término, a la generación de niveles de análisis más precisos; y, por último, a la comprensión detallada de sus correspondencias y reciprocidades.

Para alcanzar estos objetivos, resulta indispensable diseñar una propuesta metodológica específica que estructure el camino a seguir y permita obtener los resultados esperados. Será crucial definir con claridad los límites y alcances metodológicos de nuestro enfoque, ya que estos constituirán una parte fundamental tanto de la reflexión conceptual como del proceso investigativo. Sin este marco, los datos obtenidos, las observaciones realizadas y el conocimiento construido a partir de ellos carecerían de un esqueleto estructurado que otorgue solidez y coherencia a la investigación.

Asimismo, nos apoyamos en la síntesis que Santiago García (2008) realiza a partir de los talleres de la Corporación Colombiana de Teatro, donde se identifican los elementos esenciales de la escena desde una perspectiva dramaturgica:

(...) plantear que en la dramaturgia existen tres categorías, sin ninguna de las cuales se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral (...) Estas tres categorías serían la situación, la acción y el personaje, tomadas (...) como nociones generales. (pp. 160-161)

Tomando lo dicho, tendríamos al menos cuatro condiciones fundamentales para que el teatro sea tal: acción (el hacer), personaje (quien realiza la acción), situación (las condiciones espacio-temporales de la escena) y el público-espectador como testigo activo y necesario.

Analicemos, por un momento, otra arista del problema: no hallamos una diferenciación sustancial entre los términos «teatro» y «drama». De modo convencional, se suele entender el «teatro» como el sitio donde ocurre el «drama», y el «drama» como lo que sucede en ese espacio. Etimológicamente, «teatro» proviene del griego *theatron* (θέατρον), «lugar para ver o contemplar», mientras que «drama» (δράμα), derivado del verbo *drao* (δράω), significa a «acción» o «yo hago». Esto implicaría, en su raíz conceptual, que teatro alude a la experiencia del público en el espacio de representación, mientras que drama se refiere a la acción ejecutada por el actor.

En nuestra lengua, el término «teatro» no se limita a designar el edificio o el espacio escénico, sino que abarca de manera general todo el proceso escénico, incluyendo el drama que en él se desarrolla. Bajo esta perspectiva, sería plausible considerar los postulados del teatro postdramático como aquel que, si bien se manifiesta en el espacio teatral, se ha liberado del peso primordial de la acción —entendida en su sentido narrativo tradicional— y, por tanto, trasciende dicha noción, habilitando al espacio para ser empleado con fines alternativos.

No obstante, la pregunta que surge es: ¿resulta realmente posible desvincular por completo el teatro de la acción? Creemos que no.

La acción es lo que sucede. Se considera que esta categoría es un fundamento del teatro porque sin ella no se podría concebir una representación escénica. Ha habido momentos<sup>5</sup> en el teatro en que se ha tratado de eliminar al máximo su importancia llevando la escena a un 'no suceder' o por lo menos que lo que "pasa" sea de mínima importancia. Pero este intento, de inestimable valor estético, como en el caso de Antón Chejov, lo que hace es llevar esta categoría hacia una anti-acción que paradójicamente refuerza la acción verdadera (la acción interna) que sería el hecho de que "no pase nada" dándole esta inversión todo el contenido a piezas ejemplares... (García, 2008, p. 163)

¿Es dable pensar que en el teatro postdramático no sucede nada? Otra vez la respuesta es no. Todo el proceso performático que se desarrolla en un espacio, todo movimiento que un actor realiza en el teatro, todo aquello que las luces, el sonido o la escenografía —el espectáculo en definitiva— produce en el sitio de la escena; incluso el silencio mismo y la ausencia de texto, que parecen abundar en lo postdramático o en lo postmoderno, suceden ante un público y no pueden escapar de ello. Y al suceder, cometen acción y, por tanto, no dejan de ser, en un sentido amplio pero esencial, dramáticos.

Quizás lo que han intentado —como todo el arte moderno y, aún más, el postmoderno— es romper la referencialidad y el mimetismo de la escena, en un acto brillante de creación, aunque no siempre acertado. Han superado, tal vez, el suceder narrativo tradicional —nos remitimos al esfuerzo postmoderno por eliminar las grandes narrativas<sup>5</sup>—, pero de ninguna manera han dejado de narrar; creemos que no es posible. La sola presencia de un actor, *performer* o incluso un anti-personaje en el espacio, moviéndose aparentemente sin sentido, emitiendo sonidos sin decir nada, limitándose

---

<sup>5</sup> El teatro postdramático, aunque no exclusivo, es ejemplificado por García al referirse a la dramaturgia de Chéjov, así como por los intentos de Maeterlinck de crear un teatro sin conflicto, las obras de Heiner Müller sin "acción" y la versión inmóvil de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa realizada por el grupo Matacandelas de Colombia hace más de veinte años.

a estar ahí, estaría narrando precisamente la incapacidad de narrar. Esto resulta tolerable si ocurre durante un tiempo breve, pero pierde efectividad cuando se extiende; quizás por eso resultan tan aburridos tantos *performances*, acciones escénicas o *happenings* que solo buscan crear imágenes sin un significado preciso: puros significantes deslizándose y chocando entre sí sin llegar a articular sentido. Han logrado —o al menos intentado, en un esfuerzo sin precedentes— eliminar al personaje y dejar al actor solo y vacío en la escena.

Desde otros ángulos, ni la situación, ni el personaje, ni el público han desaparecido como pretendería el teatro postdramático o posmoderno. La sola presencia de alguien realizando una acción en un espacio genera una circunstancia —incluso la menos deseable: un acto sin sentido ante un público—. Esto convierte a ese ejecutante en un personaje, pues todo proceso escénico es extracotidiano y lo sitúa en condiciones de representación.

Si se intenta eliminar al público, solo se conseguiría un acto privado sin consecuencias comunicacionales, artísticas o estéticas. Estos esfuerzos han generado actos narcisistas, autoreferenciales y plagados de significantes inconexos que rompen el intercambio simbólico. Sin embargo, ni esto ha fracturado el vínculo entre la escena y el público. Incluso podríamos afirmar que la dicotomía actor-personaje equivale a la siguiente relación:

Significante = actor  
 ————— = intercambio simbólico  
 Significado = personaje

Al dejar todo reducido al actor, no solo estamos destruyendo la relación sígnica, sino el intercambio simbólico posible:

Y este sistema entero, en su organización lógica, niega, reprime y reduce el intercambio simbólico. La raya que separa todos estos términos juntos del intercambio simbólico no es una raya de implicación estructural, es la raya de la exclusión radical (...) (Baudrillard, 1979, p. 146)

Se llega así a esta distribución general:

$$\frac{\text{VCEc}^6 \leftrightarrow \text{Se}}{\text{VU} \leftrightarrow \text{So}} \Big/ \text{Isb (Intercambio simbólico)}$$

Es decir, una sola gran oposición entre todo el campo del valor, en que se articulan en una sola lógica sistemática el proceso de producción material (la forma/mercancía) y el proceso de producción de los signos (la forma/signo) y el campo del no valor el del intercambio simbólico. (Ibíd, p. 146)

El procedimiento descrito, característico de la cultura posmoderna y su arte —e incluso aplicable a expresiones culturales más recientes—, no es, a nuestro criterio, universal ni total. No abarca todos los momentos, tiempos o espacios de la creación estética; persisten resquicios y fracturas donde este fenómeno no se manifiesta. Aunque aún subsistan restos de arte moderno figurativo, mimético y referencial, este arte tampoco comunica significados sustanciales. También ha alterado el intercambio simbólico, pues carece de algo que decir en una realidad hipervirtualizada e hipermediada, donde toda referencia se encuentra distorsionada.

Casi todo arte —exceptuando el teatro— es objeto de una hiperreproductibilidad que lo vacía de contenido ante las «masas silenciosas», un público indiferente y desconectado. Sin embargo, esos espacios entreabiertos, esos resquicios, existen y permiten restablecer el intercambio simbólico. Emergen desde la contemporaneidad, sin concesiones a la modernidad o a perspectivas románticas, y se manifiestan en lo más actual de todas las artes.

Consideramos que el teatro es particularmente apto para liderar esta epifanía reconstructiva. Por los argumentos ya expuestos: escapa a toda forma de reproductibilidad e hiperreproductibilidad. Basta con reconstruir la relación entre acción, personaje y situación ante un público para restaurar el intercambio simbólico y devolver al teatro su esencia.

A nuestro criterio, este sería uno de los campos de desarrollo de la propuesta investigativa: determinar si en el teatro cuencano existe dicha restitución del intercambio simbólico, lo cual nos traslada del nivel especulativo-filosófico al nivel técnico-analítico de la investigación. Para ello, es fundamental emplear herramientas categoriales específicas que, a su vez,

---

<sup>6</sup> En términos de Baudrillard, VCE corresponde al «Valor de Cambio Económico», mientras que VU alude al «Valor de Uso», conceptos que el filósofo retoma y reformula en su esfuerzo por actualizar el análisis marxista de la economía política aplicado al ámbito del arte y la cultura.

permitan evaluar la realidad de dicho intercambio en el teatro y, de manera concreta, en las propuestas estético-conceptuales desarrolladas en Cuenca.

Por otra parte, indagar sobre la teatralidad constituida en un grupo, una ciudad o una práctica escénica no es novedoso en el ámbito de los estudios teatrales a nivel global. Sin embargo, resulta innovador en el contexto específico del panorama teatral de la ciudad. En este punto, el concepto de teatralidad —a nuestro parecer— se cruza o puede operar como sinónimo de lo que autores como Eugenio Barba o Santiago García entienden como «construcción dramaturgica», ampliando así su alcance más allá de lo textual hacia la organicidad del hecho escénico. Según Pavis (1988):

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) (...) la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. (p. 74)

(...) Sin embargo, el estudio (...) de los más grandes autores resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación. (p. 434)

Aclarando más adelante que el término puede tener dos vertientes al referirse a lo teatral. En el primer caso, «teatral» quiere decir simplemente «espacial», «visual», «expresivo», en el sentido en que hablamos de una escena muy espectacular e impresionante. En el segundo caso, «teatral» se refiere a la manera específica de la enunciación teatral: la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, así como la artificialidad consciente de la representación (p. 434). El propio Pavis (1988) define a la dramaturgia, en una de sus acepciones, como:

Dramaturgia designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena, al actor, ha llevado a cabo.

Este trabajo cubre la elaboración y la escenificación de la fábula, el lugar escénico, el montaje, la interpretación del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático, para englobar texto y realización escénica. (p. 149)

Los puntos de contacto entre ambos conceptos son evidentes, sin llegar a ser sinónimos. Parecería que describen el mismo objeto de estudio, aunque con implicaciones distintas: el primero, la teatralidad, como una categoría y perspectiva netamente teatral; el segundo, la dramaturgia, desde un enfoque originalmente más filológico, aunque ambos remiten a cómo se construye el discurso escénico en un tiempo, espacio y contexto determinados, incluyendo pero trascendiendo las formas literarias del teatro.

En esta misma línea, Barba define la dramaturgia como: «'texto espectacular' [es] un organismo compuesto por diferentes niveles de organización, cada uno de los cuales tiene que vivir por sí mismo, interactuando con los otros, como la línea de los diversos instrumentos de composición musical» (Barba y Savarese, 2007, p. 89).

La propuesta de Barba se aproxima significativamente a cómo Pavis concibe la teatralidad, y coincide con la acepción de dramaturgia que aquí nos interesa. Santiago García (2008) se expresa de modo similar: «(...) «dramaturgia» es el conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral, o el teatro, entendido como la relación espacio-temporal que se sucede entre la escena y el público» (p. 159).

Una vez más, parece que en cierto momento lo que entendemos por teatralidad coincide con la definición contemporánea de dramaturgia: el estudio de cómo se construyen los discursos escénicos, incluyendo o no el texto escrito. En definitiva, como hemos enunciado antes, se trata de las particularidades de la escena y cómo un grupo, movimiento o autor (director, actor, dramaturgo) construye lo específicamente teatral: es decir, la relación que se establece entre un personaje y el espectador en el espacio y el tiempo, dentro de unas circunstancias y un conflicto presentes en una trama, a través de acciones ejecutadas (ya sean acciones de personajes, de luz, de escenografía, etc.).

## **Teoría y práctica en el análisis teatral**

Sobre la base de lo expresado en los acápites anteriores de este trabajo, aclaramos que el término «teatralidad» será empleado cuando analicemos cómo los grupos construyen la escena en lo relativo a lo visual-plástico, siguiendo la propuesta de Pavis. Mientras que el término «dramaturgia» se utilizará para definir la cimentación conceptual de las obras: su trama, análisis interno, manejo de la acción, personajes, situaciones y conflictos, como se señaló previamente. Del cruce entre ambas perspectivas emergerá el análisis integral, a partir de las permanentes líneas de encuentro e influencia mutua.

Se estudiarán los constructos escénicos de los grupos de Cuenca, centrados en la teatralidad y las dramaturgias desarrolladas, mediante una metodología que opera en dos niveles categoriales distintos.

El primer grupo de categorías, vinculado a la dramaturgia, se fundamentará en la triada ya mencionada: acción, personaje y situación. También en el sentido que expone Santiago García (2008):

...plantear que en la dramaturgia existen tres categorías, sin ninguna de las cuales se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral (...) Estas tres categorías serían la situación, la acción y el personaje, tomadas (...) como nociones generales (pp. 160-161).

Hemos construido un cuadro comparativo que confronta las definiciones de Santiago García (director de *La Candelaria*) y Patrice Pavis (en su *Diccionario del teatro*), con el objetivo de precisar los elementos conceptuales que orientarán nuestro análisis. Este ejercicio articula un marco teórico sólido para el estudio de los autores y grupos incluidos en nuestra muestra.

**Tabla 1**

*Definiciones de situación, la acción y el personaje según García (2008) y Pavis (1998)*

Categoría	Definiciones	
	Santiago García (2008)	Patrice Pavis (1998)
Situación	«...circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla un acontecimiento». (p. 161)	«Conjunto de datos escénicos o extra escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción. (...) La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica y la expresión corporal de los actores, el marco escénico, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales de las relaciones entre los personajes y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y la acción de los personajes». (p. 457)

Acción	«La acción es lo que sucede». (p. 163)	«Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en <i>escena</i> (sic) y en el plano de los <i>personajes</i> (sic)». (p. 5)
Personaje	«El personaje es el que ejecuta la acción. Podríamos definirlo también como el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas» (p. 168).	«El personaje (...) se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa, en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos (...) Todo personaje teatral realiza una acción (...); inversamente, toda acción necesita, para ser llevada a escena, protagonistas, ya sean estos personajes humanos o simples actantes». (pp. 355-357)

Estas categorías nos permitirán entender los espectáculos creados en la ciudad, las obras en general —incluidos sus textos, cuando los hay—, así como la manera en que se han construido para constituir una forma precisa en el montaje y en la escena. No estamos hablando, como García (2008) señala con claridad, de un corpus categorial orientado únicamente a comprender los textos escritos, sino al texto escénico en su totalidad. Ciertamente, la reflexión sobre estos términos es mucho más amplia que la aquí expuesta, pero no debe descuidarse, como el mismo García advierte, que el proceso teatral carece de sentido si no es ante un público: es en ese momento único donde lo teatral verdaderamente existe. Esto permitirá indagar incluso la manera en que directores y actores tejen la dramaturgia hacia el espectador.

Al estudiar la teatralidad construida en el período de nuestra investigación, nos serán de utilidad los «principios» que expone Eugenio Barba en su modelo de teatro antropológico, los cuales, en principio, podrían parecer restringidos al trabajo individual del actor. Sin embargo, creemos que estos principios se «dilatan» —para usar un término del propio Barba— hacia la totalidad del montaje de la obra.

‘Montaje’ es una palabra que hoy sustituye al viejo término ‘composición’. (...) La composición es una nueva síntesis de materiales y fragmentos extraídos de su contexto original. También es una dilatación que corresponde a aquel proceso del actor por el que aísla y fija algunos procesos fisiológicos

o modelos de comportamiento al ponerlos como bajo un lente de aumento y hace de su cuerpo un cuerpo dilatado. (Barba y Savarese, 2007, p. 206)

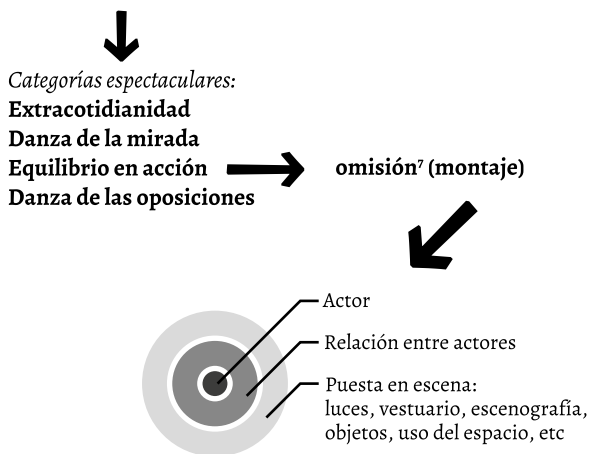
Vicente Revuelta, de quien tuve el honor de ser asistente durante dos años en el Instituto Superior de Artes de La Habana (hoy Universidad de las Artes, ISA), explicaba la propuesta que aquí defino como una sucesión de círculos concéntricos. Los principios que Barba propone como herramientas para que el actor investigue sobre sí mismo y las formas de representación de diversas culturas se expanden desde el actor hacia su relación con otros actores, luego a la construcción de escenas, y finalmente se aplican a la escenografía, el vestuario, la música y, en definitiva, a todo el montaje de la obra. El actor es el centro de este proceso. Revuelta utilizaba el símil de lanzar una piedra a un estanque: la piedra (el actor) altera la superficie del agua (espacio escénico), generando anillos concéntricos que se dilatan hasta afectar al estanque completo (la puesta en escena). Estos principios pueden resumirse en los siguientes: extra-cotidianidad, equilibrio en acción, danza de las oposiciones y danza de la mirada, en torno a lo que Barba denomina omisión —proceso de selección y reconstitución de elementos para el montaje, que detallaremos más adelante—.

El propio Barba —junto con muchos actores y directores que enmarcan su trabajo en el teatro antropológico— aclara que estos principios no constituyen una estética, una poética ni mucho menos un método. En palabras de Eugenio: «son indicaciones que probablemente resultarán de utilidad para la práctica escénica» (Barba y Savarese, 2007, p. 8).

Se trata, pues, de herramientas de investigación e indagación que el actor utiliza para desarrollar su trabajo sobre sí mismo. En nuestro caso, proponemos emplearlos para deducir y analizar cómo un grupo o actor ha construido su labor, extendiendo su aplicación a toda la puesta en escena. Si bien los principios del teatro antropológico suelen orientar la creación actoral y colectiva mediante «indicaciones» eficientes, aquí los desplazamos hacia su uso como herramientas de análisis del proceso de trabajo. Serán un marco referencial, una delimitación paradigmática que oriente la pesquisa, nunca un corsé rígido para evaluar. Será necesario complementar esta perspectiva con otros enfoques, como el conocimiento directo de los postulados que cada creador ha seguido, obtenido mediante el diálogo con los protagonistas de estos procesos.

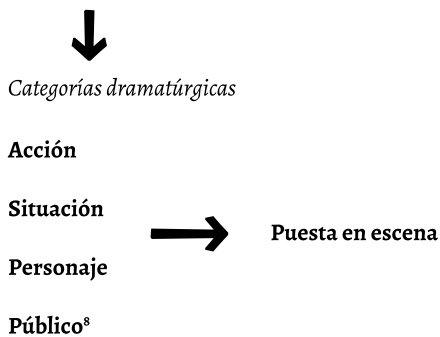
**Figura 1**

*Indagación en la teatralidad*



**Figura 2**

*Indagación en la dramaturgia*



Las ideas aquí graficadas se expresarán en el texto en acápites diferentes que serán expuestos por separado cuando se analicen las obras a ser

<sup>7</sup> Estos principios forman parte de las propuestas del teatro antropológico, desarrolladas por Eugenio Barba en *La canoa de papel* (2005) y por Nicola Savarese en *El arte secreto del actor* (2007).

<sup>8</sup> Estas categorías corresponden al texto de Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, 2008, Volumen I.

estudiadas. Para ser más precisos: al tratarse del estudio de las teatralidades, los principios a ser usados como categorías de análisis serán elementos orientadores de investigación que ameritan una ordenación específica, salvo que su peso en la puesta en escena sea tan determinante que lo exija. Serán expresados en la totalidad del texto, teniendo como orientación que la indagación sobre las teatralidades intentará ir de lo micro a lo macro, tal como el gráfico lo formula. Esto significa analizar los principios en el trabajo individual de los actores, luego en la relación de unos actores con otros y después en la puesta en escena en general. Es de esta forma debido a nuestra total convicción de que todo hecho escénico nace siempre del ejecutante (actor, bailarín, performer) y lo que este hace determina el resto de procesos.

Sugerimos que el actor termina estructurando de manera consciente o no, con más o menos participación de quien dirige, el resto de los elementos de la puesta en escena. Entre ellos se encuentran los vestuarios, escenografía, objetos, uso del espacio, máscaras, música, entre tantos otros, en los cuales estos mismos principios se expresan. Lo que sí constará como estructura y forma del análisis sobre las teatralidades será la indagación acerca del trabajo del actor, la relación entre actores y la puesta en escena, en ese orden. Del mismo modo, al analizar las dramaturgias de cada una de las obras, nos ceñiremos a las categorías propuestas por Santiago García. Consideramos que estas nos permitirán abordar con claridad la estructuración de las acciones en la puesta en escena, distinguiendo entre aquellas que corresponden a la fábula y las que pertenecen al relato; identificar al responsable de dichas acciones —ya sea el personaje o el ser escénico que las ejecuta a través del actor— y examinar su construcción; determinar las circunstancias de tiempo, espacio y contexto en que se desenvuelve el personaje y sus acciones, así como el peso del texto dramático frente a la puesta en escena; y, finalmente, evaluar el tipo de contrato espectacular que se establece con el público y las exigencias que este implica en el montaje.

Este planteamiento constituye un análisis integral de la puesta en escena, que abarca desde sus elementos fundacionales hasta sus desarrollos más complejos, con la expectativa de que sus recorridos metodológicos resulten innovadores en el estudio del teatro cuencano.

## **Elementos de las teatralidades**

- Actor (es)
- Relación entre actores
- Puesta en escena

- Escenografía
- Vestuario
- Luz
- Espacio
- Objetos
- Sonoridad
- Música
- Máscaras (entre otros)

### **Elementos de las dramaturgias**

- Situación
- Acción
- Personaje (s)
- Público

Aspiramos a que la conjugación y complementariedad de ambas perspectivas de análisis —dramaturgia y teatralidad— permitan una comprensión integral de cada obra estudiada. Una aproximación resultará insuficiente sin la otra, ya que su articulación es fundamental para abarcar la totalidad del fenómeno escénico.

Dependiendo de la obra, el análisis podrá iniciarse por sus dimensiones dramáticas o por sus aspectos teatrales, según la naturaleza del montaje y su enfoque creativo. Es crucial precisar que nuestro estudio se centra en un ejercicio crítico destinado a deconstruir los espectáculos, con el objetivo de comprender su construcción integral, más que en evaluar su valor artístico. Nos interesa descifrar cómo fueron elaboradas y qué estética subyace en ellas, lo que, sin duda, aportará una visión renovada sobre su significación.

En ninguno de los casos incluiremos sinopsis de las obras o fichas técnicas detalladas, ya que estos elementos resultan irrelevantes para los fines propuestos. Nuestro objetivo no es reseñar la fábula o los aspectos productivos, sino analizar el discurso escénico construido y su capacidad para conformar un texto escénico aprehensible por el público. Las referencias a la fábula o al contexto de producción se harán únicamente en función de su relevancia para el análisis estructural y conceptual.

Cabe señalar que, tras revisar diversos modelos de análisis —como el detallado enfoque literario-dramático de García Barrientos (2011) o los cuestionarios sobre espectáculos propuestos por Pavis (2000) basados en Helbo,

Ubersfeld y el propio Pavis—, identificamos que estos plantean ya sea la dramaturgia textual o la experiencia espectacular de forma aislada, pero no integran ambos aspectos en un mismo marco metodológico.

Por ello, uno de los aportes centrales de este trabajo será proponer un esquema de análisis unificado que combine elementos dramáticos y teatrales, permitiendo estudiar tanto la construcción conceptual (dramaturgia) como la materialización escénica (teatralidad) en un proceso coherente y complementario. Esta propuesta metodológica desea superar las limitaciones de los modelos existentes y ofrecer una herramienta para el estudio integral de las prácticas escénicas contemporáneas.



## 2

# Utopía y realidad: del infierno a la esperanza en el teatro de Cuenca (2005-2013)

---

En esta segunda parte del trabajo, una vez delimitado el campo categorial y establecida la metodología, se pretende ofrecer una caracterización del teatro en la ciudad de Cuenca durante el período de estudio. Reiteramos que no se busca documentar la historia del teatro local —pese a incluir datos históricos—, sino definir, desde nuestra perspectiva, el origen, la evolución y los rasgos determinantes del hecho teatral en la ciudad hasta el momento analizado. Aunque se mencionan grupos, personas, obras y eventos, este trabajo no aspira a ser un compendio histórico exhaustivo. Carece de la profundidad y amplitud que exigiría una investigación de esa naturaleza. Sin embargo, era necesario situar el devenir de la escena cuencana dentro del contexto más amplio de la cultura y la sociedad ecuatoriana, often marcado por la adversidad y la transformación. A ello responde el primer ensayo de esta sección, que analiza —desde ideas propias y con escasa referencia a autores previos— cómo la realidad nacional y cultural influyó en la configuración del teatro cuencano, un tema hasta ahora poco explorado.

Los datos históricos aquí incluidos se han seleccionado y organizado en función de la caracterización propuesta, integrados en el panorama general de la cultura y sociedad del país. Es probable que las menciones a técnicas, modos de hacer, personas y hechos no abarquen la totalidad de lo existente,

pese a nuestro rigor en incluir las referencias técnicas, conceptuales y personales más determinantes en la evolución teatral local. Desde ya, excusamos cualquier omisión involuntaria, y reiteramos que este esfuerzo no pretende ser una historia, sino una caracterización contextualizada que ubique los marcos en que actuaron los grupos y creadores analizados en el capítulo siguiente, así como las vertientes y figuras más relevantes del período estudiado.

### **Nociones socioculturales de la escena de la ciudad: eventos, instituciones y opciones formativas**

La cultura en Cuenca, al igual que en el resto del Ecuador, experimentó una etapa profundamente marcada por la influencia de instituciones públicas, iniciada tras la revuelta conocida como La Gloriosa de 1944. Este período se caracterizó por la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, institución surgida bajo el liderazgo e ideas del visionario escritor Benjamín Carrión, cuyo propósito era democratizar y promover la producción cultural en el país. Posteriormente, en la década de 1980, emergió el Área Cultural del Banco Central del Ecuador, que se consolidó como clave en la gestión cultural, inicialmente para proteger el patrimonio nacional del saqueo sistemático, pero pronto expandió su rol hacia la promoción y financiación de actividades artísticas gracias a los recursos económicos de los que disponía.

La coexistencia de estas dos instituciones —la Casa de la Cultura y el Área Cultural del Banco Central— en el mismo escenario cultural pudo haber influido en la gradual crisis de la primera, aunque esta logró mantenerse en el tiempo como entidad de larga trayectoria. Lo indudable es que, hasta fines del siglo XX, gran parte de la actividad cultural en Ecuador estuvo vinculada a una de estas dos entidades. Ambas impulsaron el arte, fomentaron la investigación, generaron espacios de difusión, financiaron proyectos autónomos y contribuyeron a la formación de artistas y gestores. En conjunto, constituyeron el eje central de la vida cultural y artística del país.

La Casa de la Cultura se concibió como un espacio democrático e inclusivo, de gobierno colectivo y plural, que permitió la expresión libre de creadores y comunidades. Tal como aspiraba Benjamín Carrión, se erigió como un proyecto destinado a hacer de Ecuador «una potencia cultural», abierta a todos los ecuatorianos.

La otra, el Área Cultural del Banco Central, funcionó como un brazo del Estado —no de los creadores—, a través del cual el gobierno ecuatoriano impulsó sus políticas e intereses culturales. Esto contrastaba con el modelo de la Casa de la Cultura, que, al ser autónoma, buscaba mantenerse alejada

de las agendas gubernamentales. Sin embargo, en la práctica, ambos espacios enfrentaron tensiones: los gobiernos siempre intentaron influir en la Casa de la Cultura para colocar afines, mientras que el Banco Central, pese a su dependencia formal, logró en ocasiones cierta autonomía operativa.

A fines del siglo XX, ambas instituciones se habían distanciado de sus propuestas originales y atravesaban crisis profundas. Pecaban de un elitismo abrumador que impedía la renovación de ideas y prácticas, habían abandonado los programas de formación que antes promovían, y operaban con lógicas clientelares y sin planes de desarrollo claros. Esto las volvió irrelevantes para muchas comunidades creativas.

La situación empeoró con la crisis económica, social y política de 1999, la más grave de la historia ecuatoriana. La cultura fue una de las áreas más afectadas, sometida a recortes sistemáticos en nombre de «prioridades nacionales». En este contexto, los ecuatorianos aprendieron a organizarse al margen del Estado, dando lugar a movimientos sociales autónomos que articularon demandas y generaron alternativas de acción cultural.

El Área Cultural del Banco Central, convertida en botín político de intelectuales cercanos a los gobiernos de turno, se orientó hacia giros antropológicos, museográficos y coleccionistas, abandonando el apoyo a la creación viva. Se privilegiaron disciplinas como la numismática, el arte contemporáneo convencional o el mecenazgo elitista, dejando atrás las iniciativas formativas y los espacios abiertos que habían sido cruciales para el teatro en ciudades como Cuenca o Manta. Tras la llegada al poder del presidente Rafael Correa (2007-2017), esta área fue finalmente desmantelada, cerrando un ciclo de gestión cultural centralizada y vertical.

La Casa de la Cultura, debido a la falta de políticas claras para la renovación de sus miembros, adquirió un notable aire decadente y se convirtió en un botín clientelar para grupos de intelectuales y artistas que veían en ella un espacio de supervivencia. Padeció un acentrado centralismo que consumió cerca del cincuenta por ciento de su presupuesto total, con derroteros activistas carentes de rumbo, lo que la transformó en una especie de «mendigo elegante»: siempre invitado al banquete del poder, coqueteando con él para subsistir, pero sin relevancia real en las esferas donde se determinan los destinos del país.

No pretendemos realizar un análisis exhaustivo de las causas de esta crisis institucional —tanto de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como del Área Cultural del Banco Central—, especialmente ante la escasez de fuentes académicas o bibliográficas que aborden estas problemáticas de manera sistemática. Lo expuesto constituye, por tanto, un resumen conciso de nuestras reflexiones al respecto.

Ambas entidades entraron en un proceso de abierta decadencia: dejaron de responder a las necesidades culturales del país y, desde el Estado, no se promovió su reforma o la creación de una entidad cultural que las sustituya. La excepción fue el surgimiento del Ministerio de Cultura en 2007, aunque su incidencia resulta compleja de evaluar. Si bien algunos grupos o eventos han accedido a financiamiento ocasional a través de sus fondos concursables, la institución adolece de falta de propuestas técnicas, ausencia de autonomía frente al gobierno de turno, prácticas clientelares y la implementación de políticas declarativas sin proyectos concretos que las sustenten. En consecuencia, el Ministerio se ha sumado a la lista de instituciones públicas culturales en crisis, perpetuando un ciclo de desarticulación y desenfoque en la gestión cultural nacional.

En este panorama, la cultura —como el agua— siempre encontró su cauce. Los creadores y gestores de todas las áreas asumieron la responsabilidad de mantener y desarrollar la vida cultural del país, en un esfuerzo mayormente descentralizado pero con logros indudables. Así, el grueso de la actividad artística pasó a manos de gestores y creadores autónomos, volviéndose un patrimonio accesible para quien deseara producirla, sin depender de permisos o apoyos institucionales. Paralelamente, la creciente especialización artística, la exigencia de formación profesional y la necesidad de dialogar con públicos nacionales e internacionales impulsaron a este sector autónomo a buscar mayor preparación académica y elevar sus estándares estéticos, siempre con el objetivo de ofrecer propuestas más refinadas a un público cada vez más exigente.

El teatro no fue ajeno a este movimiento, y el de Cuenca menos aún. Como se señaló anteriormente, desde la década de 1990 surgieron en la ciudad numerosas agrupaciones teatrales, algunas de larga trayectoria y otras efímeras, pero ninguna nació bajo el ala de entidades culturales públicas —a diferencia de lo ocurrido en los años 80—. Estos grupos se consolidaron como núcleos de creación, reflexión, experimentación, gestión y resistencia frente a las instituciones tradicionales.

Basados en la investigación técnica y conceptual, los colectivos teatrales cuencanos de los 90 inauguraron una época brillante y prolífica en la historia teatral local, marcada por una diversidad estilística y estética sin precedentes. Su influencia definió la actividad teatral durante la primera década del siglo XXI y parte de la segunda. Grupos como el Laboratorio de Teatro Antropológico, Mano 3, Giraluna, La Bandada de la Madre, Teatro del Quinto Río, Testadura, Hijos del Sur y Faquir constituyeron espacios de reflexión artística y social que moldearon el devenir teatral de la ciudad. A ellos se sumaron, en años más recientes, colectivos como *Clown* Carajo, Arapos (sic), Teatro para Zurdos y otros de duración variable, articulados en torno

a proyectos de formato compañía. Quienes no se integraron en grupos formales se erigieron, por su labor individual y su capacidad de convocatoria, como referentes indispensables de la práctica teatral en Ecuador. La valía, profundidad y novedad de sus indagaciones generaron tanta influencia como los colectivos mencionados. Figuras como Carlos «Cacho» Gallegos, Juana Estrella, Mabel Petroff, Pancho Aguirre, Monserrath Astudillo, Felipe Serrano y Fabián «Choquilla» Durán trazaron el camino para nuevas generaciones de artistas individuales, entre los que destacan René Zavala, Belén Ochoa, Diego Ortega y Santiago Baculima, por mencionar solo algunos. En pocas palabras, en la última década del siglo XX se marcaron las particularidades dominantes de lo que sería el teatro contemporáneo de Cuenca, hasta los años que nos interesan, 2005-2013. Esto es:

- Un campo artístico —el del teatro autónomo, variado y muy rico en expresiones— que tuvo como eje al teatro antropológico (devenido en teatro corporal luego), al *clown* en diversas variantes y a formas eclécticas en general.
- Fueron los grupos y creadores individuales quienes dominaron el panorama teatral de la ciudad. Sus proyectos puntuales y experiencias tipo compañía fueron tangenciales en esos años, aunque ahora se han vuelto más comunes. Estos promovieron profundos procesos de investigación y creación en lo técnico, experimental, conceptual y estético.
- Existió, cada vez con mayor fuerza, una acendrada y creciente necesidad de profesionalización y formación técnica entre quienes formaban parte del mundo teatral de la ciudad. Incluso a nivel del público, se comenzó a rechazar el trabajo improvisado y carente de premisas técnicas mínimas.
- El campo del teatro en Cuenca emergió como un poderoso espacio autónomo de creación, reflejando la realidad cultural y sociopolítica que vivió el país en aquellos años. No dependió de ninguna institución pública o privada, aunque mantuvo una relación permanente y conflictiva con ellas, constituyéndose, a nuestro criterio, en el campo artístico de mayor crecimiento, proyección y logros dentro de la cultura de la ciudad durante las últimas tres décadas, pese a la falta de reconocimiento por parte de la oficialidad cultural del país.
- El espacio se desarrolló en paralelo a la constitución de los grandes movimientos sociales del Ecuador en aquellos años, pero sin recurrir a las prácticas panfletarias de las décadas de 1970 y 1980, donde el teatro funcionaba como tribuna de propaganda ideológica.

- Los grupos y creadores individuales tuvieron plena conciencia de que su rol artístico constituía, a la vez, un acto de resistencia ante el arrollador avance de prácticas culturales que podrían denominarse simulacros —como propone Baudrillard (1978)—, fundamentadas en los *mass media*, las redes sociales y el solipsismo nihilista de internet, la posmodernidad y el arte contemporáneo.
- Pese a esto, no dejaron de existir expresiones aisladas de formas posmodernas y posdramáticas en el teatro de Cuenca, muchas acertadas, otras no tanto. Sin embargo, el teatro de la ciudad fue, ante todo, una clara expresión de arte marginal y antiimperialista en el sentido propuesto por Badiou<sup>9</sup> (2008). A contramano de la velocidad, abundancia y obscenidad de la cultura contemporánea establecida, el teatro ofreció un espacio de pausa, reflexión y profundidad, casi imposible de encontrar en otras formas culturales.

Este panorama se completa con dos elementos sustanciales para perfilar —sin pretender exhaustividad— el universo teatral de Cuenca en las décadas recientes: los eventos escénicos que surgieron y se consolidaron en la ciudad (festivales, encuentros, bienales), los cuales construyeron un público amplio y diverso, y las opciones de formación académica, que establecieron espacios sólidos de educación artística para los jóvenes interesados en las artes escénicas.

Respecto a los eventos escénicos, en las últimas décadas existió una variedad considerable: algunos dedicados exclusivamente al teatro, otros a la danza, al folclor, al circo, o a múltiples expresiones. Mencionarlos y analizarlos todos exigiría una investigación extensa. Por ello, nos centraremos en tres de ellos: la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, el Festival «Escenarios del Mundo» y el Kabaret Prohibido. Esta selección se justifica por tres razones: primero, son eventos exclusivamente teatrales, ámbito central de nuestro estudio; segundo, por su trascendencia e impacto en la escena local; y tercero, porque alcanzaron su mayor consolidación durante el período que nos interesa (2005-2013).

---

<sup>9</sup> En sus *Quince tesis estéticas sobre arte contemporáneo*, Badiou propone que hacer arte en la contemporaneidad implica, ante todo, «no ser imperial»; es decir, evitar reproducir las formas y maneras dominantes y establecidas del arte. Para un análisis más profundo, se recomienda revisar las tesis 9 a 13, donde aborda este tema con particular lucidez.

## **Bienal de Artes Escénicas-Bicuenca**

En 1986, un grupo de creadores de la ciudad, junto a destacados gestores culturales y tomando como base la extensa tradición de artes plásticas existente en Cuenca, propuso la creación de una Bienal de Pintura —que luego evolucionaría hacia una Bienal de Arte Contemporáneo—. Este proyecto, respaldado por las administraciones municipales, se institucionalizó rápidamente, dotándose de una estructura organizativa propia, presupuesto estable garantizado por ley y personería jurídica. Gracias a ello, en 1987 se realizó la primera edición de la Bienal, que se convertiría en el evento cultural más grande y consolidado del país, con una convocatoria masiva de público y una influencia decisiva en el desarrollo de las artes visuales ecuatorianas durante las últimas tres décadas.

Inspirados por el éxito y la trascendencia de la Bienal de Cuenca en el ámbito de las artes visuales, entre fines del siglo XX e inicios del XXI proliferaron en la ciudad bienales dedicadas a diversas disciplinas: poesía —con al menos dos iniciativas, una de las cuales pervivió vinculada al Encuentro de Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»—, arte infantil —con un par de ediciones que no lograron sostenerse— y, la que aquí nos interesa, la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, también conocida como Bicuenca.

La primera de estas iniciativas en el tiempo fue precisamente la Bienal de Artes Escénicas, creada y sostenida por el grupo Mano 3, de la cual se realizaron tres ediciones. Resultó sumamente complejo mantener la periodicidad bianual del evento, debido principalmente a las dificultades para asegurar financiamiento, las enormes complejidades organizativas y la realidad interna del grupo Mano 3, que contaba con recursos humanos limitados. La primera edición tuvo lugar en 2003, organizada por Mabel Petroff, Layla Díaz y Daniel Berrezueta, integrantes fundadores del colectivo; la segunda en 2005 y la tercera en 2007. No se realizaron más ediciones, en parte por la disgregación del grupo original —aunque el colectivo se mantuvo con nuevos integrantes— y por las persistentes dificultades económicas y logísticas señaladas.

En todo caso, fue el primer gran evento de este tipo en la ciudad. Congregó a los mejores grupos y creadores de la urbe y el país, permitió traer a Cuenca, por primera vez, a importantes compañías de teatro internacionales y generó numerosos espacios de formación técnica y de intercambio. Sentó las bases de una internacionalización necesaria del campo teatral, además de haber iniciado la conformación de un público para el teatro en la ciudad, que sigue en aumento hasta nuestros días. Esta bienal constituyó el primer gran emprendimiento autónomo del mundo del teatro cuencano.

Pero a diferencia de la Bienal de Arte de Cuenca, la Bienal de Artes Escénicas nunca se constituyó en una institución oficial, con financiamiento público permanente ni creó una estructura con personería propia que le permitiera una sostenibilidad mayor. Por desventaja o por virtud, siempre fue un evento autónomo sustentado por un grupo que tuvo la lucidez de interpretar una necesidad cultural del mundo del teatro y de la ciudad: tener un espacio internacional y nacional de confrontación, aprendizaje e intercambio de creadores en Cuenca.

Bicuenca, o la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, fue un sobresaliente espacio donde grupos internacionales —sobre todo de América Latina—, junto a asociaciones locales y nacionales, pudieron desarrollar sus espectáculos. También tuvo otras facetas, como ya hemos dicho, entre ellas la formación de nuevos públicos y el impulso a la profesionalización del sector. En resumen, los elementos fundamentales de la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca (Bicuenca) fueron:

- Fue un espacio que permitió la presentación de obras y grupos nacionales e internacionales que, sobre todo en la edición final, tuvo una clara orientación hacia el teatro antropológico.
- Se estructuró como un necesario escenario de formación y capacitación para los teatreros participantes de la urbe. Ellos pudieron acceder a técnicas nuevas y diversas, además de vivir experiencias formativas que en ese entonces no estaban disponibles en Cuenca, siendo este uno de los elementos sustanciales del encuentro.
- Bicuenca promovió también un amplio espacio de discusión, confrontación e intercambio entre los grupos participantes con sus pares y con el público en general. En la ciudad no abundan, hasta hoy, los encuentros de intercambio entre teatristas, por tanto, su aporte al respecto fue fundamental.
- La inauguración de la III edición de la Bienal congregó a miles de personas alrededor de una isla —llamada «La Isla de los Poetas»— en la zona occidental del río Tomebamba, pese a la lluvia pertinaz. Este fue el mejor ejemplo de cómo la Bicuenca inició un proceso fundamental, gestado por el movimiento teatral de Cuenca: la generación de públicos. Miles de personas poblaron los espacios en los cuales se efectuaron las tres ediciones, pudieron ver la calidad del teatro local, la altura de creadores y grupos internacionales, y aprehender, además de aprender, lo mejor del teatro que llegó a la ciudad.
- Como ya explicamos, diversas condiciones al interior y al exterior del grupo Mano 3 provocaron que la continuidad de la Bicuenca

fuese imposible. Después del año 2007 no se ha vuelto a efectuar ninguna edición más y en las condiciones actuales sería muy difícil que pueda reeditarse.

### **El Kabaret Prohibido**

«El Prohibido» Centro Cultural es el espacio más representativo de la cultura underground en Cuenca y, para muchos—incluyéndome—, posiblemente el más significativo del país. Eduardo Moscoso, su fundador y director desde hace más de una década, es el líder indiscutible del movimiento de culturas alternativas de la ciudad. Construyó con sus propias manos—junto a familiares y amigos— este lugar único en el emblemático barrio de El Vado, en el corazón del centro histórico. Su nombre surge de su historia de resistencia: un espacio frecuentemente cuestionado por la oficialidad, clausurado y prohibido en múltiples ocasiones, pero que ha persistido sin apoyos institucionales—e incluso enfrentando obstáculos— gracias al sustento de su público.

Inicialmente, «El Prohibido» se centró en las artes visuales (disciplina de origen de Moscoso) y en la escena musical alternativa, vinculada al *rock* y *metal* en sus diversas variantes. Sin embargo, al ser el teatro un arte marginal en Cuenca—pese a su crecimiento y calidad—, era inevitable que este espacio se convirtiera también en un refugio para la expresión teatral independiente. En 2007, Mabel Petroff y su esposo, el actor y director Bruno Castillo, tras una experiencia en cabaret de circo en México, propusieron a Eduardo Moscoso la creación del Kabaret Prohibido. Este se inauguró ese mismo año con la obra *Ars Erótika*, de su autoría.

El Kabaret Prohibido generó una nueva sala teatral en la ciudad: un espacio reducido—apenas 20 m<sup>2</sup>—, donde el público se ubicaba muy cerca del escenario. Con capacidad para unas 60 personas, recursos técnicos mínimos—luz, sonido, tramoya— y solo tres metros de altura, el lugar presentaba desafíos logísticos evidentes. Sin embargo, se consolidó como un ambiente festivo de expresión y encuentro, donde grupos y público abarrotaban la platea noche tras noche.

Este proyecto marcó el inicio de un renacimiento en la aparición de salas alternativas. Hasta entonces (2009), el lugar emblemático por excelencia para las artes escénicas había sido la Sala Alfonso Carrasco, creada hacía unos 30 años por el grupo La Pájara Pinta de Felipe Vega y Ana Cordero en el segundo piso de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Tras la muerte del intelectual Alfonso Carrasco en 1987, la sala adoptó su nombre en 1990 por decisión del Directorio de la Casa de la Cultura, atravesando diversas etapas que no detallaremos aquí.

En 2009, la Sala Alfonso Carrasco permanecía cerrada debido a una prolongada y costosa readecuación que la mantuvo inhabilitada hasta 2013. Ante la falta de espacios para la expresión plural de los creadores escénicos, el Centro Cultural «El Prohibido» y el Kabaret Prohibido adquirieron una relevancia fundamental para el teatro de Cuenca, gracias a la visión de Eduardo Moscoso, Bruno Castillo y Mabel Petroff.

Tras el éxito del Kabaret Prohibido, en un área de menos de un kilómetro cuadrado se reconstituyó el Teatro Popular de San Roque —a pocas cuadras al suroccidente de «El Prohibido»— y surgió la sala «Vinicio Jáuregui» —también conocida como sala «El Barranco» en el Museo del Sombrero, a tres cuadras al oriente de El Vado—. Así, entre 2011 y 2012, se configuró por primera vez un pequeño circuito de salas independientes —de aforo reducido<sup>10</sup>— que mantuvo una actividad incesante durante un año.

Los ciclos del Kabaret Prohibido —hasta dos por año— duraban entre una y tres semanas. Todas las noches (de miércoles a domingo) se presentaban una o dos obras en el barrio emblemático de El Vado<sup>11</sup>. Mediante una convocatoria pública con anticipación<sup>12</sup>, se seleccionaban propuestas teatrales mediante curaduría. Los grupos recibían un porcentaje mayoritario de la taquilla, mientras el resto se destinaba a gastos administrativos y al sostenimiento del centro cultural. El evento mantuvo su autonomía pero logró eficiencia en la gestión, consiguiendo auspicios para cubrir transporte, alojamiento de grupos nacionales y publicidad.

Numerosos grupos nacionales —que de otro modo no hubieran llegado a Cuenca— presentaron sus obras e impartieron talleres, enriqueciendo la escena local. Los creadores cuencanos aprovecharon el espacio para compartir sus metodologías. El Kabaret funcionó tanto como plataforma de difusión como de formación, marcando profundamente el desarrollo teatral de la ciudad. Entre 2009 y 2015 se realizaron siete ediciones del Kabaret Prohibido, atrayendo a un público diverso y consolidando una base de espectadores

---

<sup>10</sup> En «El Prohibido» podían acomodarse, de forma muy ajustada, hasta 60 personas; el Teatro Popular de San Roque, siendo el más grande, tenía capacidad para entre 80 y 100 personas; mientras que El Barranco disponía de apenas 30 asientos.

<sup>11</sup> El Vado, uno de los barrios más emblemáticos y pintorescos de Cuenca, cargó durante años con la reputación de ser peligroso y marginal. Ubicado en el límite suroccidental del Centro Histórico, alberga talleres artesanales diversos y se conecta con el barrio de San Roque mediante el puente de El Vado. Hace más de veinte años, Eduardo Moscoso estableció aquí un centro cultural dedicado a la acogida y desarrollo de las artes y culturas urbanas del país, inicialmente enfocado en las artes plásticas. A sugerencia de Mabel Petroff, este espacio se convirtió luego en sede de los ciclos del Kabaret Prohibido, consolidándose como un núcleo de resistencia y innovación teatral.

<sup>12</sup> Realizaban un trabajo puerta a puerta entregando información y, aunque utilizaban medios convencionales como radio y prensa, fueron pioneros en el uso de cadenas en redes sociales para la difusión de eventos.

ávidos e interesados. La prensa local brindó cobertura extensiva gracias a las gestiones de sus promotores, amplificando su impacto. Si bien Mabel Petroff y Bruno Castillo participaron en las primeras ediciones, luego delegaron la gestión a otros colaboradores en torno a Eduardo Moscoso. Sin embargo, los enormes desafíos productivos impidieron su continuidad tras 2015, representando una pérdida sustancial para las artes escénicas cuencanas.

### «Escenarios del Mundo»

En los años 80, surgieron creadores fundamentales para el teatro de Cuenca, entre los que destaca Juan Andrade Polo: actor, director, dramaturgo, músico y productor teatral. Inició su trayectoria como productor en la Sala «Alfonso Carrasco» (1989-1992), donde demostró una notable capacidad de gestión que consolidaría con los años. Durante este período, fundó su empresa Faquir Producciones, desde la cual desarrolló una intensa labor como productor, actor y director. Aunque radicado en Quito, Andrade se mantuvo como un dinamizador clave de la escena local; trajo a Cuenca a numerosos grupos nacionales e internacionales de teatro, danza, circo, *clown* y música con gran éxito. Paralelamente, continuó su trabajo como director, dramaturgo y actor, principalmente en la capital.

En 2007, Juan decidió estructurar su vasta experiencia en la organización del Festival Internacional de Artes Escénicas «Escenarios del Mundo». Como gestor sensible al desarrollo del campo escénico local, percibió que la ciudad, su público y sus creadores estaban preparados para un festival de alcance significativo.

«Escenarios del Mundo» nació como un emprendimiento autónomo, independiente de las instituciones públicas. Gracias a la acogida del público, una programación cuidadosamente curada, una gestión organizativa eficiente y la alta calidad de los espectáculos presentados, el festival fue un éxito desde su primera edición. En poco tiempo, se consolidó como un espacio necesario en la cultura de Cuenca y —ante el declive del FITE-Q<sup>13</sup> en Quito y del Festival de Teatro de Manta— se erigió como el festival escénico más importante y mejor organizado del Ecuador. Este reconocimiento fue refrendado tanto por el Ministerio de Cultura del Ecuador como por el programa Iberescena, que financió en al menos dos ocasiones el proyecto de

---

<sup>13</sup> El FITE-Q (Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito) fue un evento pivotal para las artes escénicas en Ecuador. Bajo la dirección de la actriz y productora Rossana Iturralde y la Corporación Tragaluz, se consolidó como una plataforma para la difusión de propuestas teatrales experimentales y vanguardistas, alcanzando más de diez ediciones desde su fundación en 1999. Sin embargo, la falta de apoyo público y privado —pese a su trayectoria y prestigio— provocó su desaparición, dejando un vacío en el circuito cultural nacional.

Juan Andrade Polo, validando su impacto y calidad artística. Los siguientes puntos destacan la relevancia del festival «Escenarios del Mundo»:

- Primer festival de artes escénicas de gran formato en Cuenca, que desde sus inicios ha congregado a elencos y grupos destacados de Iberoamérica y el mundo.
- Atrajo entre 20 000 y 25 000 espectadores por edición, reflejando la existencia de un público formado y entusiasta en la ciudad.
- Combina funciones pagadas en espacios formales con funciones gratuitas en espacios abiertos, extendiéndose más allá de Cuenca hacia parroquias rurales, cantones de la provincia, e incluso hacia ciudades como Loja y Azogues. Se consolidó como un festival de alcance regional.
- Lleva las artes escénicas a espectadores y espacios tradicionalmente alejados de la actividad teatral, ampliando la base de públicos y fortaleciendo el trabajo de los teatristas locales.
- Convirtió a casi toda la ciudad en un escenario apto para la expresión artística, integrando plazas, parques y comunidades.
- La curaduría rigurosa de Juan Andrade Polo lo posicionó como programador escénico de prestigio global, en encuentros especializados.
- Ofreció talleres y espacios de capacitación dictados por artistas invitados, en vinculación con las dos escuelas de artes escénicas de Cuenca, enriqueciendo la formación local.
- Involucra a numerosos gestores y creadores de Cuenca que colaboran como parte del equipo de trabajo de Juan Andrade Polo o mediante la inclusión de sus obras en la selección oficial del festival. Esto ha permitido que la ciudad valore por igual las creaciones locales como las internacionales.
- En esa misma línea, es destacable mencionar que casi el 50 % de la programación que se planifica en cada edición es copada por propuestas nacionales. De esta manera, las obras y espectáculos que en forma regular no llegan a la ciudad, pueden ser vistos por los espectadores locales dentro de un excepcional marco de convocatoria.

Sin duda, el principal problema que ha enfrentado el Festival Internacional de Artes Escénicas «Escenarios del Mundo» es la ausencia de un espacio dedicado a la reflexión crítica, conceptual y teórica. Este ámbito habría permitido no solo el análisis de los espectáculos presentados, sino también la discusión sobre los desafíos más urgentes de la escena contemporánea,

beneficiando especialmente a los creadores escénicos, aunque con menor impacto en el público general.

Pese a esta carencia, el festival ha adquirido un peso e importancia capitales en el desarrollo del movimiento teatral de la ciudad. Complementa un panorama alentador sustentado en la existencia de numerosos grupos, creadores individuales, eventos y opciones formativas para los artistas escénicos.

«Escenarios del Mundo» es, sin duda, el esfuerzo de producción escénica más significativo en la historia de Cuenca. Mantiene su vigencia y grandes expectativas de crecimiento, pese a que en los últimos años la falta de apoyos decididos por parte de entidades públicas —nacionales y locales— ha complicado la organización de un festival que debería ser considerado de interés nacional. Sin embargo, ha preservado su carácter autónomo, orientándose siempre hacia su público y creadores, y resistiendo cualquier interés externo que pudiera desvirtuar su sentido y esencia.

### **Los espacios de formación**

A nivel de los eventos que hemos analizado, es de vital importancia entender que el desarrollo sostenido y reconocible del teatro de la ciudad ha permitido la creación y afincamiento de dos muy interesantes opciones formativas a nivel universitario. La primera es la Escuela de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca, que nació en el año 2001. En principio, tuvo una breve pausa, para luego reabrirse en el 2003. La segunda es la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, fundada en el año 2007.

Ambas han aportado de manera fundamental al desarrollo actual de la escena cuencana, al punto de que no existe emprendimiento escénico en la ciudad que no cuente con artistas que hayan salido de alguna de las dos escuelas. Las analizaremos de manera escueta, para completar esta caracterización que pretendemos del universo del teatro de la ciudad, el cual no estaría íntegro sin entender estos espacios de formación.

## Escuela de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca<sup>14</sup>

En el año 2001, bajo la dirección de Clarita Donoso López y con un proyecto estructurado en parte por María Beatriz Vergara y Peky Andino, se abrió el programa de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, dentro de la recién creada Facultad de Artes. Por razones diversas, la escuela se cerró por un breve lapso y se reabrió en 2003 durante el decanato de la dra. Cecilia Suárez. Hasta hoy, mantiene como eje central la fusión del teatro y la danza como una forma única de expresión. Hacia 2008, el programa evolucionó formalmente en la Escuela de Danza-Teatro, nombre que conserva actualmente. Ha implementado tres mallas curriculares distintas, todas orientadas a consolidar un espacio de fusión, intercambio y creación entre danza y teatro, lo que ha generado una experiencia pedagógica rica e innovadora dentro del estancado panorama de la formación escénica en el país.

Entre las dos escuelas de teatro en la ciudad, esta es la más antigua y con mayor número de estudiantes, además de mantener un perfil único en Ecuador al integrar los lenguajes de la danza y el teatro en un solo proceso de reflexión y construcción técnica, conceptual y teórica. Ha formado a numerosos jóvenes creadores que hoy dinamizan y transforman activamente las artes escénicas en Cuenca. En breves apuntes:

- La Escuela de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca se distingue por integrar en una sola experiencia artística los lenguajes de la danza y el teatro, conformando un ejercicio creativo singular. Incluso imparte materias dictadas «a dos voces» por profesores de danza y actuación en talleres de composición y montaje, desde una pedagogía colaborativa y transversal.
- Ha logrado consolidar un cuerpo docente de alta calidad dentro del contexto nacional, lo que le permite ofrecer una formación de excelencia a profesionales creativos comprometidos con el arte escénico local.
- En los últimos años, durante el decanato de Carlos Rojas en la Facultad de Artes, la escuela ha diversificado sus procesos formativos y

---

<sup>14</sup> La información sobre la Carrera de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca aquí presentada se basa en documentos internos de la Facultad de Artes, como el archivo de aprobación de la malla curricular 2012 —elaborado por un equipo liderado por Paúl Sanmartín— y la matriz de rediseño de malla curricular en proceso de aprobación —coordinada por Consuelo Maldonado Toral—. Estos documentos, de carácter institucional y autoría colectiva, no son de acceso público. Adicionalmente, se incorpora conocimiento directo derivado de haber dirigido la escuela en dos períodos. Por la naturaleza de estas fuentes, no se citarán de manera rigurosa, pero se declara su origen para garantizar transparencia.

enfrentado la creación escénica mediante proyectos como el Laboratorio Permanente de Danza y el Grupo Experimental de Teatro, que han producido obras con excelente acogida del público.

- Además, ha desarrollado procesos de investigación con resultados creativos significativos, y se proyecta la creación de un área de investigación propia en los próximos meses, aimed at institucionalizar estas prácticas.
- Ha formado a numerosas generaciones de artistas escénicos que hoy lideran colectivos y proyectos en danza y teatro, contribuyendo de manera permanente al panorama cultural de Cuenca y constituyendo una porción esencial de su ecosistema teatral.

La nueva malla curricular propuesta para la carrera permitirá adoptar una perspectiva prioritariamente investigativa en lo práctico y lo teórico, abordando así un campo casi inexistente en el panorama de la formación escénica del país. Esta estructura contará con tres recorridos de especialización: uno en interpretación (danza o actuación), otro en dirección escénica y un tercero en aspectos teóricos de la creación escénica.

Actualmente, la propuesta se encuentra en fase de implementación, y están en proceso de aprobación las primeras maestrías que ofrecería la escuela: una en Creación Escénica y otra en Dirección y Dramaturgia Escénicas. Estos programas de posgrado buscan profundizar en la profesionalización del sector y consolidar un modelo formativo que integre la creación, la reflexión crítica y la investigación aplicada a las artes escénicas.

### **Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay<sup>15</sup>**

En 1993, tras mi regreso de La Habana después de completar mis estudios de Dirección Teatral, el dr. Mario Jaramillo Paredes, rector de la Universidad del Azuay, nos propuso, a Felipe Vega de la Cuadra —entonces su jefe de despacho— y a mí, la creación de una escuela de teatro en la universidad. El proyecto se desarrolló durante más de un año, y para septiembre de 1994 se intentó concretar su apertura. Incluso se contó con la participación de la destacada actriz española Pilar Tordera, quien viajó a Cuenca para

---

<sup>15</sup> La información aquí presentada sobre la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay proviene del proyecto de creación y apertura de la carrera, elaborado en colaboración con Carlos Rojas y otros integrantes del colectivo Teatro del Quinto Río. Este documento, de propiedad de la Universidad del Azuay, no ha sido publicado ni es de acceso público, por lo que no se cita de manera formal. No obstante, se deja constancia de que constituye la fuente principal de los datos aquí expuestos.

sumarse a la iniciativa, y se obtuvieron cartas de intención del Instituto Superior de Artes de La Habana (ISA) que garantizaban asesoría y provision de docentes formados en esa prestigiosa institución.

Sin embargo, debido a múltiples factores, la escuela no logró materializarse. El movimiento teatral de la época, aún incipiente, no comprendió, acogió ni avaló el proyecto. La difusión fue insuficiente para motivar a jóvenes creadores a participar, y la ausencia de un público consolidado —así como el bajo consumo de teatro— imposibilitaron garantizar una salida profesional viable para los futuros estudiantes.

Años después, en 2006, tras mi regreso a Cuenca después de una etapa de trabajo en Quito, el vicerrector Joaquín Moreno y el rector Mario Jaramillo —quien seguía en el cargo— retomaron la propuesta. Ambos, con experiencia teatral en su juventud y un profundo afecto por las artes escénicas, me incentivaron a reactivar el proyecto. Esta vez, el contexto era más favorable: el movimiento teatral había crecido, existía un público más amplio y la necesidad de formación especializada era evidente. Así, en 2007, se fundó finalmente la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay. El proceso demoró algo más de un año y para septiembre del 2007 la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay se abrió, por fin, con 22 alumnos. Este proyecto fue diseñado por Carlos Rojas y por mí, luego de 14 años del primer intento. Dirigí la Escuela entre 2007 y 2011, y desde entonces ha estado al frente Jaime Garrido, director del grupo Hijos del Sur, de amplia trayectoria en la ciudad. En 2011, Garrido propuso un acertado rediseño de la carrera que, entendemos, sigue vigente hasta hoy.

La escuela se caracteriza por su enfoque exclusivamente teatral, diferenciándose así de la Escuela de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca. Ofrece cuatro ejes formativos principales: actuación, dirección teatral, dramaturgia, y gestión y administración de proyectos. La intención de esta estructura curricular es formar a los estudiantes no solo como intérpretes, sino como creadores integrales con habilidades amplias dentro del ámbito teatral. Esto es especialmente relevante en el contexto nacional, donde no existían programas específicos para la formación de dramaturgos, directores o gestores culturales.

La Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay busca brindar a los estudiantes el más amplio espectro disponible en la ciudad de técnicas y metodologías de trabajo, de modo que sean ellos quienes determinen cuáles usar y cómo aplicarlas. Esto refleja la naturaleza del movimiento teatral en el país: un caleidoscopio de aproximaciones que responden a la diversa realidad ecuatoriana.

Es destacable que la escuela se ha vinculado en los últimos años a la realización del Festival Intercolegial de Teatro de Cuenca, organizado por «Hijos del Sur», lo que proporciona a los estudiantes un valioso espacio de práctica y fomenta nuevos talentos. Además, ha impulsado festivales de pequeño formato para promover la producción local y facilitar el intercambio directo con la comunidad teatral de la ciudad.

Hace aproximadamente tres años, se creó la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay, un emprendimiento de perfil profesional que, mediante convocatorias abiertas a estudiantes, selecciona actores para trabajar bajo la dirección de profesionales, produciendo obras que han gozado de excelente acogida tanto en la ciudad como a nivel nacional.

Para concluir, en un muy breve resumen, el panorama del teatro en Cuenca nos permite afirmar que entre 2005 y 2013 se vivió el momento más intenso y productivo de su escena. La situación actual ha evolucionado en ciertos aspectos, pero sigue siendo alentadora gracias a la persistencia de los grupos teatrales, los creadores individuales y eventos consolidados como «Escenarios del Mundo», que han formado un público numeroso y habituado a las artes escénicas. Estos eventos también ofrecen espacios de formación, intercambio y confrontación entre creadores, lo que es fundamental para el desarrollo continuo del sector.

Por último, se señala que la academia respondió a este desarrollo con la creación de dos escuelas universitarias que, distintos enfoques, han permitido a decenas de jóvenes creadores acceder a una formación profesional de calidad, consolidando así el legado teatral de la ciudad.

### **¿Obsesión por el teatro antropológico? Teorías, técnicas y prácticas del teatro cuencano (2005-2013)**

Hay muchas influencias técnicas y conceptuales en el teatro de Cuenca y rastrearlas todas sería una tarea casi imposible. Esto implicaría identificar en cada teatrista las influencias de cada director, actor, obra, técnica y lectura que han experimentado y cómo estas se han traducido en una parte del sistema de trabajo que cada uno ha originado. Por ello, a riesgo de ser generalistas, intentaremos definir cuáles fueron las líneas dominantes en lo teórico, conceptual y técnico que primaron en la ciudad entre los años 2005 y 2013. No es una cuestión de un día cuando una corriente, un estilo —si lo hubiese— o una forma de hacer enraiza y hace cuerpo en un núcleo creativo. El afincamiento de estas ideas y formas de hacer se da en tiempos dilatados.

Para los años que nos ocupan (2005-2013), había una indudable preeminencia del llamado teatro antropológico, de las ideas de Eugenio Barba y de innúmeras técnicas que se reclamaban herederas auténticas de las propuestas del gran director ítalo-danés. El actor Pancho Aguirre (2014) explica este fenómeno de la siguiente manera:

Quizás el Teatro Antropológico es metódicamente mucho más asimilable, desde lo que es el entrenamiento físico, por ejemplo, es mucho más comprensible, más digerible, que lo otro (refiriéndose a las técnicas stanislavkianas) que necesita de unas sesiones mucho más armadas, para generar el ambiente preciso para que explote algo internamente y eso no es para todo el mundo, porque no a todo el mundo le gusta andar mostrando sus secretos.

El trabajo de Eugenio Barba plantea, ante todo, la necesidad de construir un camino de investigación para el actor, que parta de entender ciertos principios básicos que guían el trabajo del actor-bailarín. Los mismos serían: la extra cotidianidad del trabajo actoral, el equilibrio en acción, la danza de las oposiciones, la danza de la mirada y la omisión (Barba, 2007). Además de un amplio grupo de indicaciones, categorías y señas metodológicas presentes en sus libros en torno a temas tan variados como la técnica teatral, la labor del actor y del director, y otros que abarcan campos teatrales como la acción, los personajes, el training o entrenamiento, el público, la dramaturgia; así como otros terrenos periteatrales como la escenografía, el vestuario, el texto, entre muchos otros.

Estos principios se estructuran en un complejo proceso de indagación, que debería comenzar con el trabajo de entrenamiento individual del actor, atravesar su forma de ser y estar en la escena, pasando por la relación con los otros actores, con el entorno y abarcar al fin a toda la puesta en escena.

En este panorama, y debido a la clara relación entre ambos, es común derivar de la influencia de Barba hacia la obra de Jerzy Grotowski, a quien el propio Barba atribuye haber propuesto el cambio fundamental en el teatro desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad (Barba, 2000).

Es necesario insistir, para nuestros fines, en la diferencia que hace Barba entre el teatro antropológico y la antropología cultural, marcada en varios de sus textos (Barba, 2007). Puesto que es decisiva a la hora de entender las variadas formas de su incidencia en nuestro medio, al considerar que algunos creadores y grupos han creído que haciendo antropología cultural sobre fuentes de nuestras culturas originarias están haciendo teatro antropológico. Ante esto, sostengo que el nombre propuesto por Barba para su trabajo es catacrético, como se discute en mi artículo «El idioma analítico del Teatro Antropológico» (2014). Además, considero relevante el hecho de

que el italo-danés insista, como se puede ver en los libros mencionados, en que su propuesta no constituye una técnica, una estética o una poética, sino un mecanismo de investigación sobre la labor del actor, aunque sus ideas hayan sido adoptadas en nuestro teatro como un método canónico en sí mismo.

Por obvios efectos de la mundialización de la cultura, los gustos y los estilos de vida, en el teatro de Cuenca no hemos sido ajenos a la postmodernidad y a uno de sus derivados, el teatro postdramático. Hay claras definiciones de ambos términos, proporcionadas, entre otros, por Hans-Thies Lehmann en sus obras *El teatro postdramático: una introducción* (2010) y *Postdramatic Theater* (2006), y por Fernando de Toro en su estudio sobre el teatro postmoderno (2004). Estos autores, en sus perspectivas sobre lo postdramático y lo postmoderno, coinciden en tantos puntos que podría pensarse que son lo mismo, diferenciándose solo en el nombre.

En resumen, ambos dan como caracteres de este teatro, más o menos, lo siguiente: se cambian las bases sustanciales del hacer teatral, el personaje es sustituido por el actor, se usan todos los recursos posibles para alcanzar espectacularidad no dramática, se acude a versiones performáticas de la escena, y el texto se diluye —cuando no está ausente— y es apenas una excusa para usar la voz. Se acude a toda forma estética anterior para descontextualizarla o destruirla en un procedimiento tan caro como tan manido en la postmodernidad; no es imprescindible la fábula, tampoco el discurso, solo la presencia en el momento de la escena; se renuncia a cualquier narración y referencialidad, entre otras características, muchas de las cuales son generales del arte contemporáneo.

De estas proposiciones nos interesa verificar que el Teatro de Cuenca, además de su matriz barbiana-antropológica, también asumió, en algunos casos, estas características del teatro postmoderno o postdramático, definibles en la calidad y forma de muchos espectáculos del tiempo que nos interesa (2005-2013). Será muy enriquecedor determinar, desde las lentes de la dramaturgia y la teatralidad, las especificidades de estos espectáculos que definen sus lindes entre las aguas de lo postdramático o lo postmoderno.

Ahora bien, el teatro antropológico, así como las influencias postmodernas y postdramáticas, no son las únicas ascendencias importantes en el teatro de Cuenca en este tiempo. La otra gran corriente que se afinca en la ciudad, para quedarse de manera definitiva y con espléndidos resultados, es el *clown*. No me detendré demasiado en esto, pues hay un trabajo muy bien fundamentado sobre la historia del *clown* en Cuenca, realizado por Juan Alberto Malo (2015) y publicado por la revista *El Apuntador*. Muestra las raíces del *clown* en la ciudad, iniciado con el trabajo axial y lúcido del gran actor y pedagogo Felipe Serrano Vivar, bajo cuya sombra comenzaron actores como

Carlos Gallegos o Fabián «Choquilla» Durán. Por otro lado, arriesga —de modo acertado— una taxonomía entre diferentes tipos de *clown* presentes en la ciudad: el *clown* lecoquiano, el más difundido; el *clown* sagrado, con menos influencia; el payaso animador y dos variantes de *clown* funcional, el *clown* terapéutico y el *clown* hospitalario. Así que no creo poder, por ahora, aportar mucho más a lo expuesto por Malo.

Volvamos a la primera de estas influencias, que además creemos que se constituyó en la más relevante en el período que estudiamos. En 2007, como mencionamos anteriormente, los integrantes del grupo Mano 3 convocaron a la última edición de la Bienal Internacional de Artes Escénicas de Cuenca<sup>16</sup>. Esta edición se organizó bajo el paraguas del teatro antropológico. Así se publicó —nosotros escribimos un par de artículos al respecto para la revista *El Apuntador*, que nos encargó una cobertura del evento— y tenía como objeto eso: mostrar grupos de cualquier procedencia que trabajan bajo la égida y siguiendo la lógica de los principios establecidos por Barba. Incluso los talleres y discusiones teóricas —pocos en todos los eventos que se han hecho en Cuenca— debían girar sobre la antropología teatral, devenida como el dogma mayor del teatro contemporáneo de la ciudad.

Por esas fechas, habíamos regresado a Cuenca hacía pocos meses, tras una estancia de siete años en Quito, donde lo barbiano, salvo por el trabajo de Patricio Vallejo con Teatro Contrael viento y Leonardo Ramos, no tenía mayor relevancia, siendo quizás solo una referencia marginal. Es cierto que nuestro trabajo, durante mucho tiempo, también se centró en los preceptos técnicos del Teatro Antropológico. En Cuenca, esto se convirtió en el eje de muchos esfuerzos y no pocas controversias.

Sin entrar en demasiados detalles, en *El Apuntador* están los dos artículos que escribimos a este respecto. Creemos que asumir a la antropología teatral como eje conductor de la labor de los grupos, adolecía de algunos problemas que se señalarán de forma escueta:

- Pese a la insistencia de Barba en varios de sus escritos —los más claros al respecto son *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral* (Barba y Savarese, 2007) y *La canoa de papel* (Barba, 2005)—, no había claridad sobre la diferenciación que el director del Odín hace entre lo que es el teatro antropológico y la antropología

---

<sup>16</sup> El éxito y la trascendencia de la Bienal de Cuenca de Artes Plásticas, la única en el Pacífico suramericano, han marcado significativamente el arte visual del país, no solo por su alcance, sino también por su reconocimiento internacional. Este impacto generó, en su momento, una proliferación de bienales en la ciudad, entre las cuales destacaron dos bienales de poesía y una bienal de arte infantil, que lamentablemente solo alcanzó una edición. Si bien algunas de estas iniciativas han logrado perdurar, lo hacen hoy de manera más modesta.

cultural. Por tanto, había más de un espectáculo en la ciudad y en la bienal, que bastaba que tuviese algún guiño étnico para ser considerado teatro antropológico. Además, los estudios de antropología visual, estos sí pertenecientes a la antropología cultural, también comenzaban a estar en boga. Hubo más de un grupo que desarrolló propuestas que se acercaban a este límite.

- A pesar de las advertencias de Eugenio Barba, y quizás esto era lo que más recalca, la antropología teatral se percibía como una o varias técnicas, cada una pretendiendo ser la más auténtica, en lugar de entenderse como herramientas de investigación, tal como él proponía. La técnica del teatro antropológico fue el tema central de muchos espacios de formación en la ciudad.
- Tal vez por lo anterior, también se postuló la idea del teatro antropológico como una estética que implicaba formas teatrales extrañas y extrañantes, un desprecio poco plausible por la dramaturgia y la construcción de personajes, así como frecuentes referencias étnicas. Además de faenas actorales que podrían llamarse dilatadas, pero sin sentido de la voz y, sobre todo, del cuerpo. Esto dio como resultado espectáculos inanes, con ritmos lentos y monocordes, donde los cuerpos se mostraban casi como en un entrenamiento físico sin sentido real de la escena, de la dramaturgia o de la construcción espectacular.
- Es más, el término *training*, tan afín al Odín y sus seguidores, se volvió moneda corriente lejos del sentido original que tenía (entrenamiento psico-físico-dramático). Hasta hoy, cualquier grupo de ejercicios físicos se denomina *training* o «entrenamiento», un término que se utiliza para referirse, en general, a toda forma de preparación física, sin importar su origen. Además, no se suele diferenciar entre el *training* general y el *training* específico que una obra determinada pueda requerir. En ese entonces, había cierta certeza, no siempre aplicada, de que el entrenamiento o *training* debía constituir el centro e inicio del trabajo de un grupo y que este debía ser el asidero fundamental del trabajo individual del actor también.
- Se acendrarón, por encima de los equívocos, ciertos elementos fundamentales de la propuesta de la antropología teatral. Por ejemplo, que el actor es el centro de la labor del grupo; que el grupo y el teatro de grupos son el objeto de estudio; y que el grupo es un espacio de investigación y autonomía. Es dentro del grupo donde debe surgir una microcultura propia, que también funcione como una forma de resistencia frente a las culturas oficiales.

A nuestro parecer, se dio un momento particular, quizá único en todo el país, en el que una referencia tanto teórica como técnica, el teatro antropológico, alcanzó una gran difusión y marcó de manera determinante el quehacer de varios colectivos de la ciudad. Además, este período también destacó por su rica y vital producción escénica.

Hay quizás algunas razones sencillas, en realidad, que explican tal fenómeno. Algunas son propias del devenir del teatro de la urbe, otras atinentes al propio teatro antropológico. La ciudad venía de décadas, en las cuales cualquier referencia técnica o conceptual era muy pobre o inexistente (sobre todo hasta los años 70). En el mismo sentido, a partir de 1985, cuando se instituyeron los talleres culturales del Banco Central del Ecuador, Jorge Dávila considera que es entonces cuando surgió una preocupación y necesidad técnica y conceptual en el teatro de Cuenca. El trabajo técnico recién establecido era casi siempre ecléctico, sin una orientación precisa. No en vano, el propio Francisco Aguirre, el actor más destacado de esa generación, considera que «por un lado manejar elementos, instrumentos, recursos del teatro físico, biodinámico; y del naturalismo ya extremo como es el Actor's Studio y lo que viene de Stanislavsky, ha hecho que cree mi técnica». Este fenómeno será común a la mayoría de teatristas de toda Latinoamérica, en mayor o menor medida. Por lo dicho, a través de varios autores como Leopoldo Morales, Fidel Román, Paúl Sanmartín y yo, Diego Carrasco, el teatro antropológico es la primera gran concepción escénica contemporánea mundial, que llegó a la ciudad de Cuenca, más o menos, de fuentes directas.

Un movimiento teatral naciente, con las desorientaciones normales que esto implica, encuentra asidero en principios de investigación como los que propugna el teatro antropológico, muy estructurados y claros, verificables experiencialmente y experimentables, que acuden ante todo al cuerpo, no solo al físico, como algunos han pretendido. La propuesta técnica del teatro antropológico busca enseñar las bases biológicas de la representación en casi todas las culturas, en cualquier época<sup>17</sup>.

Lo cierto es que Barba se enraizó y se convirtió en el gran pretexto técnico y estético del teatro en Cuenca durante este tiempo, junto con el teatro de *clown*, como ya hemos visto, y algunos aislados reflejos posmodernos y postdramáticos.

Tras la tercera sesión de la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, nunca más reeditada por razones que no competen en este momento, lo barbiano

---

<sup>17</sup> En una entrevista inédita realizada a Eugenio Barba (2015), el maestro compartió que está por concluir un nuevo volumen teórico escrito junto con Nicola Savarese. Este trabajo explora «la cultura material del actor» (p. 2) y aborda preguntas sobre dónde, cómo y cuándo se hace teatro en diversas culturas y momentos históricos, adoptando una perspectiva sincrónica más que diacrónica.

de a poco devino en lo que ahora se denomina teatro corporal. Para el 2013, los horizontes que se afincaban en el teatro antropológico, incorporándolo, se habían desplazado hacia esta idea general del teatro corporal como el gran eje, tema y sentido de la labor de los creadores de la ciudad. Se trató de una denominación tan equívoca como vaga, pero que, al parecer, en Cuenca satisface e integra muchas formas de hacer teatro, incluido el *down*, al cual se considera también una variante del teatro corporal o teatro físico, como a veces se le llama, aunque con menos frecuencia..

Es más, la filiación de la mayoría de los teatristas cuencanos por el teatro antropológico o corporal, volvió anatema cualquier otra forma de teatro —la naturalista y realista, sobre todo— sin importar mucho la calidad en sí de los espectáculos. Por otra parte, instituyó una vieja discusión, trasladada a las universidades, sobre la prevalencia de una forma teatral sobre otra.

¿Qué es el teatro corporal y a qué nos referimos cuando hablamos de él? La precisión es compleja. Hagámonos algunas preguntas: ¿acaso el teatro denominado psicológico no requiere igual de condicionantes físicos: voz, rostro, cuerpo para expresarse? ¿Puede un actor desarrollar un trabajo corporal intenso sin involucrar en ello sus emociones, sensaciones y deseos? Son en realidad preguntas retóricas y sus respuestas son irrelevantes. Lo cierto es que, incluso a nivel de las universidades, esta denominación ha tomado cuerpo, más en la Universidad de Cuenca —luego será analizada— al ser un híbrido entre una escuela de danza y una de teatro, que está promoviendo una construcción epistemológica de gran interés en los últimos años.

## **Núcleos de creación y resistencia**

### **Los creadores colectivos relevantes del período 2005-2013**

Una vez más es necesario aclarar que no intentaremos hacer una historia detallada de lo sucedido en estos años. Se entrecruzarán reflexiones de tipo teórico y datos históricos, menciones a obras y hechos, con disquisiciones del por qué nos resultan relevantes.

Como en otros sitios de América Latina, en Cuenca también hubo una eclosión de grupos de teatro, aunque un poco tardía. En los últimos años del siglo pasado y los primeros del siglo XXI se vio la consolidación de colectivos teatrales con el sentido de grupos:

(...) la noción de grupo teatral, tal como la conocemos (...) lo que demanda en múltiples formas es la existencia de un espacio-tiempo dedicado a la labor de investigación y estudio sistemático del teatro. (...) se trata no

sólo de la intención, social o cultural, de llevar a la escena la dramaturgia clásica o moderna, nacional o universal, sino el énfasis en el estudio de sus relaciones con el medio y de técnicas (de actuación, dirección, diseño escenográfico, luces, sonido, etc. —el universo visual y sonoro de la escena) capaces de establecer una nueva (y diferente) relación con el espectador. (Carrió Ibietatorremendía, 2004, p. 4)

No es que antes en Cuenca no existieran grupos, ni pretendemos afirmar que los de la época que nos ocupa (2005-2013) sean los mejores. Quizás, lo que destaca de este período es que es cuando mejor se plasma la perspectiva del grupo, en el sentido expuesto por la maestra Raquel Carrió: «una concepción del grupo teatral como estudio, laboratorio, investigación de los componentes (sociales, culturales y técnicos) que integran la imagen escénica» (Carrió, 2004, p. 4). Conocemos, de antes de las fechas que nos interesan, sobre la existencia de varios grupos de teatro en la ciudad: La Pallca, Trapatiesta, La Ventana, la Asociación de Teatro Experimental de Cuenca (ATEC), el Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca (TEUC), La Pájara Pinta, entre muchos otros. En estos grupos existía un afán de creación primero, luego de encontrar un espacio —¿modelo?— de agrupación que resultara útil a las condiciones de la ciudad y el país ante la inexistencia de elencos oficiales de las instituciones culturales. También la intención experimental estaba presente y se declaraba tal, pero ante todo los definimos como grupos en cuanto asociaciones y no con el sentido que enuncia con acierto Raquel Carrió. Tendríamos, para nuestros fines, al menos dos tipos de grupos teatrales existentes en la ciudad: aquellos que se organizaron como un espacio para generar obras teatrales, en los cuales podía existir el espíritu experimental e investigativo, pero que no era lo esencial de su labor; y los que se constituyeron como parcelas acotadas ante todo al laboratorio, la investigación y la reflexión, producto de lo cual nacían montajes escénicos, en algunos casos con una producción parca en cantidad, pero profunda en tanto proceso de experimentación.

Es a partir de mediados de la década de los 80 que se instauró una forma diferente de hacer teatro, un periodo que Jorge Dávila describe:

(...) todo era creación colectiva, todo era participación de todos, de todo el equipo y todo era una mezcla deliciosa del cuerpo y una forma más dinámica de decir los textos (...) Ese para mi es el giro fundamental que da el teatro actual, hacia lo experimental y hacia el trabajo de grupo. (Dávila, 2007)

Es más, el propio Dávila (2007) sostiene más adelante en la entrevista que reseñamos, que aquella generación surgida de talleres del Área Cultural del Banco Central del Ecuador y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana,

a mediados de los años 80 del siglo pasado «es la primera generación de teatristas verdaderamente profesionales de Cuenca, que se dedicaron enteramente al teatro y eso marcó a las generaciones posteriores». Pancho Aguirre corrobora esta idea:

A partir del 86-87 más o menos, que empezaron acá los talleres del Banco Central se sentaron las bases del actual teatro. Desde el 2002 yo veo ya un trabajo absolutamente sostenido, grupos estables que siempre están produciendo, aunque a veces se desintegren y se vuelvan a armar. (Aguirre, 2014)

Lo que denominamos con el genérico de «grupos de teatro», antes de los años 80 del siglo XX, eran más bien espacios donde aquellos pocos que se interesaban en el teatro en Cuenca, se juntaban para desarrollar una actividad que más que nada se centraba en la puesta en escena de obras, más que en el desarrollo técnico, investigativo y conceptual. Lograban, con frecuencia, una incidencia social descollante dentro de la vida cultural de Cuenca. Fue después de la primera mitad de la década ochentera que se enraizó en la ciudad un teatro profesional y con él se empezó a construir el teatro de grupos en cuanto laboratorio de indagación. Es más, quizás el Laboratorio Experimental de Teatro Antropológico (1994) y Mano 3 (1998) fueron los primeros grupos-laboratorios que existieron en la ciudad. En los primeros 10 a 12 años del siglo XXI se reprodujeron muchos grupos y alcanzaron su máxima expresión. No se concebía la formación de un grupo sin una clara definición conceptual, una delimitación de los ámbitos técnicos de investigación y experimentación, un modo de relacionarse y acercarse a los públicos, una precisión de posiciones hacia la sociedad y hacia el mundo como un laboratorio de experimentación. En otras palabras:

(...) un reclamo al detenimiento en el estudio de sus condiciones del medio social y cultural; (...) elaboraron un conjunto de técnicas propias de investigación y escenificación (en acuerdo con sus específicas condiciones de vida y relaciones con el espectador), crearon los modelos de un comportamiento —un conjunto de acciones— que no son repetibles, que no pueden trasladarse de manera mecánica de una realidad a otra, de una época a otra, pero que permiten entender, a las generaciones posteriores, cómo un grupo de personas (y no solo una Idea, un Programa, una Política o un Método), lograron crear un área de resistencia y creación, una Utopía o un Lugar (...) para sus experimentos. (Carrió, 2004, p. 5)

Todas aquellas formas de congregación de teatristas, que solemos llamar «grupos» y existieron antes de los años 80 en Cuenca, fueron espacios donde se realizaba investigación y experimentación. Fueron sitios donde se pensaba la realidad que circundaba —la ciudad, el país y el mundo— y se

desarrollaban reflexiones e indagaciones teóricas, técnicas y metodológicas, dentro de un momento de mayor atención a la puesta en escena de las obras. Creemos que todo esto se vuelve sistemático y sistematizado, convirtiéndose en el eje de trabajo del colectivo y en una manera particular de entender al público, dentro de verdaderos laboratorios escénicos, desde las fechas que ya hemos señalado.

Este enfoque alcanza su mayor expresión entre finales de los años 90 del siglo XX y la primera mitad de la segunda década del siglo XXI, momento en el cual, como veremos más adelante, el trabajo en grupos casi había desaparecido, siendo sustituido por otras formas de encontrarse y hacer teatro. Fue entre 1995 y 2013 cuando consideramos que surgieron, se desarrollaron e incluso desaparecieron grupos de teatro en el sentido contemporáneo.

(...) el concepto mismo de laboratorio está inseparablemente ligado al de investigación. Lo que es igual: el laboratorio es un área de la investigación práctica. Pero a su vez: en la base de la investigación (científica o artística) está el trabajo de experimentación, cuyo verdadero sentido no es la aplicación, o la repetición en serie, de los resultados, sino la búsqueda, partiendo de lo conocido, de lo desconocido que se esconde (...) En el centro de toda esa acción están las personas, el cuerpo y vida propio de los actores, directores y otros, inmersos en la construcción de sus propios relatos, imágenes y sistemas de señalización. Esta personalización e individuación del trabajo me resulta la zona más atractiva, y poderosa, en la definición de una Historia de grupo. (Carrió, 2004, p. 6)

Y aún más, creemos que fue entre 2005 y 2013 cuando este trabajo de grupos logró generar intensos laboratorios de investigación y experimentación, promovió lenguajes y técnicas propias y únicas para su tiempo, que marcaron el devenir del arte escénico de la ciudad de manera ineludible. Hubo también, en esos años, varios colectivos que se crearon y tuvieron una vida efímera, así como ciertas compañías teatrales incipientes que se formaron, casi siempre, para un solo montaje. En definitiva, fue el teatro de grupos el que dominó la creación teatral de Cuenca entre 2005 y 2013.

Un detalle nuevo: es curioso, para el caso de Cuenca, que este afán investigativo, de reflexión técnica, metodológica y de conceptos, este esfuerzo de generar laboratorios de creación e investigación cuajó, se hizo carne y marcó cátedra en colectivos. Además, tuvo una expresión concluyente en el trabajo de varios creadores individuales, que se constituyeron a sí mismos en ese espacio de indagación —a la manera de un grupo— y promovieron una amplia gama de maneras de hacer teatro en la ciudad.

Al no existir sistematizaciones del teatro ecuatoriano y cuencano de estas épocas, lo que se consignará es producto de nuestras propias indagaciones, de referencias hemerográficas consultadas y de cuestionarios a los que se ha sometido a varios creadores de la ciudad para este trabajo específico. Además, apelaremos a nuestro propio conocimiento de lo que fue el teatro en los años que nos ocupan. Para esto, es necesario generar un primer momento, a modo de antecedentes del tiempo que vamos a indagar, que al menos permita entender de manera somera esta época teatral y a los creadores que la poblaron.

En otra parte de este capítulo, trataremos un fenómeno peculiar del teatro de Cuenca: junto a los grupos o creadores colectivos, existen diversos autores individuales autónomos a cualquier grupo que, aunque han formado sus propios colectivos de manera esporádica, destacan sobre todo por su labor en solitario y por su esfuerzo de trabajo individual.

El capítulo continuará con un intento de comprender cuáles son y cómo han funcionado las instituciones que trabajan con el mundo del teatro, las instituciones teatrales en sí mismas —como las escuelas de formación, por ejemplo— y las relaciones de estas con el movimiento teatral de la ciudad. Finalmente, se concluirá enunciando cuáles fueron y son los eventos teatrales mayores que durante este tiempo existieron, se consolidaron o desaparecieron, y su posible influencia en el teatro de la urbe.

## **Antecedentes**

La mayoría de los grupos teatrales de la ciudad, que dominan el panorama en la primera década de los años 2000, tienen su origen en los años 90 del siglo XX. Asimismo, fue a fines del siglo pasado que los creadores individuales, fundamentales para entender el teatro contemporáneo de Cuenca, afincaron sus orígenes.

A mediados de los años 80 del siglo XX, el Banco Central del Ecuador, a través de su Área Cultural, desarrolló las que constituyeron las únicas políticas culturales serias que tuvo el país. Gracias a estas políticas, en Cuenca proliferaron talleres de teatro impartidos por excepcionales instructores nacionales y extranjeros (Cristhop Baupman, Carlos Michelena, Luís Alberto Díaz, entre otros), quienes impusieron por primera vez en el teatro de Cuenca la necesidad de la técnica y el desarrollo del proceso.

De las personas de teatro de ese tiempo, quisiéramos destacar varios elementos distintivos que se introdujeron en la escena cuencana: la dedicación de muchos de sus miembros al teatro como una forma de vida, el trabajo en grupo, la técnica como una necesidad estética y lo experimental como

una característica principal. Por mencionar algunos ejemplos nombramos a Juana Estrella, Juan Andrade, Fabián Durán, Pablo Aguirre, Pancho Aguirre, William Saquicela<sup>18</sup>, y yo, Diego Carrasco, entre otros.

Más allá de los grupos que crearon, ninguno de los cuales se mantuvo (salvo la Bandada de la Madre<sup>19</sup>) son estos creadores quienes desde los años 90 siguen haciendo teatro y actividades en torno a este arte: Pablo Aguirre fundó junto a Carlos Rojas (Isidro Luna) y Fidel Román (llegado de la ENIT<sup>20</sup> de Cuba) el Teatro del Quinto Río hacia 1997. Este grupo, que luego incorporaría nuevos miembros en una segunda etapa, se consolidaría como definitivo en el período que nos interesa, montando obras del dramaturgo Isidro Luna, aunque se disolvió hacia el año 2000 y se reconstituyó en 2007.

Juan Andrade profundizó su labor como productor al frente de la Sala Alfonso Carrasco —antigua sala de la Pájara Pinta, fundada por Felipe Vega de la Cuadra en los 80, dentro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay— además de ampliar sus intereses a la dirección escénica con variados montajes. Después, fundó el Festival Internacional de Teatro «Escenarios del Mundo» que ahora se ha erigido en el mejor y más sólido festival del Ecuador, manteniendo su oficio de director y actor.

Juana Estrella y Pancho Aguirre mantienen sus esfuerzos, hasta hoy, casi siempre en solitario, pese a que son parte de colectivos ocasionales. Aunque Panchito, como le llamamos, ha pertenecido a diversos grupos, especialmente al Teatro del Quinto Río, del cual sigue siendo parte hasta hoy, ha realizado, además de una extensa labor en teatro, numerosos trabajos en cine y televisión que lo posicionan como el mejor actor del país. Es también el actor con la carrera profesional más larga y sólida, siendo un referente para las actuales generaciones. A esto se suma su incursión en la labor docente en las dos universidades de la ciudad, con gran éxito, a pesar de no haber recibido formación académica en teatro, demostrando un autodidactismo del cual puede estar orgulloso por la profundidad y calidad de su trabajo.

Juana Estrella, quien tampoco se formó en ninguna escuela, es una actriz de dilatada trayectoria, afinada en Quito desde inicios de los años 2000 hasta hace poco tiempo. Mantiene una prolífica producción de monólogos,

---

<sup>18</sup> William Saquicela, actor y director cuencano, ha estado radicado en Nueva York por más de veinte años. En esta ciudad, dirige y actúa, habiendo recibido numerosos premios y reconocimientos por su destacada labor teatral.

<sup>19</sup> La Bandada de la Madre es un grupo artístico que tomó su nombre del Parque de la Madre, lugar donde realizaba sus ensayos. Este colectivo se destacó con gran éxito, tanto a nivel nacional como internacional, en procesos performativos centrados en la música y el teatro. Fundado por Juan Andrade, mantuvo una constante actividad hasta hace pocos años.

<sup>20</sup> ENIT: Escuela Nacional de Instructores de Teatro, institución de nivel medio ubicada en La Habana, dedicada a la formación de instructores en el ámbito teatral.

aunque también ha trabajado en varias obras estrenadas en la capital, y recurre con frecuencia al cine y la televisión, siendo una de las actrices más importantes del país.

Mi trayectoria artística y académica comenzó tras graduarme de Dirección de Teatro en Cuba. Aprovechando ese impulso, hacia 1995 fundé en mi ciudad, Cuenca, el Laboratorio Experimental de Teatro Antropológico, un espacio para la investigación y creación escénica. Posteriormente, el camino me llevó a Quito, donde concreté la creación del Colectivo Teatral Arista. Es una gran satisfacción para mí que este proyecto, fundado junto a Luis Cáceres y Santiago Naranjo Viera, subsista con fuerza en la capital hasta el día de hoy. En paralelo a mi trabajo de creación, he desarrollado una constante actividad académica que me ha permitido impartir clases en varias universidades. Un hito importante en este ámbito fue en 2007, cuando fundé la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, la cual integré al proyecto del Teatro del Quinto Río. Desde el 2005, soy docente en la Universidad de Cuenca, donde he formado parte de la evolución de la Escuela de Danza-Teatro, la cual tengo el honor de dirigir en la actualidad.

William Saquicela, como ya mencionamos, desplegó una intensa actividad con varios grupos en los años 80. Posteriormente, trabajó con el grupo de teatro de la Universidad Politécnica Salesiana, con quienes actuó en varios musicales como *Jesucristo Súper Estrella* y *Cats*, entre otros, y fundó el grupo de teatro Barojo. En 1999 viajó a Estados Unidos, donde participó como actor en varios montajes, recibiendo algunos premios. En 2004 debutó como director con la obra *Soufflé de Rosas*, siendo también premiado por su labor como autor escénico. Además, se desempeña como profesor de Artes Escénicas (*Performing Arts*).

En Cuenca, fundó el grupo Trapatiesta, de tan amplia trayectoria, junto a Juana Estrella, Pablo Valverde, Pedro Andrade —ambos retirados de las tablas— y su hermano Panchito. En 1998, junto a Isidro Luna y Fidel Román, creó el Teatro del Quinto Río. Posteriormente, participó en diversos montajes realizados en la ciudad. Hacia el año 2005 se radicó en Quito, donde hasta hoy ha sido parte de numerosos emprendimientos teatrales en la capital, colaborando con Cristhop Baupman, Pepe Morán, Eduardo «Mosquito» Mosquera, Alfredo Espinoza, entre otros. Además, actuó de manera recurrente en cine y televisión.

Si hemos mencionado los nombres de todos aquellos que nacimos en la generación de los años 80, y hemos reseñado sus carreras, es porque de ese entonces, de quienes nos forjamos en ese tiempo y del trabajo que se realizó en esos momentos y después, han bebido muchos de los creadores individuales o colectivos del teatro contemporáneo de Cuenca. Esto ha generado una continuidad que quizás nunca antes había existido en la ciudad, constituyendo

aquella época —la de los años 80— y los grupos y creadores que surgieron en ella, el antecedente directo del teatro cuencano contemporáneo.

Hay una sola línea que nos faltaría mencionar como antecedente: a finales de los años 70 del siglo XX, el teatro de Cuenca había entrado en una fase de letargo. Persistía un pequeño núcleo del antiguo ATEC (Asociación de Teatro Experimental de Cuenca) fundado en los años 60 —en el 2016 se cumplieron cincuenta años del nacimiento de este grupo— en torno a Edmundo Maldonado Rivadeneira y Edmundo Rivera quienes estrenaron en 1983 una versión del monólogo de Pedro Bloch, *Las manos de Eurídice*, en lo que sería el último montaje de este grupo. Para esos años, Felipe Vega de la Cuadra había fundado el grupo —devenido en asociación cultural y después en fundación— La Pájara Pinta. Felipe Vega hacía gala de un gigantesco talento como músico, director, teatrista, titiritero y marionetista, actor y dramaturgo. A su alrededor aparecieron importantes actores y directores de inicios de los años 80 como Vinicio Jáuregui. En varios períodos, se asoció con La Pájara Pinta un actor y director fundamental para esa época y para los años venideros: Felipe Serrano Vivar, quien fue clave tanto por su trabajo como actor y director, como por su rol de mentor de varios de los mejores y más prolíficos creadores contemporáneos.

Tras viajar por Francia y Canadá, Felipe Serrano se unió a la Pájara Pinta, y a la par de su colaboración con este grupo, fundó su propio Giraluna, con el cual mantiene actividad hasta hoy. Además de su trabajo convencional como actor, fue el primero en traer técnicas de mimo a la ciudad de Cuenca. A mediados de los años 80, varios de quienes nos formamos en el Banco Central del Ecuador trabajamos con Felipe. Pero fue a inicios de los años 90 cuando Felipe, en solitario, dentro de Giraluna o colaborando con la Banda de la Madre, dio una formación primaria a algunos de los creadores más relevantes de la primera década del siglo XXI, como «Cacho» Gallegos o Santiago Baculima. Felipe ha construido una profunda labor, y su inmensa capacidad formativa como mimo, titiritero y *clown* —el primero en Cuenca en estas disciplinas— ha sido el punto de partida para que decenas de creadores escénicos surgieran en la ciudad. Es el gran iniciador del desarrollo del *clown* que se daría en Cuenca en la primera década de los 2000, fenómeno que fue brillantemente retratado por Juan Alberto Malo en una investigación publicada en la revista *El Apuntador* (Malo Larrea, 2015).

### **Del grupo al proyecto: variables a considerar sobre las formas de organización**

En el tiempo que estamos estudiando, 2005-2013 podríamos señalar dos elementos distintivos de la producción y el proceso de trabajo de los teatristas

de Cuenca. El primero fue la constitución de grupos teatrales como tales, agrupaciones que reúnen a personas con un interés común, dedicadas a investigar, indagar en sus propios procesos, descubrir nuevas formas de expresión y técnicas, y proponer otros tipos de diálogos con los públicos, más allá de los espectáculos. Estos grupos también se han caracterizado por ofrecer reflexiones conceptuales y estéticas sin precedentes en el teatro de la ciudad. Mano 3, Hijos del Sur, Teatro del Quinto Río, Barajo, Clowndestinos, junto a otros pequeños grupos de corta duración, han consolidado esta como una de las dos formas predominantes de hacer teatro en la ciudad.

El segundo elemento es que, junto al desarrollo de los grupos de teatro, emergieron en algunos casos, y se consolidaron en otros, un conjunto de creadores individuales —actores, directores o dramaturgos, y a veces todo eso a la vez— que, dentro o fuera de Cuenca, pero teniendo al teatro de la ciudad como su matriz, alcanzaron niveles excepcionales de trabajo, convirtiéndose en hitos del teatro nacional con proyección internacional. Ellos, desarrollando una muy personal y propia investigación sobre sí mismos y sus capacidades, incidieron de manera directa en el teatro de la ciudad. Es imposible analizar nuestro quehacer escénico sin entender qué y cómo lo han hecho: Mabel Petroff, Carlos «Cacho» Gallegos, Juan Andrade, Pancho Aguirre, Monserrath Astudillo, Juana Estrella, Felipe Serrano, Fabián «Chochilla» Durán, entre otros, quienes conforman un segmento fundamental de la realidad teatral de Cuenca.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que por estos años también se iniciaron, de manera incipiente, varios intentos de formar proyectos escénicos tipo compañías<sup>21</sup>. Estaban unidas en torno a un director que organizaba un proyecto de montaje, lo financiaba y contratava elencos para realizarlo, se mantenían unidos durante las funciones y luego se separaban. Aunque no son dominantes, hubo varios intentos valiosos como los que empujó el actor español Gonzalo Gonzalo, radicado en la ciudad para el montaje de *Dios de Woody Allen*, o el propio «Cacho» Gallegos con puestas en escena como la de *Final de Partida* de Becket. Lo mencionamos, pese a que hemos dicho que no fue determinante en el período, porque ahí estuvo el germen de lo que ahora sí se ha convertido en la forma dominante de hacer teatro en la actualidad (2016). Esto es, la agrupación tipo compañía, que aunque mantenga el concepto de grupo y le otorgue un nombre, en realidad promueve una actividad más cercana a la lógica de una compañía. Esta convive con el teatro de grupos, que aún persiste, aunque ahora está articulado de maneras diferentes. El teatro de grupos se ha diversificado en formas y procesos, bien

---

<sup>21</sup> Quizás sea más preciso describirlos como proyectos de corta duración; sin embargo, preferimos utilizar el término «compañía» porque refleja de manera más adecuada el objetivo comercial y el vínculo contractual que se establece entre sus integrantes.

sea relacionado a eventos como festivales, dentro de la academia en universidades, con espacios itinerantes y con profesionales que provienen ya de formación académica. Hay tres variantes para hacer teatro en Cuenca:

- El teatro de grupos
- Los creadores individuales que inciden en todo el teatro de la ciudad
- Las incipientes compañías que se forman para proyectos específicos

Pero por ahora, para el tiempo que nos ocupa, nos interesa hablar solo de los dos primeros, que fueron los más sustanciales y los que más trabajo realizaron. De los grupos, analizaremos el trabajo de Teatro del Quinto Río y Mano 3, seleccionados por haber generado una amplia diversidad de actividades teatrales, tanto en la producción, la teoría, la dramaturgia y la docencia.

Y en el caso de los creadores individuales, centraremos la atención en Mabel Petroff, Carlos «Cacho» Gallegos y ese ícono de la escena nacional que es Pancho Aguirre. También dedicaremos espacio a la labor de Isidro Luna, tanto como dramaturgo —el más prolífico del país, según nuestro criterio— como promotor e incitador del hecho escénico en Cuenca, dentro de nuestra indagación sobre Teatro del Quinto Río, del cual es el eje. Todos ellos fueron seleccionados para ser parte de nuestra investigación tanto por la calidad y variedad de su trabajo, como por la influencia y alcance de su actividad.

# 3

## Los grupos

---

Tras lo que ya hemos desarrollado, ahora dedicaremos la labor a hablar de manera directa de varios grupos o creadores individuales de la ciudad, que consideramos fueron determinantes en el tiempo estudiado. Otra vez, no están todos, ni pretendemos que estén todos los creadores analizados. A través de quienes están en el estudio, intentaremos que se vean la mayoría de las variantes, perspectivas, técnicas, líneas estéticas y metodológicas que incidieron en la escena de Cuenca entre el año 2005 y el 2013.

Cuando nos propusimos iniciar este estudio, como en todo trabajo investigativo, resultaba sustancial precisar la muestra sobre la cual desarrollaríamos una parte sustancial del trabajo y de qué manera se haría este proceso.

En otras palabras: definido el ámbito conceptual con el cual íbamos a trabajar, la metodología de análisis que de este se desprendía, así como los alcances que el proceso de trabajo nos proponía, quedaba seleccionar los grupos o creadores, así como las obras de estos, sobre las cuales aplicaríamos las herramientas que se construyeron.

Hubo, desde nuestro razonamiento, diversos criterios: la trayectoria de los creadores o los grupos, la trascendencia de su trabajo en el mundo del teatro de la ciudad, la calidad de sus trabajos, la persistencia de su labor, la sistematización que tienen de su creación y la proyección de su obra. Sin embargo, la complejidad era doble: debíamos escoger a creadores o grupos y a uno de sus espectáculos que resultara emblemático de su labor. Intentamos que la selección del espectáculo fuera rigurosa, pero también que se tratara

de trabajos que hubiéramos visto y sobre los cuales hubiéramos reflexionado y dialogado con sus autores, además de considerar otros criterios como la calidad, técnica, y sistematización, entre tantos otros.

Al final, es inevitable que, dentro del mundo del arte, estos criterios no dejen de ser subjetivos, tanto en la selección de creadores y grupos, como, aún más, en la elección de los espectáculos. Así que nuestros lectores — especialmente aquellos que conozcan a fondo la realidad del teatro en la ciudad— tienen total libertad de discrepar con la selección de creadores y obras que hemos realizado. Tal como hemos explicado y asumido antes, en este trabajo no están todos los que deberían estar, ni todos los espectáculos que hubiéramos querido incluir, ya que la amplitud del análisis de cada uno habría extendido la investigación y el estudio, haciendo demasiado extenso un texto que ya es considerablemente largo. Seguramente también habrá quienes opinen que algunos de los grupos o creadores reseñados, así como sus obras, no deberían ser parte de este ensayo. Están aquellos que, bajo los criterios expuestos anteriormente, consideramos que debían estar.

Al no intentar ser un documento historicista, nos eximimos de la responsabilidad de incluir todo, así como nos reservamos el derecho de trabajar con las obras y creadores que consideramos pertinentes. Este es un trabajo en el que buscamos definir categorías y una metodología de análisis, para lo cual solo necesitábamos una muestra sobre la cual aplicar la propuesta desarrollada, y esa muestra es la que está incluida. No en vano, esta parte, donde recogemos el devenir de cada grupo y el análisis de una de sus obras, es la más extensa de este libro.

Es necesario que, al llegar al análisis de las obras de cada grupo o creador aquí incluido, se tenga en cuenta el modelo y las categorías definidas en el capítulo anterior, para tener mayor claridad sobre los ejes conceptuales y la metodología que se aplica.

Como se podrá evidenciar, en todo lo que sigue se incluyen extensas referencias a lo que los propios creadores nos dijeron sobre sus grupos y sus obras. Esta información fue recabada, como se explicó anteriormente, a través de un extenso cuestionario respondido por los creadores, el cual tenía dos partes: la primera, orientada a comprender la forma interna de trabajo del grupo, desde nociones técnicas, estéticas y procesuales; y la segunda, destinada a desentrañar cómo se creó cada una de las obras incluidas, de manera que nuestro análisis se enriqueciera con las perspectivas propias de cada creador. Este cuestionario puede consultarse en los anexos finales de este texto.

## La tortuosa búsqueda de la presencia escénica: Mano 3

### Eclecticismo y persistencia

El grupo se constituyó hacia 1997-1998 y comenzó una búsqueda e investigación orientada a desarrollar estéticas y propuestas adecuadas a sus necesidades, las cuales se centraron en tres aspectos fundamentales. Primero, desarrollar una dramaturgia<sup>22</sup> propia para construir espectáculos antes que asumir obras ya escritas. Segundo, la indagación sobre los aspectos visuales, de la imagen, presentes en una puesta en escena, los citamos: «siempre partíamos de una imagen que construíamos a la cual le íbamos dando luego un sentido dramático» (Sanmartín, 2015). Y, por fin, en una indagación particular sobre el cuerpo, sobre la forma de estar en escena, de tener presencia escénica por parte del actor, para convertirlo en un componente fundamental del montaje. Se acudía a diversas fuentes para la investigación planteada por el grupo, tales como:

Antropología Teatral, Artaud, Boal, Patricio Guerrero, Silvia Citro, Joseph Esterman. Algunos de estos autores no vienen del ámbito teatral, influyen en la confección del contrato escénico. Estamos en esta época como grupo investigando fuertemente el concepto de presencia orgánica sobre la escena. (Sanmartín, 2015)

Lo cual permite una forma muy particular de enfrentar el hecho escénico y la investigación misma, planteándole al potencial público ese reto: entender el lenguaje que Mano 3 estaba construyendo en torno a lo que ellos denominan la «presencia orgánica sobre la escena», que ha permeado incluso a sus preocupaciones y necesidades pedagógicas actuales.

Mano 3 buscaba un espacio de confrontación, acercamiento, mirada y crítica hacia la realidad que le circundaba para estructurar su dramaturgia: la ciudad de Cuenca. Para ello, además del sino de tener un teatro popular —como analizaremos enseguida— pretendía ser un «teatro documental que tiene que ver con el abordaje no contado de la historia y desde allí inicia diversas investigaciones sobre elementos no contados de la historia de Cuenca. En un primer momento la historia de Cuenca, sus rupturas, son el material de producción del grupo» (Sanmartín, 2015) Se orientaban en la búsqueda de esos intersticios, esas narraciones, esas fábulas no dichas u omitidas de la historia comarcana, que dicen más que la versión oficial, como sabemos. A este interés debemos su obra *Adiós Santiago* que recrea la

<sup>22</sup> Nos referimos a la acepción más contemporánea del término "dramaturgia", entendida como la construcción de la puesta en escena en su conjunto, concebida como un entramado de acciones.

vida y muerte de la poetisa Dolores Veintimilla de Galindo, quien se suicidó en la ciudad de Cuenca, pero que constituye una denuncia poetizada de los prejuicios y desvirtudes de una ciudad conservadora, en su totalidad, para fines del siglo XIX.

Había también un elemento sustancial que unificaba el proceso de trabajo colectivo: el entrenamiento, definido por ellos como *training* explícito en el sentido barbiano del término:

Se estructura un *training* al interior del grupo que es básicamente el recoger y mezclar las experiencias actorales de los integrantes, con diferentes otras fuentes de autores, directores y teóricos escénicos. El objetivo es tener un actor que entienda el oficio como un ejercicio de aplicación de múltiples atenciones para un cuerpo vivo y dilatado. (Sanmartín, 2015)

En otras palabras, un entrenamiento que, partiendo del cuerpo, alcance otras esferas de la labor actoral, teniendo al actor —ese actor que provenía de diversas influencias y experiencias— como el centro del oficio. Por tanto, «el *training* es la base del planteamiento del grupo, el actor es responsable de asumir su entrenamiento con total rigor y eficiencia» (Sanmartín, 2015). Un hecho posible solo si existe la dinámica del teatro de grupos, donde la indagación y la búsqueda son el monte de Sísifo a ser conquistado cada día.

A la vez, el *training* para Mano 3 es parte de sus métodos creativos en torno a una obra:

El *training* en un momento del proceso se dirige a lo que el proceso de construcción del proyecto de montaje requiere, el entrenamiento varía y se lleva hacia el levantamiento de material que será utilizado en el montaje de la escena.» (Ídem) Para ser funcionalizado al montaje concreto de una obra, ya no a la preparación general del actor, en tanto «el *training* además (...) define en sus variaciones, material para la puesta o proyecto de montaje. (Sanmartín, 2015)

Cito ahora a Pancho Aguirre (2014) para, desde la perspectiva de un creador del teatro, definir en parte a este grupo: «Mano 3 era mucho teatro gestual, también muy diverso, con obras muy diversas. Definirles en un estilo se me hace muy difícil». Aunque creamos, a diferencia de Pancho, que siendo diversos, quizás era la afiliación profunda por lo barbiano y antropológico, lo que más ha caracterizado a este grupo. Ahora bien, no solo los elementos señalados signaron a Mano 3, sus disquisiciones, pesquisas y concreciones como colectivo escénico en Cuenca. Hay dos condicionantes más que fueron definitivas: primero, el lugar en el cual desarrollaron su trabajo y segundo, la gestión-producción de eventos y espacios de formación

### **Una larga jornada: formación del colectivo**

El origen de este grupo está marcado de forma indefectible por la labor de Mabel Petroff. Junto a ella, Layla Díaz, actriz colombiana radicada en Cuenca, y Daniel Berrezueta, fundaron el primer momento de Mano 3. De los integrantes originales del grupo no queda ninguno. El grupo se fundó hacia 1998, aunque varios de sus miembros actuales provenían de experiencias comunes en otros grupos de corta duración. A ellos se sumaron luego Paúl Sanmartín, Karla León, Rocío Pérez y Patricio Viteri.

Hasta el año 2005, más o menos, el grupo se sostuvo —sobre todo en torno a la producción de la Bienal de Artes Escénicas, Bicuenca— con algunos de estos integrantes, aunque Mabel y Layla habían abandonado ya la formación original, en busca de otras experiencias. Tras la edición de la Bienal del año 2005, se produjo un cisma en el grupo, a raíz del cual terminó saliendo el último de los integrantes originales, Daniel Berrezueta.

Entre los años 2006-2007 —que coincide con la organización de la tercera y última edición de la Bicuenca— fue cuando el grupo adquirió su forma definitiva con Paúl Sanmartín, Rocío Pérez, Carla León y Patricio Viteri, quien luego dejaría por tiempos el grupo. Paúl y Karla se formaron en Cuenca, ante todo, al calor de talleres entre otras fuentes —uno de teatro antropológico, dictado por el director cubano Leopoldo Morales y la directora de cine Nitsy Grau, recién llegados de La Habana— que marcaron su indudable vocación y opción hacia el teatro corporal y visual. León viajó luego a España donde obtuvo un título en dirección.

Paúl llegó luego a La Habana en donde también hubo un auge de las técnicas barbianas, lo cual terminó por solidificar su perspectiva de trabajo hacia lo antropológico. Pérez y Viteri, originarios de Quito, fueron formados en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, en donde recibieron una formación bastante tradicional, más apegada a las perspectivas naturalistas, aunque de los dos, solo Rocío se graduó de este centro de estudios. Ambos venían con una nutrida trayectoria de trabajo, ella en grupos diversos de la capital y él como un versátil creador que ha hecho teatro de sala, pasando por los títeres y el teatro de calle.

### **Habitar lo popular: el espacio escénico**

El lugar de trabajo de Mano 3 fue, hasta hace poco tiempo, el Teatro Popular de San Roque, llamado así por el propio grupo. No fue una elección azarosa ni vacía, como veremos. Este teatro se ubica en la tradicional parroquia urbana de San Roque, al sur occidente de la ciudad, en donde se inicia —como

un axón— la Avenida Loja que conduce al sur del país y es parte del casco histórico de la ciudad. Se trata de un barrio tradicional con acceso al Centro Histórico por el puente de El Vado, uno de los sectores más populares de Cuenca. Ha sido signado por su «mala fama» como sitio de cantinas, chacinerías de mala muerte y objetos robados, sitio de guaridas de ladrones y malvivientes, además de alcohólicos y dipsómanos de calle.

Para este tiempo, el grupo habitó una de las iglesias más tradicionales de la ciudad, consagrada al patrono que da nombre al barrio, San Roque, en donde, como una tradición, han hecho una profunda labor social los párrocos que ahí han recalado, construyendo dispensarios médicos, grupos eclesiales de base, guardarropas comunitarios, siempre para los menos beneficiados de la sociedad. Y en esta perspectiva, no podía estar exento de interés el mundo del arte, para los sacerdotes —con frecuencia de línea progresista— y las comunidades que en torno a la iglesia se han reunido hace décadas.

Estas aclaraciones son pertinentes, ya que el Teatro Popular pertenece a la iglesia parroquial de San Roque y está adjunto a esta edificación, la cual domina el lado norte de la plaza que se encuentra frente a la iglesia. Es un teatro pequeño, con condiciones difíciles para el trabajo, que Mano 3 logró adecuar con mucho esfuerzo y tiempo.

Tanto el teatro, el nombre que escogieron para él, como el sitio donde se emplaza fueron propuestos por el grupo Mano 3 en un intenso diálogo con sus pobladores, con la ciudad toda y con sus temáticas y prácticas grupales. Esto les condujo a intentar un teatro de corte popular —sin concesiones, aunque buscando puntos de encuentro con ese conglomerado que les acogía— sustentado a la vez en un trabajo riguroso de investigación y experimentación.

Este teatro, que con frecuencia estuvo abierto también para el uso de otros colectivos, fue el sitio natural de funcionamiento para Mano 3, donde tenían sus temporadas y estrenos. Por otro lado, también fue, en diversas ocasiones, un espacio de enlace de todos los teatristas de la ciudad, de sus inquietudes, en repetidas y extensas reuniones de trabajo para pensar el fenómeno teatral de Cuenca, como sitio de talleres y de formación para decenas de jóvenes interesados en las tablas.

### **Parcelas y fronteras: la gestión-producción de eventos y espacios de formación**

Al poco tiempo de creado Mano 3, aun cuando en el grupo persistía su elenco original, crearon la Biental de Artes Escénicas de Cuenca. Un evento que, cada dos años, debía ser un espacio de muestra del teatro latinoamericano

en la ciudad y permitir la presencia de creadores, devenidos pedagogos, quienes instituían, durante el tiempo de duración de la bienal, talleres de formación técnica, que congregaban a decenas de creadores de la ciudad y de todo el país. Además, con frecuencia, sea o no época de bienal, Mano 3 acogía propuestas formativas en su espacio, tanto para su propio elenco como para los teatristas de la ciudad. Es desde estos talleres de donde nació una corriente teatral en Cuenca que llegaría a ser determinante en los últimos años: el *clown* y la payasería, que dio pie a la creación de *Bululú*, la obra de este grupo que analizaremos más adelante.

La bienal llegó a tener tres ediciones (2003, 2005 y 2007) la última de ellas fue analizada por nosotros para la revista *El Apuntador* en el artículo «Reflexiones sobre antropología teatral en torno a la Bienal Internacional de Artes Escénicas de Cuenca» de ese mismo año. Esta, la última edición, por estar dentro de nuestro rango temporal de interés, merece un par de líneas de explicación: la temática planteada en la convocatoria de la tercera edición de la bienal proponía al teatro antropológico como eje articulador.

Esto implicaba que los grupos seleccionados para el evento tuvieran, de alguna manera, relación con esta propuesta técnico-estética, la cual reflejaba una realidad evidente, aunque no siempre con resultados felices o acertados, entre los grupos de la ciudad: todos se consideraban parte del teatro antropológico. Tal era el nivel de discusión y propuesta en torno a Barba que se llegó a convocar una bienal basada en sus postulados. Mano 3 era el grupo que encarnaba esta idea.

La Bienal de Artes Escénicas de Cuenca, por desgracia, desapareció. No hubo una cuarta edición, quizás en gran medida debido al agotamiento de sus impulsores, quienes destinaban la totalidad de sus energías al evento. La dificultad para conseguir los recursos necesarios para su continuidad —siempre difíciles de obtener en una ciudad sin procedimientos culturales claros, lo que implicaba niveles de gestión extremos por parte del grupo— obligó, en muchas ocasiones, a recurrir al patrimonio personal para mantenerlo. Este fue el primer intento de contar con un evento internacional de gran acogida por el público de la ciudad, y que encaminó otros esfuerzos posteriores, hoy consolidados, como el Festival Internacional de Teatro «Escenarios del Mundo», que nació por esos mismos años y ya arribó a su novena edición.

Pero, más allá de la bienal, insistimos que Mano 3 y el Teatro Popular de San Roque fueron un permanente enclave de muestra de teatro nacional e internacional, así como un foro abierto a las posibilidades formativas no académicas para los teatristas de la ciudad.

Para concluir con esta parte, señalamos que hubo dos elementos más que marcaron el accionar de Mano 3 y su teatro, en los años que nos ocupan:

fueron permanentes incitadores de reuniones de teatristas de Cuenca, llegando a constituir una preasociación, que reivindicó los derechos y condiciones de trabajo dignas para los artistas escénicos de la ciudad. Además, ofrecieron un espacio abierto para que otros grupos, creadores y artistas de diversa índole pudieran mostrar su trabajo, como ya hemos reseñado.

Finalmente, cabe señalar que Mano 3 no fue antes, ni lo es ahora, un grupo prolífico en cuanto a la creación de espectáculos. Su propia dinámica de investigación y trabajo hacía que la generación de espectáculos tomara tiempos dilatados, al igual que el mantenimiento del teatro y de las otras actividades que realizaban.

### **No-lugares y poesía del tiempo: *Bululú* y su dramaturgia**

A modo de introducción a *Bululú*<sup>23</sup>, queremos señalar que, según nuestro parecer, es una obra que se encuentra a medio camino entre el teatro de *clown* y el teatro convencional. Por exigencias propias de la técnica y estilo, el teatro de *clown* se compone, por lo general, de números más bien cortos, que no siempre constituyen una obra completa, ya que estos pueden ser autónomos unos de otros.

Si bien *Bululú* mantiene la idea de una agrupación de números, estos están organizados y vinculados entre sí de tal manera que forman una estructura narrativa única, llegando incluso a generar una progresión dramática en la puesta en escena.

En consideración a una lógica teatral, los números que componen la obra serían una suerte de cuadros<sup>24</sup> —en el sentido teatral estricto— que merced a la sucesión sintagmática devienen en una obra con un sentido único, aunque nada quita que si se presentan por separado, cada uno tenga un valor dramático y dramático propio. En este sentido, como pocas veces, la idea de cuadro tal como la reseñamos al pie de página, corresponde a esta obra con exactitud. Si algo define a *Bululú* es su profunda reflexión sobre el tiempo, descompuesto en fragmentos que quiebran la realidad misma y

---

<sup>23</sup> El término «Bululú» se utilizaba desde finales del siglo XVI para referirse a un comediante ambulante que, viajando solo y a pie, recorría los pueblos del reino español. Representaba comedias, farsas y entremeses adaptados a las realidades y situaciones de cada lugar. Se cree que este personaje surgió bajo la influencia de la *Commedia dell'arte* italiana. Sus técnicas han perdurado y se siguen enseñando hasta la actualidad.

<sup>24</sup> Según Pavis (1988), el «cuadro» es «una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una 'época'. Es una unidad temática y no actancial (...), una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos» (p. 108); aclara que «la aparición del cuadro se vincula a los elementos épicos del drama; el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensión de tiempo y propone fragmentos de un tiempo discontinuo» (p. 109).

generan una percepción particular, angustiosa a ratos y discontinua, en una sucesión que bien podría ser circular en cuanto a la acción, o si no infinita, al menos indetenible, irreversible y trágica.

En otras palabras, la elección de los números de *clown* como cuadros de una totalidad llamada *Bululú*, corresponde a una perfecta sincronía, a un relato preciso sobre el tiempo. En este, tres personajes se van sumando de a uno y aparecen en el andén de una estación de tren. En principio una decepción amorosa y la soledad, provocan el viaje —¿huida?— de uno de ellos. Es imposible la partida y, por tanto, el viaje mismo. Así la obra termina siendo un compendio de situaciones en torno a la espera, antes de la partida, a esas tensiones acumuladas —tanto en discurso como en la diégesis— en el momento mismo antes de irse, de dejarse, de partir.

Y, aunque los trenes llegan, siempre sucede algo que termina por evitar que los aborden, con lo cual también se constituye una reflexión sobre el tiempo de la pérdida, del abandonarse a un lugar, teniendo como *leitmotiv* inicial a la soledad: «Se privilegia la capacidad de improvisación de los actores frente a un tema en este caso la soledad como punto de partida para la construcción del discurso escénico, la dramaturgia se va tejiendo desde el hacer (...)» (Viteri, 2015, p. 8).

Así, *Bululú*, mediante este recurso de plantear el tema del tiempo antes del viaje y del abandono —la soledad— constituye un espacio en el cual vivir: los personajes poco a poco se acostumbran a ese tiempo de espera, de preparación y de pérdida, y en él constituyen el lugar en el realmente viven, aunque siempre estén en tránsito y parezcan solos.

Pensamos que *Bululú* es una obra liminal, ya que recorre los umbrales del *clown* y del teatro de sala para ofrecernos una reflexión sobre los no-lugares contemporáneos que el hombre ha construido en su delirio postmoderno (Augé, 2000). Es una obra multidisciplinaria que combina la técnica y las características estéticas del *clown*, dentro de una estructura dramática propia del teatro dramático convencional.

## Situación

La obra nos remite, en principio, a la situación tradicional de una obra del *clown*: un Clown, su Augusto y su Contraugusto<sup>25</sup>, pero solo en apariencia. No hay un *clown* clásico, aunque el personaje interpretado por Paúl Sanmartín podría acercarse a esa figura: blanco y elegante. Augusto, actuado por Rocío Pérez, tampoco responde completamente a este arquetipo. Tal vez

---

<sup>25</sup> Navarro, J. (2016). *Teatro de payasos: Terminología y personajes tradicionales*.

solo el Contraugusto, interpretado por Karla León, mantiene momentos más típicos del personaje: no habla, amplifica algunos gags del Augusto, y actúa como un equilibrio entre los otros dos personajes cuando entra en escena. Y no acceden a esta perspectiva clásica de los personajes de *clown* por la intromisión, deliberada y construida con precisión, de momentos dramáticos en medio de situaciones payasescas. Además, en el caso del personaje de Karla León se introduce de forma preciosa y profunda un solo, un *sketch*<sup>26</sup> muy lírico en la obra, con la ayuda de un títere, que constituye uno de los momentos más bellos y poéticos del espectáculo.

Como ya señalamos en líneas anteriores, es fundamental para la comprensión de *Bululú* explicar las circunstancias espaciales y temporales en las cuales la obra se desarrolla, con precisiones que resulten esclarecedoras. Al hablar del tiempo en *Bululú* no es posible asumir solo la perspectiva temporal tradicional, esto es, en qué época o fecha se desarrolla la obra. Esto no tiene sentido. La presencia de la estación de trenes y del mismo tren, accionando en audio en la obra, nos propone algún momento —algún lugar también— entre la modernidad y la contemporaneidad. Si esto fuera solo así, aquí acabaría el análisis.

Interesa más bien el uso conceptual del tiempo en la obra, como recurso y referente que construye la situación, a los personajes y al discurso. Con esto nos referimos al tiempo, en definitiva, como recurso no diegético sino discursivo, como idea que estructura la acción, es decir, que el sentido de los personajes es asediar con acciones a la temporalidad. ¿Cuáles son las características que el tiempo adquiere en la obra?

1. No es un referente de la fábula, es una parte del discurso de *Bululú*. El tiempo dentro de la obra no es un dato de la historia que se cuenta, ni siquiera deviene necesario para entender la fábula. Por el contrario, el uso del tiempo se constituye en un eje articulador del discurso y de las significaciones que la obra propone. Como veremos a continuación, el tiempo estructura tanto las significaciones de los no-lugares que *Bululú* plantea, como de su vaciedad u omnipresencia.

2. El tiempo en *Bululú* es fragmentado, no es continuo en el sentido aristotélico, donde una acción engendra a la otra. Por ello, se recurre al uso de cuadros de acción que retratan diferentes momentos, muchas veces muy similares, pero que no resultan repetitivos. Este tiempo fragmentado termina constituyendo una situación que bien podría ser interminable, eterna o circular en cuanto a que las acciones —al no tener una prelación dramática para construir una progresión hacia el clímax— bien podrían terminar donde comenzaron. Dice Patricio Viteri, director de esta obra: «no se tiene una secuencia lógica

---

<sup>26</sup> Navarro, J. (2016). *Sketch: Escena cómica corta*.

de narración, ni de la palabra, ni del gesto o gran máscara, la acción y el juego determinan la resolución de cada momento» (Viteri, 2015, p. 9).

3. Estas características del tiempo discursivo que se enuncian en la obra tienen un cierto tono trágico, esta vez en el sentido trágico subyacente a lo aristotélico: es inevitable, irreversible y está ahí, marcándonos a todos.

4. El tiempo en *Bululú* deriva a otros espacios de reflexión: tanto el espacio en el cual sucede la obra sucede, la estación de trenes, como el uso del tiempo que hemos referido, nos conduce a un no-lugar<sup>27</sup>. Augé, de hecho, incluye esto en una enumeración primera de no-lugares:

...las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados 'medios de transporte' (aviones, trenes, automóviles) los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (Augé, 2000, pp. 84-85)

Precisión que pareciese hecha para esta obra con exactitud, pero aún hay más porque el espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no-lugar:

El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada (...) la experiencia particular de una forma de soledad y, en sentido literal, de una «toma de posición»: la experiencia de aquel que, ante el paisaje que se promete contemplar y que no puede no contemplar, 'se pone en pose'<sup>28</sup> y obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un placer raro y a veces melancólico. No es sorprendente, pues, que sea entre los «viajeros» solitarios del siglo pasado, no los viajeros profesionales o los eruditos sino los viajeros de humor, de pretexto o de ocasión, donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso<sup>29</sup> o vaciamiento

<sup>27</sup> Augé, M. (2000). *Los no-lugares: Espacios del anonimato*, pp. 83-84.

<sup>28</sup> Para este caso, la pose del *clown*, que como se ha dicho muchas veces no representa ni actúa, sino que es *clown*, desde lo ridículo propio y asumido, no representa al viajero augesiano aquí propuesto porque es un viajero en pose, incluso a veces ridículo, queriendo ser visto como tal.

<sup>29</sup> A nuestro juicio, la soledad en *Bululú* surge del exceso: el *clown*, en sí mismo, ya es un exceso; la situación de la obra, que no se limita a un solo personaje, es otro exceso; las escenas de payaseo, donde los personajes se compadecen de su propia suerte, son un exceso; e incluso el *sketch* solitario y lírico mencionado resulta ser un exceso de estetización. Todos estos excesos,

de la individualidad, (dónde hay) la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir. (Augé, 2000, pp. 90-91)

Nos parece excepcional la cita de Augé, para usarla como análisis descriptivo de *Bululú*, por ello nos hemos permitido la extensión. En resumen, la obra nos conduce y nos ubica en un no-lugar, la estación del tren, que promueve un uso particular del tiempo. Este es dilatado, impersonal, fragmentado y trágico, generando, entre gags e ingenuidad propias del *clown*, un profundo sentido de soledad que atraviesa todo el montaje.

Aunque el enunciado aparente de la situación diga lo contrario, *Bululú* no nos conduce al tiempo de la partida, sino al de la llegada. Esto se da no por la evidente acción diegética de que los personajes llegan a la estación de trenes, más bien porque estar ahí es llegar, es ir develando de manera paulatina un sitio al que se ha llegado y en el que se puede permanecer, vivir y subsistir, aunque sea a despecho de lo que aparentemente buscan los personajes. Su conflicto es por irse, pero su realidad los conduce a llegar, a quedarse en soledad —como vimos antes citando a Augé in extenso— en este no-lugar que van construyendo. Es más, se ha evitado toda alusión precisa al tiempo, salvo la de las horas de llegada de los trenes. Por tanto, el paso del tiempo sea en horas, minutos o días es imposible de asir, de aprehender por parte del espectador y eso es lo que nos avoca a esa sensación de llegar antes que de partir. Se quiere partir de ese sitio, del desamor, del desencuentro, en el mismo espacio, merced a lo inasible del tiempo se arriba al lugar de la llegada que es donde los personajes en realidad subsisten.

5. El montaje y su dramaturgia sitúan a los personajes, como al espectador, ante el hecho recurrente de la pérdida y de la soledad. Primero, la pérdida amorosa que motiva el intento de viaje y luego las sucesivas y permanentes pérdidas de los trenes, que obligan a los personajes a quedarse, a estar siempre en tránsito, a no permanecer, excepto en la soledad y en la imposibilidad de alcanzar lo deseado. Por tanto, el tiempo que viven los personajes y transmiten al espectador es el tiempo inasible por esencia de la soledad, del perder y del no alcanzar. Es un no-lugar la estación del tren, que nos confronta de forma sistemática con el tiempo que pasa, el tiempo de partir y llegar, el tiempo de la despedida, de la soledad, el tiempo inexistente, permanente, que retorna; de lo cual ya hemos hablado. Hay, como hemos dicho, elementos diegéticos del tiempo, como la acción de llegar a esperar el tren o la acción de perder el tren. Sin embargo, también hablamos de la sensación de tiempo, ese lugar temporal —si caben los

---

como una suerte de magia baudrillardiana, terminan desapareciendo por su propia obscuridad, provocando su opuesto: la soledad, la ausencia y el vaciamiento tan característicos de la «sobremodernidad» que describe Augé.

términos— de soledad, de permanencia, de intemporalidad, a la vez que la obra entera propone.

## Acción

Asumiendo el concepto que antes hemos esbozado, la acción sería lo que sucede. Pero, a nuestro parecer, deberíamos también entender cómo sucede la acción, es decir, entender lo que pasa en un montaje. Así como captar la manera en que esa acción es ejecutada en escena, lo cual nos remite directamente a la actuación.

Pese a algunos procedimientos contemporáneos que niegan valor al personaje, es irrefutable correlacionar acción y personaje, no acción y actor. El actor no es propio de la diégesis y de la narración, sino lo propio de la narración es el personaje y, por tanto, es este quien ejecuta la acción en la obra, no el actor.

Para seguir, nos remitimos a la etimología de la palabra «Acción», del lat. «Actionem», ac. de «actio», proveniente del participio «actum» del verbo «agere»-«hacer», «poner en movimiento, conducir» (González Insua, 2009. Acción es igual que hacer, se define como tal. Acción en teatro sería todo aquello que se hace en la escena, Pavis es muy claro en ello y lo relaciona con los personajes, es decir, aquello que sucede y se hace por y a partir de los personajes. Pueden ser acciones centradas en la luz, la escenografía, la música y el sonido, pero es en esencia lo que los personajes, no los actores, hacen en escena. Es decir, hacer acciones que producen una narración.

Como se ve, la acción en escena es algo transitivo, que se hace para que otra persona lo mire: el público en primer lugar y luego para provocar, generar o incidir sobre otro ser escénico —de haberlo— que serían los otros personajes presentes en una obra. No en vano, mucha gente de teatro incluso tiende a reducir acción a movimiento. No es el espacio para discutir esto, pero la acción tiene un sentido dramático y narrativo del cual un movimiento per se, que no constituye una unidad de significación dramática, no es una acción. Igual, puede haber «movimientos» de luz, de escenografía, de sonido que no constituyan una acción pues solo la acompañan, le dan un marco o un elemento estético-estilístico. Volviendo sobre la obra, el director de *Bululú* nos dice:

Se privilegia la capacidad de improvisación de los actores (...) la dramaturgia se va tejiendo desde el hacer, que podría variar con la confrontación con el público. En este sentido, la construcción del efecto cómico, recurso vital para el payaso, va variando y cortando, no siendo la misma en cada función, así lo que estaba escrito antes de una función puede ser desechado para

la próxima función demostrando así que el trabajo de payaso es trabajo cultural; también de percepción del espacio, del tiempo, de la gente, que no tiene una dramaturgia estable sino mutante. (Viteri, 2015, p. 8)

La acción en *Bululú* tiene una función dramaturgica ante todo, lo cual puede sonar a una verdad de Perogrullo: ¿qué acción no lo es? Lo que hacen los personajes en confrontación con el público da origen a la dramaturgia de la obra. Ahora bien, hemos afirmado que esto sucede en todo montaje, y es cierto, pero, según la explicación del propio Viteri, en esta obra la dramaturgia depende siempre de las relaciones del actor con el público para adquirir su forma definitiva en cada función, dado que se trata de una obra de *clown*. El *clown* exige este vínculo: «El *clown* se comunica directamente con su público (rompe con la cuarta pared, que es la pared imaginaria que se crea entre el actor y el espectador), donde sea que se presente (calle, animaciones, teatro, hospitales, etc.)» (Sologuren Gutiérrez, 2010).

Es decir, la obra no tiene un montaje definitivo —en cuanto a estructura y narración—, ya que este depende de cómo reaccione el público, de la capacidad de improvisación de los actores y de cómo sus personajes desarrollan su hacer en la escena. Es propio del *clown* la integración, la incorporación y la apelación permanente al público. También es propio del *clown* manejar una estructura dramaturgica flexible, como la que define *Bululú*, y más aún, una estructura de cuadros —como creemos que propone esta obra— que pueden colocarse casi en cualquier orden sintagmático, lo que la convierte en una obra dúctil. Así, la acción en este montaje, dependiendo de la relación que se entable entre personajes y público, es una acción, un hacer cuya estructura es flexible, transformable y cambiante. Ahora bien, la acción en *Bululú*, a nuestro criterio, tiene otras características:

1. Acción cómica, como lo menciona Viteri (2015), «la construcción del efecto cómico» (p. 8) es fundamental en una obra de *clown*. A nuestro parecer, esto no alcanza a explicar la totalidad de las tonalidades que la acción adquiere. Al ser una obra con muchas tesituras emocionales —cómica, trágica, poética— requiere acciones que produzcan estos resultados. Sin embargo, es la acción cómica la que funciona como tronco, en torno al cual se entreteje la urdimbre de las otras acciones. Si bien hablamos de la acción cómica, no nos remitimos a la idea de una acción que mueva a la carcajada o la risa, aunque pueda suceder. La acción cómica presente en *Bululú* encierra y busca mover humor, sutil a veces, producto del gag físico en otros momentos, para, desde el humor, llevarnos a esas otras capas posibles: la ternura, lo tragicómico, el dolor, y la poesía.

2. Acción reflexiva: también señalaremos que la acción que propone la obra nos apura hacia la reflexión. El humor, la poesía, el dolor y la tragedia, en su alternancia, promueven, pese a la esencia emocional del *clown*, una suerte de distanciamiento al estilo brechtiano. Esto nos conduce hacia la reflexión sobre el tiempo, ¿cómo? En primer lugar, y en origen, desde los personajes. Al ser *clown*, los personajes no representan, actúan o interpretan:

El payaso no interpreta lo que le pasa, lo vive y reacciona a cualquier impulso externo. No está encerrado en un mundo de fantasía (para el *clown* no existe la cuarta pared como en el teatro convencional), vive en un mundo real que comparte con todos. Como dice de manera magistral Claret Clown: «La cuarta pared en el payaso está detrás del público». (Navarro, 2016)

Nos parece que, en el momento en que el público percibe esta realidad y siente que el *clown* no representa sino que vive su drama ante él, se produce un distanciamiento. A pesar de que el *clown* trabaja desde su emotividad, el espectador no se sumerge en ella; en su lugar, se ve obligado a buscar la razón, el motivo, la causa final de la acción, del acto y de la sucesión de hechos. Esto nos lleva hacia lo que hemos afirmado: el tiempo y la soledad.

3. Acción rítmica: hay un nivel de la acción que desarrolla el ritmo de la obra. Un espectáculo teatral que si estuviese solo sustentado en el gag físico se volvería intolerable con facilidad. Los diferentes momentos y situaciones dramáticas que se han construido establecen el nivel rítmico del espectáculo:

Ritmo: recurrencia periódica de un fenómeno en intervalos espaciados (...) Todo espectáculo se desarrolla según un **tempo**\* (sic) fijado por la puesta en escena. Este tempo atañe a la rapidez de la dicción, al vínculo entre texto y gesto, a la rapidez de los cambios, a las transiciones entre cada actuación, a la segmentación de la fábula y de la representación de los acontecimientos, al espacio entre escenas y cuadros. Este ritmo (...) es el elemento más sensible de la percepción del espectáculo: de él depende la impresión de una puesta en escena. (Pavis, 1998, pp. 428-429)

En pocas palabras, atendiendo a la detallada definición de Pavis, el ritmo depende y se construye por la abundancia o ausencia de elementos escénicos de todo tipo, que se reiteran en periodos. Como sostiene el autor, es el elemento que más incide en la manera en la que el espectador percibe un espectáculo. Estas alteraciones y sucesiones rítmicas pueden ser deliberadas o casuales en una puesta en escena.

En el caso que nos ocupa, el ritmo en *Bululú* se estructura, a nuestro parecer, principalmente a partir de la acción. Cada cuadro, cada número que

los personajes acometen, se construye en una sucesión precisa de trabajos actorales que reiteran gestos determinados, gags precisos del *clown*, miradas entretejidas entre los personajes y expresiones vocales —rara vez textos— que alternan con pausas necesarias para la concatenación de acciones: «El actor bailarín se vuelve ritmo no solo a través de movimientos, sino a través de una alternancia de movimientos y reposos (...)» (Barba y Savarese, 2007, p. 325). En la dramaturgia de este espectáculo, esto se evidencia en la sucesión alternada y concatenada de momentos cómicos, incluidos gags físicos, momentos dramáticos —casi trágicos— y situaciones dulces, enternecidas, cándidas. «El secreto de un ritmo-en-vida (*sic*) (...) radica en las pausas. Esas no son estáticas sino transiciones, mutaciones entre una acción y otra. Una acción se termina y se detiene por una fracción de segundo creando un impulso que es el impulso de acción sucesiva (...) energía en el tiempo» (Barba y Savarese, 2007, p. 325).

En *Bululú*, esta sucesión dramatúrgica de elementos cómicos, trágicos y cándidos, separados por esas pequeñas pausas, constituyen —como señala Barba— transiciones y mutaciones de la acción que permiten que la atención del público jamás decaiga. Además de permitir que exista un vínculo con la escena, de manera excepcional. Así la acción, merced a la transformación rítmica que promueven los *clowns* en escena, deviene en acción de ritmos sucesivos, con valor dramatúrgico:

Se destaca el ritmo de cada compañero afectado por la nariz el ritmo tiempo es muy importante para la construcción de la obra *Bululú* a pesar de que la obra puede ser silenciada a momentos y cambiada el ritmo, existe un ritmo que se lo lleva y parte desde el coro de la obra, es decir, desde la gran máscara.(Viteri, 2015, p. 10)

## Personajes

Ya hemos dicho bastante, en párrafos anteriores referidos a otros temas, sobre los personajes de *Bululú*. Por eso, trataremos de resumir algunos de los puntos mencionados, añadiendo unas pocas ideas complementarias.

Reiteramos la idea de que el personaje es quien ejecuta la acción, construyendo con ello la dramaturgia de una puesta en escena, a la cual se suman elementos no específicamente teatrales, como la luz, la escenografía, la música, entre otros. En breve:

- Los personajes de *Bululú* son payasos, que producen acciones típicas del *clown*, pero están a medio camino entre la acción del payaso y la del personaje de teatro convencional.

- En esta obra los *clowns* se construyen sobre la base de un depurado trabajo corporal, primero en cuanto a estructura física y después en tanto construyen una gestualidad<sup>30</sup> muy expresiva en lo físico, que hace innecesario el texto en la mayoría de las situaciones y momentos de la obra.
- Los personajes de esta obra no se diferencian, en su apariencia física, vestuario o gestualidad, de otros *clowns* que puedan verse. Sin embargo, su función dramaturgica sí es distinta, ya que no construyen acciones *clownescas* que se cierran y concluyen en sí mismas, en números, partes o gags. En lugar de eso, desarrollan una sucesión sintagmática profunda, generando unidades de significación que se suceden y se engarzan unas con otras, lo que los acerca más a una obra teatral que a una pieza puramente de *clown*.
- Siempre hemos pensado que una obra de teatro presentada ante el público narra, de manera implícita, cómo se desarrolló el proceso de trabajo del grupo, así como las relaciones entre los actores. El *clown* es una proyección payasesca del actor mismo, más que un personaje<sup>31</sup>, por lo que en la obra —al conocer en persona a los actores y parte de su historia— los *clowns* relatan, en metáfora, estos dos elementos. Por un lado, su trabajo evidencia un acendrado proceso de investigación técnica y creativa, un constante proceso de entrenamiento en la técnica propuesta para construir la obra; y por otro lado, refleja sus conflictos y relaciones como actores dentro del grupo, con un nivel de honestidad y autenticidad creativa que el público percibe y agradece. Tanto es así que la obra incluso incorporó a la hija real de la pareja de actores que participaban en ella.

## Público

Ya hemos precisado, en momentos anteriores de este texto, que en *Bululú* se promueve una relación particular entre la escena y el espectador. Primero, en cuanto a que la propia técnica del *clown* apela todo el tiempo al público y a su reacción; y, en segundo lugar, porque esa reacción del público puede, inclusive, modificar la estructura dramaturgica de la obra, o cuando menos, el matiz, el detalle de un gag, de un número o de una partitura escénica. No en vano Viteri (2015) sostiene que:

---

<sup>30</sup> Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, p. 245.

<sup>31</sup> Navarro, J. (2016).

El espectador determina finalmente el sentido de la puesta, en este punto el trabajo del payaso está dado para que el público se involucre en la obra, sea parte de ella, se emocione y viaje con los payasos. No siempre este objetivo se logra pero es una premisa, que si el niño llora en escena, que si se prende un celular, que alguien llegó tarde, que si hay un enfermo en la sala, el público determina el ritmo y la construcción del gag, y bueno desde este punto esencial lo cultural antropológico. (p. 11)

Jacques Rancière afirma que la obra —el texto escénico— es un tercer elemento en la relación entre espectador y escena, entre público y personaje. Esto se puede confrontar con (Rancière, 2010, pp. 20-21) y anteriores. Este elemento es autónomo de ambos, del espectador y del personaje, pero solo se instituye ante ambos, con lo cual estamos de acuerdo. Una obra, un montaje teatral, es en sí mismo independiente de quien lo ejecute, aunque quien observe y quien lleve a la acción le den sus propias particularidades, eso es indudable. Es más, cuando se trata de procesos de improvisación, la obra se constituye en su totalidad solo cuando es ejecutada improvisando ante el espectador, pero adquiere siempre una vida propia y autónoma de uno y otro, al punto que recordamos con dificultad —salvo excepciones— a los intérpretes y ejecutantes del hecho escénico y mucho menos a quienes estuvieron en la función. Pero sí recordamos y vivimos la obra en sí.

Es el aserto anterior el que permite que se produzca en el espectador una posibilidad de «emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación» (Rancière, 2010, p. 21). Tal vez aquí resida la esencia del teatro en general y más aún del teatro contemporáneo que busca recomponer los límites y procesos del arte escénico: permitir que el público, gracias a la obra, se emancipe de ella y del personaje, reencontrándose consigo mismo. No más la cuarta pared aristotélica. Merced a la distancia propuesta por Brecht o a la inmersión cruel y sanadora anunciada por Artaud, el espectador por fin se libera a sí mismo. Creemos que estos presupuestos se cumplen a cabalidad en la construcción de *Bululú*: la obra no tiene un fin espectacular en el sentido debordiano, de divertir por divertir, tan propio de la televisión y el cine.

Óscar Cornago precisa aún más, usando ideas de Josette Feral, entre otros pensadores, que la única opción para que la teatralidad se establezca es la relación entre escena y público: «podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona —como caso excepcional se podría aplicar a un objeto— que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento» (Cornago, 2005, p.6). Esa mirada es la del espectador y esa persona que se exhibe en fingimiento es el actor. Para el caso que nos ocupa, este presupuesto es consciente y deliberado de manera absoluta, merced a la técnica del *clown*, que exige

con radicalidad que la relación entre escena y espectador sea un elemento esencial, compositivo, metodológico y técnico de la obra que miramos.

El montaje que nos ocupa busca ubicar al espectador en la situación de un ente parte del proceso, por su reacción producida por la apelativa recurrente del *clown*. Además, la misma técnica —como señalábamos antes— distancia al público de la escena, llevándolo a su reconstitución, a una relación consigo mismo, con su soledad, con su abandono, con su angustia temporal, con el viaje devenido en metáfora de la vida en la cual todos estamos inmersos.

### **Teatralidades de *Bululú***

Hemos explicado antes, en este mismo texto, que al analizar la teatralidad, o las teatralidades, para ser más precisos, de un montaje, nos fundamentaremos en los «principios que retornan» que enuncia Eugenio Barba en varios de sus textos. El esfuerzo que haremos será ver cómo estos principios se evidencian en diferentes momentos de la puesta en escena.

Partiendo siempre del trabajo del actor, intentaremos ver cómo el uso de estos principios en una puesta en escena se va dilatando —para usar nuevamente términos de Barba— hasta teñir a todos los componentes de la misma. Usaremos estos principios sobre todo porque creemos que la propuesta de Barba es una clara herramienta de trabajo; son «indicaciones útiles» (Barba y Savarese, 2007, p.8) para desarrollar el trabajo del actor. Ahora bien, siguiendo la analogía que desarrolló Vicente Revuelta y que reseñamos en las páginas antes mencionadas de este texto, esos principios, esas indicaciones útiles, se dilatan desde el actor como centro del trabajo teatral hacia todos los niveles de la puesta en escena.

No queremos decir con esto que si el principio de las oposiciones se da en el trabajo corporal y extracotidiano del actor (todo proceso escénico es siempre extra-cotidiano), este deba ser igual, una transferencia o un reflejo en los demás componentes, signos y expresiones de una puesta en escena. Más bien, lo que queremos señalar es que si podemos analizar un principio como este en el trabajo de la actuación, del actor, del hacer, también se puede analizar en otros de los elementos que componen un hecho escénico y su correlación. Y ese es el camino que seguiremos; lo otro sería más útil como una metodología de montaje antes que de análisis.

Finalmente, como resultará obvio, en el análisis de las teatralidades, con seguridad aparecerán elementos dramáticos, por lo que siempre intentaremos cruzar las perspectivas que hablen sobre teatralidad con lo que ya hemos escrito sobre las dramaturgias de una obra. Es decir, alcanzar la totalidad del análisis que pretendemos abarcar se logrará solo si asumimos

el estudio de las teatralidades y las dramaturgias como correlatos el uno del otro, aunque esto no se cumpla completamente. De esta manera, siempre podremos alcanzar la comprensión del hecho escénico y de la práctica escénica, que es lo que buscamos.

## Actrices y actores

Valga insistir: a nuestro criterio, el centro, eje y generador primero y último del hecho escénico es el actor ante un espectador —de este último ya hemos hablado antes—. «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral» (Brook, 1997, p.1). Un actor, un espacio, alguien que mire y el hecho teatral surge. Cornago precisa un poco más al señalar que quien es mirado comete un acto de «fingimiento», de «engaño». Para ajustarnos más al cuerpo categorial que estamos usando, diríamos que lo que el actor hace es siempre un comportamiento extra-cotidiano (en el sentido de Barba), un comportamiento diferente del cual es consciente a plenitud. Así, cuando este comportamiento es reconocido y observado por el espectador, se instituye la teatralidad.

Es necesario instituir la diferencia entre actor y personaje, y por qué uno es analizado dentro del campo de la dramaturgia mientras el otro pertenece al mundo de la teatralidad. El personaje, tal como lo entendemos, pertenece al mundo de la diégesis, de la fábula de una obra, mientras que el actor es el vehículo, el soporte material de expresión de ese personaje en el mundo del discurso escénico real, en el mundo de la puesta en escena:

...una nueva visión del personaje (...) ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción, variando de la forma 'amorfa' del actuante (*sic*) (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (*sic*) (estructura superficial discursiva tal como aparece en la obra) (Pavis, 1988, p. 13).

Cuando trabajamos sobre el personaje, lo hacemos sobre ese ser que pertenece a la estructura narrativa profunda, propia de la obra, a las funciones que como ser ficticio asume y transmite. En cambio, hablar del actor nos lleva a considerar cómo ese personaje llega al hecho escénico por medio de un actor determinado. «El actor es un artista (*sic*) presente sobre el espacio escénico, cuya misión es actuar y hablar en un universo ficcional que él construye o contribuye a construir» (Ubersfeld, 2002, p.14). Pero, como bien señala Ubersfeld, el actor construye ese universo ficcional del personaje, de la diégesis; no está en la escena para que sea evidenciado él mismo. Eso puede ser el universo

del *performance*. En el mundo del teatro, no cabe el actor mostrándose a sí mismo, ya que es una entidad ficcional que puede ser llamada personaje, ser o fuerza motriz de la acción (si lo correlacionamos con el conflicto).

Así, en este apartado de la investigación, nos enfocaremos en analizar cómo los actores que dieron vida a los personajes de *Bululú* realizaron su trabajo a la luz de los preceptos barbianos. Analizaremos cómo asumieron la construcción ficcional de los personajes de la obra, su eficacia dentro de la puesta en escena y cómo ha funcionado su relación. Esto no implica que tengamos que discernir sobre todos y cada uno de los principios definidos por Barba —antes ya señalados—, sino que trataremos aquellos que creemos pertinentes a la obra, al análisis, al trabajo realizado por los actores y a nuestras necesidades investigativas.

Bajo lo expuesto, es necesario hacer una precisión más, ya señalada: el trabajo de los actores tiene, para este caso, también la marca de una técnica de actuación y creación precisa que le da sentido: el *clown*. Sin embargo, también es importante recordar que Mano 3 no es una compañía de *clown*, sino un grupo de teatro que, en su devenir, se acercó al payaso como una forma más de asumir la escena, como una manera de investigarse a sí mismos como actores. Es evidente que el grupo parte de dos tipos de entrenamiento. El primero, un entrenamiento general:

Asumimos una formación al interno del grupo, que plantea un recorrido específico que permite a sus integrantes un abordaje de la escena de manera cabal y pulcra; se estructura un training al interior del grupo que es básicamente el recoger y mezclar las experiencias actorales de los integrantes, con diferentes otras fuentes de autores, directores y teóricos escénicos. (Sanmartín, 2015, p. 5)

Este entrenamiento general se sustenta «en técnicas corporales venidas desde la Antropología Teatral» (Sanmartín, 2015, p.4), así como en otras que conforman el corpus referencial de Mano 3. Deducimos, por tanto, que este entrenamiento se basa en los mismos principios estructurados por la antropología teatral, principios que ahora estamos utilizando como categorías analíticas. Es evidente que en el trabajo de los actores en *Bululú* es posible observar cómo están presentes en sus cuerpos los principios de la danza de las oposiciones, que les permite exacerbar el tono muscular y relajarlo en otras partes, al modo de los «manis y queras» propuestos por Barba, produciendo una genuina dilatación corporal. El equilibrio precario —sobre todo en el *clown* de Paúl Sanmartín—, quien es el personaje más dinámico y con mayor cantidad de gags físicos en la obra, utiliza frecuentemente este recurso, incluso como elemento de suspenso actoral.

La danza de las miradas instituye el vínculo y la relación de los actores entre sí, pero, sobre todo, con el público. El proceso apelativo que el *clown* exige del actor hacia el público, con frecuencia en este montaje, se da a través de la mirada; una mirada cómplice e inclusiva que hace al espectador y su reacción partícipes de la escena. Las omisiones, la selección precisa de gestos, movimientos, actitudes y emotividades que los actores han escogido para construir la puesta en escena se traducen en una obra pulcra, limpia y construida con delicadeza. Esto se puede ver en el solo que Karla León nos ofrece junto a su muñeco, una pulcritud de la acción que no siempre es propia del *clown* debido a su componente improvisado, pero que aquí es ejemplar.

Sin embargo, también existe un entrenamiento específico, referido a la puesta en escena concreta sobre la que se estaba trabajando. «El *training* en un momento del proceso se dirige a lo que el proceso de construcción del proyecto de montaje requiere; el entrenamiento varía y se lleva hacia el levantamiento de material que será utilizado en el montaje de la escena» (Sanmartín, 2015, p. 5). Para este caso, el entrenamiento consistió en enfrentarse, dominar y utilizar de manera solvente la técnica del *clown*, del payaso en la puesta en escena.

Para la obra *Bululú* el entrenamiento es muy puntual y divertido; no hay una construcción del personaje, pues, el payaso ya es un personaje que entra con su lógica a un espacio y tiempo construido desde la circunstancia y muchas veces desde la provocación del accidente, el actor antes de la obra se prepara, soltando su juego interior frente a cada situación; así, podrá intervenir desde su lógica en otros espacios. Por supuesto, la nariz es una máscara y eso hace que ya tenga un elemento en sí mismo, a través del cual expresarse. (Viteri, 2015, pp. 9-10)

Es evidente que el *clown* es el que dota de pre-expresividad y de extracotidianidad a los actores y a la obra misma de *Bululú*, así como a las situaciones. Si a esto le sumamos la forma particular de plantear el tiempo dentro de un no-lugar, como hemos visto, la puesta en escena se constituye como un engarzado de partes y momentos orientados, como decíamos antes, no tanto a promover la diversión pura en el espectador —que no es que no la haya—, sino ante todo la reflexión sobre lo que ahora acontece en la sociedad y el mundo.

## **Puesta en escena**

La puesta en escena, tal como la estamos asumiendo para este análisis, se refiere a los elementos no específicos y propios del teatro, de la escena.

Dicho desde la perspectiva inversa, si nos acogemos a las definiciones que ya hemos reseñado en este texto de Brook, de Grotowsky, y a la perspectiva de Cornago sobre la teatralidad, lo específico teatral es esa relación que establecen en un espacio el actor-personaje con un espectador. Todo lo demás no es específico del teatro: las luces, la escenografía, el vestuario, los objetos, la música, el sonido, el maquillaje, el baile, las maquinarias escénicas, entre tantas otras cosas, no son exclusivamente teatrales. Existen y son parte también de los lenguajes a los cuales otras artes acuden.

Además, si asumimos la terminología dramaturgía en un sentido amplio, la actuación, el rol de la actuación y los personajes que emanan la acción dentro de la diégesis pertenecerían al mundo de la dramaturgia. Esto se refiere al tejido de acciones más que a la puesta en escena.

En definitiva, cuando nos referimos a la puesta en escena, nos interesa más estudiar los componentes no específicos de lo teatral que se evidencian en el montaje de una obra. Nos enfocamos en cómo se han tejido, en este caso, los lenguajes visuales, sonoros y sensoriales presentes en un espectáculo teatral.

Todos los elementos teatrales aportan a la construcción de la obra en este caso, iluminación, vestuario, escenografía, banda sonora, en especial la relación con el espectador, esta relación determina el desarrollo de la misma, cambia o hace que permanezca la propuesta de los payasos. Y se estructura con canales de comunicación en el acto mismo. La mirada, la complicidad, la intervención dinámica del espectador. (Viteri, 2015, p. 9)

Pero no todos los elementos que pueden analizarse en un montaje serán considerados. Para el caso de *Bululú*, omitiremos algunos que no consideramos relevantes, como se verá. Con esta lógica, nos parece primordial analizar el papel que los objetos han tenido en la puesta en escena.

Primero, necesitamos determinar el sentido del uso de la escenografía en *Bululú*, para luego clarificar el uso de los objetos. Veamos: ¿es determinante el uso de la escenografía en esta puesta en escena? La respuesta es no, al menos no la escenografía que está en el espacio. Hay un banco, quizás el elemento escenográfico más sustancial presente, porque al ser el banco de la estación de trenes por la cual transitan los tres personajes, marca el otro elemento de escenografía no visible, pero que los personajes construyen: la estación misma y los rieles del tren. Siempre, en una estación, los bancos de espera están cerca, muy cerca a veces, de la calzada por donde los rieles llevan a los vagones y su gente. Este banco, sobre el cual ocurren muchas de las acciones de la obra, no tiene solo el sentido denotativo inmediato que sugiere; marca el centro del espacio, pero sobre todo señala hacia el proscenio el sitio por el cual los trenes pasan, un espacio que no puede ser invadido a

riesgo de ser atropellado por la locomotora. El banco marca, hacia delante de él, un límite espacial para los actores, pero, al mismo tiempo, es un límite que se rompe con frecuencia debido a la búsqueda que los personajes-*clown* hacen de ese público que está más allá del proscenio, es decir, más allá de los rieles cuyo espacio no pueden invadir. Y los trenes llegan. En no menos de tres ocasiones, los *clowns* escuchan el tren que se acerca, lo esperan, y cuando están por tomarlo, algo sucede. Alguna desgracia, un gag, una «tragedia» comediada les sobreviene, impidiendo que suban los escalones que les sacarían del encierro en el que se encuentran, lo que evitaría que el motivo dramático se concluya, cosa que jamás ocurre.

Así, la simpleza del banco ubicado al centro del escenario marca el espacio diegético —la estación del tren y los rieles—, pero también el punto de origen y llegada de las acciones, como el referente desde el cual el *clown* establece el vínculo con el público. Además, marca un eje capital de desplazamiento de los actores, de forma horizontal, entre los extremos del escenario, que es el circuito de desplazamiento más recurrido, ya que es el que marca las entradas y salidas, frecuentes por cierto. Los personajes no usan el escenario en profundidad, en el eje vertical; el banco, en su extensión, señala también la ruta más común de desplazamiento del trabajo actoral.

Dicho esto, los objetos son otro componente clave tanto de la visualidad de la obra *Bululú* como de la dramaturgia de la puesta en escena. Parecen no ser muchos, pero un nutrido grupo de objetos pueblan el universo ficcional del montaje: una gran sombrilla de tela colorida, maletas que guardan un bazar completo de pequeños chismes y artilugios casi mágicos —al menos nos hacen sentir eso—, una pequeña bicicleta que usan estos payasos errantes escapados de su caravana, y un títere de delicada factura, entre otros.

Lo cierto es que cada objeto, evidentemente, ha pasado por un detallado proceso de trabajo por parte de los actores. Primero, para dominar el objeto; luego, para encontrar en él toda su panoplia de posibilidades expresivas, sean estas propias o innaturales; y finalmente, para volverlo parte de sí mismos, del cuerpo del actor y de su gestualidad. Esto provoca que la aparición del objeto en escena no sea un hecho casual ni pase desapercibido. El surgimiento de cualquier objeto en escena permite, a veces, un número completo, como el del títere que realiza Karla León, ya mencionado. O, cuando menos, produce un gag, un chiste, o se integra al encadenamiento de sucesos.

Cada objeto usado adquiere una cualidad expresiva necesaria para conformar la totalidad de las posibilidades de enunciación del trabajo, que nos remiten a un mundo mágico del payaso en el que todos quisiéramos estar. Es un mundo lleno de fantasía, sueños y vitalidad, pero también de tristeza y soledad a veces, donde el frío objeto inanimado —que cobra vida por el arte de la nariz roja— es el único acompañante del *clown*. Este objeto se convierte

en una metáfora de la contemporaneidad, donde nosotros, tristes payasos de nuestro particular circo, a veces solo encontramos compañía al rodearnos de objetos inútiles que crean el simulacro del encuentro con otro, sin tener la imaginación y capacidad de estos actores para realmente dar vida a lo inanimado que nos rodea, signo brutal de la escisión que vivimos hacia los demás.

Como hemos afirmado, el objeto es también un pretexto dramático para construir unidades de acción, significantes del texto escénico. Estas unidades pueden ser escenas o, al menos, gags físicos o dramáticos en diferentes momentos de la puesta en escena. Esto indica que todo el trabajo realizado sobre los objetos requirió de un entrenamiento profundo por parte del grupo. No se trata de simples artilugios burlescos o malabaristas, sino de elementos con un valor dramático significativo, ya que permiten la sucesión, concatenación y progresión de acciones. Dibujan un universo de vida del personaje-*clown*: como la sombrilla para Rocío Pérez, el títere para Karla León o la maleta para Paúl Sanmartín. Pero, quizás, el mejor ejemplo de cómo un objeto motiva todo un desarrollo dramático es el solo que Karla León realiza con su hermoso títere, ya mencionado antes. En este número, el *clown* despliega un desarrollo de acciones, emociones y vida en relación con el público, creando un mundo de significaciones que pertenece al universo ficcional y mágico que habita el actor-personaje.

La banda sonora, especialmente en su relación con las acciones que suceden, es también un elemento destacado. La música utilizada con frecuencia tiene un tono entre festivo y melancólico, similar a las bandas y sonoridades populares de ciertos sitios de Europa. Es inevitable pensar en Kusturica y el rico uso que hace de este recurso, al punto de haber creado una banda con esa dulce, alegre y, a la vez, triste musicalidad de los gitanos del este de Europa. Esta música acompaña y ritma el trabajo corporal y dramático del *clown*. Sin embargo, quizás el momento más determinante de la banda sonora en el montaje es la llegada de los trenes. En estas escenas, la acción se traslada al sonido del tren: primero lejano, luego cada vez más cercano. Su aparición altera por completo el curso de la escena, transformando la acción de los personajes y provocando una precisa partitura de relación entre los actores, y entre ellos y el tren, que inunda todo con su sonido. Es importante señalar que el tren nunca aparece físicamente; su presencia se evidencia solo a través del sonido. Cada *clown*, en un preciso juego de miradas, increpa o invita al otro a salir, a irse para abandonar el encierro. Con esas mismas miradas, junto a la creciente presencia del tren, anuncian su inminente arribo. Con esas miradas se preparan y despiden del público, ya se van, ya parten. Y, con esas miradas, ven con azoramiento la inevitable partida del tren que los deja atrás, porque algo sucedió y no pudieron tomarlo. En este caso, toda la acción se traslada al sonido, lo que incide en la composición de los sucesos

de los personajes, al punto de que, cada vez que el tren parte sin llevarlos, nos sobreviene el temor de qué sucederá ahora que la acción vuelve a recaer completamente en los *clowns* en escena.

En definitiva, *Bululú* constituye un complejo y completo sistema de signos, expresiones, apelaciones y estéticas que funcionan como un todo. Esta puesta en escena está sustentada en un acertado trabajo técnico actoral, que, gracias a los recursos del montaje y de la puesta en escena, construye una dramaturgia sobria, clara y seductora. Nos muestra una obra de teatro bella, motivante y de una inmensa solvencia. Es una lástima, quizás un destino común en el teatro de la ciudad, que este tipo de obras no persistan en cartelera y se limiten a un número escueto de presentaciones.

## **«Aunque jamás toda la verdad puede ser dicha»: el Teatro del Quinto Río**

### **Características del trabajo del Quinto Método**

Hay varios componentes clave en el quehacer del grupo: el entrenamiento, el análisis textual-conceptual, la construcción de personajes, el tratamiento de la acción, la dramaturgia espectacular y la precisión en las puestas en escena. Además, se destacan las obras de Isidro Luna y otros tres componentes aportados por el mismo: ser un teatro de tesis, un teatro de director y un teatro de actores.

El entrenamiento fue surgiendo de forma paulatina, de acuerdo con las necesidades del colectivo. Ante la realidad de haber juntado a actores desconocidos entre sí en las tablas para el primer montaje de *El murciélago doble*<sup>32</sup> (Lizbeth Cabrera, Ma. José Alvear —quien la sustituyó luego—, Mabel Petroff en la temporada final, Pancho Aguirre y Andrés Vázquez), el entrenamiento se centró en primer término en desarrollar un «contacto» —así le llamábamos— estrecho entre los tres actores. Partiendo de la cadera como eje, se promovían evoluciones detalladas y precisas de la gestualidad total del cuerpo, mientras se repetía un texto de entrenamiento cualquiera. Primero, se trabajaba sobre el actor mismo y luego en relación con los otros. Este proceso podía llevar a la quietud y, posteriormente, al movimiento de nuevo, buscando que la percepción del otro fuese constante y precisa, mientras también se desarrollaban la escucha, la incitación-respuesta y la

---

<sup>32</sup> La obra tuvo tres versiones presentadas entre 2008 y 2011, año en que se llevó a cabo su última función. La primera versión contó con Lizbeth Cabrera, la segunda con Ma. José Alvear, y la tercera con Mabel Petroff.

composición colectiva. Todo ello generaba innumerables situaciones dramáticas o escénicas, con esbozos de conflictos que, con frecuencia, alcanzaban altas notas de intensidad y dinamismo.

No es menor, en este proceso, la exigencia de no racionalizar lo que sucedía ni cómo debía suceder. Era fundamental que lo que ocurriera durante el entrenamiento permitiera una conexión integral entre el cuerpo, la psique, las emociones y la mente del actor, aunque el proceso fuese prefigurado, desarrollándose en el transcurso de cada sesión y teniendo siempre al movimiento como eje detonador. Desde esa perspectiva, desarrollamos lo que denominamos un entrenamiento psico-físico-dramático. Es decir, un entrenamiento que, partiendo del movimiento y de la intensidad física, a través de la voz y del encuentro con el otro, desarrolle profundos espacios y respuestas psicoemotivas, produciendo a su vez innumerables situaciones dramáticas o, cuando menos, situaciones de conflicto entre los participantes.

De tal forma que, en una misma estructura de entrenamiento, se tenía un proceso físico exigente para los actores. Este proceso servía tanto para desarrollar su capacidad corporal como para preparar el cuerpo para cualquier condición que la escena planteara. Además, incluía el entrenamiento de la voz en todas sus tesituras e intensidades posibles, entrenar el contacto con los otros, aflorar sin racionalismo de ningún tipo las emociones que el cuerpo encierra y que surgen del contacto, entrenar situaciones escénicas posibles, tanto personales como conjuntas, y los ritmos, trayectos y condiciones que estas necesiten.

Con mucha frecuencia se desarrollaban estados no ordinarios de conciencia<sup>33</sup> en los actores. La intensidad psico-motriz-sensorio-dramática del entrenamiento provocaba que los actores distorsionen sus capacidades, siempre dentro de un ambiente controlado: su percepción de sí mismos, del otro, del tiempo y del espacio. Muchas veces, los actores creían que el entrenamiento había tenido una duración muy breve cuando, en realidad, se había acercado a las dos horas. O, en su defecto, encontraban en la relación con el otro, en sus rostros o imágenes, un proceso difícil de explicar, pero que solo tenía como consecuencia intensificar la experiencia y la relación entre los actores.

---

<sup>33</sup> Los estados no ordinarios de conciencia han sido ampliamente estudiados por la psicología contemporánea. Uno de los investigadores que más profundamente los ha explorado es el psicólogo estadounidense de origen checo, Stan Grof. Parafraseando su definición, estos estados se caracterizan por una percepción alterada del tiempo, el espacio y la propia identidad, en comparación con los estados de conciencia ordinarios. Estos estados pueden surgir a través de prácticas como la meditación y el deporte, el consumo de plantas enteógenas, el uso de medicamentos o experiencias extáticas. Su obra más destacada sobre este tema, escrita en colaboración con su esposa Cristina, es *La tormentosa búsqueda del ser*.

El entrenamiento era independiente de la puesta en escena, pero, cuando ya se enfrentaba un montaje concreto, este mismo esquema se trabajaba desde el personaje construido, exigiendo al actor la conservación del personaje en todo momento. Este proceso permitía profundizar tanto en el conocimiento del actor sobre su alter ego como en la relación estrecha entre personajes. Al exigir cada vez más la presencia del personaje en el trabajo cotidiano, y al lograr que el actor se ubique en él de forma más frecuente, el personaje iba adquiriendo ribetes arquetípicos. Nuestros diálogos en torno a las ideas arquetípicas de Jung, Mircea Eliade, Groff y, en general, sobre mitología y los posibles referentes arquetípicos que de ellas provenían y podían estar activándose en el trabajo eran frecuentes y fundamentales. En este punto, nos centramos en intentar comprender cuánto del arquetipo que cada personaje encerraba podía ser asumido y entendido por el público, o qué se activaría en el público a partir de estos procesos.

El entrenamiento giraba en torno al manejo escénico y expresivo de objetos, incluidos elementos del vestuario, que permitiera un uso preciso, expresivo y detallado de los objetos en la escena. Esto hacía que todo lo presente en la escena cumpliera una función en relación con la visualidad de la obra, sus conflictos y el personaje. Los objetos tenían un sentido dinámico, no pasivo; es decir, no eran simples complementos decorativos del personaje. Más aún, los objetos —todos los que se usaban— se cargaban de un sentido simbólico a través del trabajo sobre ellos. Dejaban de ser meros objetos para representar al propio personaje, especialmente aquellos que eran ejes del trabajo. El actor lograba condensar o depositar sus emociones en el objeto, o, dicho de otro modo, el objeto se convertía en un ancla mental que le permitía al personaje acceder a una determinada emoción. Este objeto no solo contenía y motivaba la emoción, sino que también la expresaba a través de su uso. Este proceso generaba material, como secuencias objetuales, que el actor luego utilizaba en el montaje, tal como ocurría en la práctica.

Cuando se iniciaba una puesta en escena, se hacía un detallado análisis textual-conceptual de la obra a ser montada. Primero, por las peculiaridades de las obras de Luna: no suelen tener una fábula evidente, ni acotaciones explícitas, sino implícitas<sup>34</sup>. Con frecuencia, tampoco ofrecen una ubicación espacio-temporal de la acción, lo cual las vuelve obras opacas, pero, a la vez, dejan todo el espacio posible a la construcción de la dramaturgia actoral y de la dramaturgia de la puesta en escena por parte del director. Esto nos

---

<sup>34</sup> Isidro Luna y yo discutimos esta idea en varias ocasiones, refiriéndonos a una característica distintiva de la obra de Luna: su capacidad para ser leída como un texto diseñado específicamente para la escena. Su literalidad contiene indicaciones implícitas sobre su puesta en escena, las cuales deben ser descubiertas y descifradas por los actores y el director para dar vida a la obra.

exigía un detallado proceso de análisis textual que implicaba la división del texto en unidades de acción, la nominación verbal de estas unidades, el desentrañamiento de las acciones propuestas, la caracterización de personajes a partir de los indicios textuales y el enlazamiento de las unidades entre sí, característica poco frecuente en las obras de Luna. Esto generaba una meta-dramaturgia escénica sobre la dramaturgia textual propuesta. Más adelante, detallaremos un análisis pormenorizado de la dramaturgia de Isidro Luna.

Ahora bien, este trabajo tenía severas consecuencias prácticas en la puesta en escena: discusiones amplias que se fomentaban sobre el estilo, la situación contextual en la cual la obra iba a mostrarse, la visualización primaria de las escenas, pero, sobre todo, proveía material temático para la construcción de secuencias físicas de movimiento, de secuencias rítmicas y de coloraturas precisas para el trabajo actoral. Este proceso, que Andrés Vázquez ha dado bien en llamar *training* mental, es el resultado del constante diálogo que, en torno a las obras, sus temáticas, las realidades del país y del mundo, siempre ha mantenido Quinto Río como una parte sustancial de su trabajo. Un camino de verbalización de procesos, incluso conceptuales y teóricos con frecuencia, que tenía profundas y señaladas consecuencias en la acción que luego se verificaba en el escenario.

El siguiente paso era la construcción de personajes, un extenso proceso sobre el cual se volvía con frecuencia incluso ya estrenada la obra. Se usaban técnicas estrictas y detalladas. En el trabajo de mesa se encontraba material que permitiese identificar al personaje con un animal, objeto o planta, que eran estudiados en detalle. Dicha selección se fundamentaba en características psicológicas del personaje con relación a la planta, objeto o animal, siempre considerando las imágenes y particularidades físicas de unos y otros. Luego de ello, el actor integraba en su cuerpo las características de este objeto, animal o planta, los cuales se constituían en la base de la construcción del personaje. Este desarrollo podía ser extenso en el tiempo y permitía incorporar de manera paulatina —una vez que toda la estructura física del personaje fuese definida— características gestuales, comportamentales, tics, entonaciones vocales, reacciones y acciones concretas del personaje. El actor «escribía» en el cuerpo y el espacio una biografía de su personaje, mediante secuencias de circuitos que, en cada punto de estos, proveían un movimiento o acción que resumiera el instante de la vida del personaje que estaba siendo relatado —no fabulado— cuya unión surtía, una vez más, secuencias de movimiento a ser usadas en la construcción de la puesta en escena, la cual es entendida como una secuencia de acciones<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Establecíamos una distinción clara entre una secuencia de movimiento y una secuencia de acción. Las secuencias de movimiento carecían de un sentido narrativo específico; surgían de motivaciones vinculadas a la obra o al personaje, pero no necesariamente a la historia o

Ahora bien, en el oficio de construir un personaje en todos sus niveles (físico, psicológico, emotivo, gestual, sexual, relacional, etc.) se estableció un espacio —podía ser virtual o real— de paso, de camino entre el actor y el personaje, que a la vez correspondía a un afuera y adentro de la escena, para usar términos de Barba: un espacio entre la pre-expresividad y la expresión. Y, como casi todo momento de paso, transitivo, era un componente ritual en el trabajo del actor sobre su personaje. Por supuesto, un rito laico, pagano, profano, de ninguna manera sacralizado en el sentido religioso, muy personal de cada actor —podía ser muy breve en ocasiones— que le permitiese asumir el personaje justo antes de entrar en la escena y prepararse para ella, lo cual producía profundas conexiones físicas, psicológicas, situacionales y dramáticas. En pocas palabras, el asumir el personaje justo antes de entrar en escena —a veces moverlo, confrontarlo con el otro, forzarlo a su aparición— constituía el camino y el recorrido del actor desde sí hacia la escena y la situación que esta exige.

Con todo este material a disposición del actor y del director, se enfrentaba a la puesta en escena, la cual no siempre seguía el mismo orden del texto. Es decir, no se comenzaba siempre el montaje por la primera escena y luego se continuaba por la sucesión de acciones planteadas en la obra. Se priorizaban las escenas que, durante el análisis, eran entendidas como las más complejas para, a partir de ellas, estructurar la puesta en escena. Este proceso de montaje final era más bien breve si se compara con todo el proceso previo que hemos señalado.

En principio, se creaba una estructura de montaje básica para toda la puesta en escena. Un esqueleto de secuencias de acción, como una urdimbre general, sobre la cual se iban tejiendo precisiones muy detalladas de movimiento, acción, texto, relación, ritmo y demás. Siempre hemos afirmado que una puesta en escena es como un bordado, una delicada filigrana, de la cual el público percibe solo el resultado final —aunque los hilos, miles de ellos, estén evidentes— pero es solo cuando se acumula puntada tras

---

a la fábula que se buscaba narrar. Estos movimientos podían combinarse con los de otras secuencias para construir la secuencia definitiva del montaje o secuencia de acciones. Por otro lado, la secuencia de acción se diseñaba específicamente para una parte concreta de la obra. Incorporaba diversos elementos: la estructura del personaje, su vestuario, secuencias de objetos, secuencias de movimiento, circuitos de desplazamiento, e intenciones vocales aplicadas al texto. Su función era desarrollar un relato significativo dentro de la obra —fuera o no parte explícita de la fábula—. Esta construcción se asemejaba a la edición cinematográfica, tomando fragmentos de las secuencias disponibles o generando nuevo material circunstancial durante el proceso de montaje. La secuencia de acciones finales, producto del montaje, debía permanecer lo más estable posible durante las funciones para garantizar la limpieza, precisión y calidad del espectáculo. No obstante, las intensidades podían variar entre funciones, adaptándose a las circunstancias específicas de cada presentación.

puntada que se obtiene el resultado final. En este esfuerzo final era muy importante, además de la verosimilitud del trabajo del actor, de su solvencia en el manejo del personaje y de una atención necesaria al texto, la generación de imágenes corporales —individuales o colectivas— que sintetizaran y condensaran diferentes momentos emotivo-rítmicos, líricos, de la pieza, pero sin que estuviesen aislados del relato general, engarzados en él.

Paralelo a este trabajo de puesta en escena, se trabajaba con el diseñador de vestuario y escenografía, así como con el músico, siempre con la exigencia de que estuviesen vinculados en diferentes momentos al trabajo de los actores, que lo vieran, palparan, entendieran y, solo ahí, procedían a desarrollar el trabajo. En el caso específico de vestuarios y escenografía, se decidía antes una estética visual a la cual afiliarse (cómic expresionista, ciencia ficción, minimalismo, suprematismo, etc.), desde la cual se partía, aunque el resultado final no fuese siempre cercano a estos estilos, que se iban adecuando a las necesidades de la puesta en escena. Tanto los vestuarios, como la escenografía y la música, eran incorporados al tejido final de acciones solo cuando se probaban en la escena, durante los ensayos. Esta misma lógica se llevaba al diseño gráfico de los materiales necesarios (afiches, programas de mano, tarjetas). Tras el estreno, con frecuencia se hacían jornadas de análisis, a veces luego de cada función, para ir corrigiendo lo que fuese necesario.

El tratamiento de la acción resulta un elemento determinante en la construcción escénica del grupo. Con esto nos referimos al «hacer» de los actores en las tablas, en el hecho performado. El análisis textual del que hablábamos con anterioridad era, en esencia, para descubrir en las obras de Luna, además de los referentes y ejes conceptuales, la sucesión de acciones que los textos proponen. Ahora bien, con frecuencia encontrábamos que las obras de Luna proponen acciones que pueden ser abstractas, difusas y polisémicas. El esfuerzo que se hacía en el grupo era desarrollar un posible universo de acciones en el cual el texto mismo de Luna, las acciones que encierra, fuese posible, tras lo cual, en la relación actor-director, se creaba ese universo, esa situación, esa acción real donde el texto fuese posible.

...hay un texto dramático, a ese texto dramático le van sucediendo una serie de cosas: a ese texto dramático lo primero que se le pone es una especie de 'mundo' posible ¿En qué mundo sería posible que alguien diga esa frase? Es el primer paso para construir la dramaturgia de la puesta en escena. Lo hemos trabajado tantas veces contigo (refiriéndose al entrevistador) ¿qué te imaginas tú? ¿Y tú? ¿Y tú? La primera parte es la reconstrucción de intenciones explícitas del texto y del subtexto, eso es una parte muy técnica. Y luego viene eso de 'pongamos un mundo posible' ¿En qué mundo posible estos personajes dirían eso? Entonces se introduce un elemento de fantasía.  
(Luna, 2016)

Ese mundo posible, ese universo ficcional que se introduce en las puestas en escena —a veces sugerido por la misma obra, como en «Última puesta de sol en el pueblo de maravilla»— no es más que crear una situación al diálogo propuesto, y, por tanto, una profusión de acciones posibles en ese diálogo y con ello generar una dramaturgia de la puesta en escena. Para hacer verosímiles los textos de las obras: «a través de esta fabulación, los actores lograban hacer verosímil el texto. Porque los textos de Isidro Luna, a veces, son difíciles para verlos como verosímiles» (Luna, 2016).

Ahora bien, hay otra faceta en cómo Quinto Río enfrenta la acción: es la acción en sí misma. Un asedio a la acción: una vez establecido el posible mundo en el cual la acción del texto fuese posible, buscábamos el «tono», la forma precisa, las distintas maneras de cómo esa acción podía ser realizada por el personaje y por el actor mismo, hasta encontrar aquella que nos era posible. Pero, ante todo, buscábamos —mediante el asedio a la acción— la forma precisa y el tono exacto que esta debía tener para alcanzar lo que queríamos decir. Quizás por eso, cuando en cada montaje debimos sustituir a un actor, ese proceso se pudo hacer sin mayores problemas, pues se sabía con precisión qué se esperaba de él y cómo debía hacerse.

Esto nos lleva al siguiente elemento, antes expresado como característica del Quinto Río: la precisión de la acción y del trabajo actoral, como de la puesta en escena. Ya hemos mencionado antes, en varios momentos, esta idea.

### **La discontinua persistencia: trayectoria**

En la introducción de este texto señalamos que este sería un ejercicio de análisis participante porque implica entender al grupo del cual el autor es parte, el Teatro del Quinto Río. Esto marcará ciertas particularidades respecto al grupo, sobre todo al entender su manera de trabajar, sus supuestos estéticos y técnicos, así como el análisis del espectáculo que haremos. Para esto proponemos una variante: además del conocimiento propio que tenemos del grupo y para evitar citarnos, apelaremos a otras voces en ciertos momentos —las de Pancho Aguirre, actor del grupo; Andrés Vázquez, actor y el director que más obras ha montado; y a Isidro Luna, el dramaturgo y motor de Quinto Río— sobre todo cuando se definan los distintivos del montaje a ser estudiado que fue dirigido por nosotros.

Hay dos momentos claros en la trayectoria de Teatro del Quinto Río, quizás se está viviendo un tercer tiempo que intentaremos esbozar nada más. El grupo comenzó en 1998, formado por Isidro Luna, Pablo Aguirre (actor y director de larga trayectoria, hermano de Pancho Aguirre) y Fidel Román, director y actor formado en la ENIT (Escuela Nacional de Instructores de

Teatro) de La Habana. Este período del grupo concluyó hacia el año 2000, cuando se disolvió esa estructura original, quedando en el grupo solo Isidro Luna. Pero, al no estar dentro de nuestro horizonte temporal, no nos detendremos demasiado en este período. Bástenos decir que desde un inicio se comenzó con dos claras definiciones que han marcado el devenir del colectivo: poner en escena obras escritas por Luna —la primera fue *El héroe decapitado*, la cual cumplió más de cien funciones— y trabajar bajo los presupuestos del teatro antropológico como centro técnico-conceptual de su indagación.

Es Luna quien mantuvo viva la idea de Quinto Río, como dramaturgo, sobre todo, montando de manera esporádica obras escritas por él, con directores y elencos también ocasionales. Recién en el año 2007, el grupo volvió a reconstituirse con el núcleo esencial que hasta hoy lo conforma: Isidro Luna como dramaturgo, asesor y cumpliendo también funciones de gestión; Pancho Aguirre como actor; Andrés Vázquez como actor-director y en funciones de administración del grupo; y yo, como director y gestor también.

Las realidades del trabajo escénico en el país siempre son complejas. El grupo enfrentó enormes dificultades para encontrar un espacio permanente donde laborar, a diferencia de Mano 3, que tenía a su disposición el Teatro Popular de San Roque. Sin embargo, logró construir varias puestas en escena que devinieron icónicas para el grupo y para el teatro de la ciudad: *El Murciélago Doble* —primer montaje de esta segunda etapa—, *El hombre que se prende*, *La última puesta de sol en el País de las Maravillas*, *El Ángel Exterminador*, entre otras. Ahora bien, no solo Vázquez y yo hemos dirigido estas obras: en dos ocasiones se invitó a otros directores a trabajar con el grupo: Bruno Castillo de México y Galo Escudero de Cuenca. A la vez, se ha invitado a actrices diversas a participar en los trabajos. Se intentó que algunas de ellas formasen parte del elenco, mientras que en otras ocasiones hubo solo actrices invitadas: Lizbeth Cabrera, María José Alvear, Mabel Petroff, Paola Guzmán, Angélica Vázquez y Priscila Jara.

Bajo la dirección de Andrés Vázquez y mía, se reinstituyó la idea de realizar montajes de Isidro Luna —con todas las obras antes mencionadas— y se desarrolló una forma muy propia del hacer escénico y grupal, característica de Quinto Río. Esta forma, sustentada en parte en los principios del Teatro Antropológico, adquiere una personalidad única en la labor del grupo. Isidro Luna lo llama, ironizando con el nombre del grupo, «El Quinto Método». Este método tiene particularidades muy específicas que luego serán detalladas y sobre las cuales han debido trabajar también los otros directores invitados al grupo, cimentando una estética y una poética propias de Quinto Río. Al respecto, Pancho Aguirre afirma:

En Quinto Río hay un buen entrenamiento, una buena preparación. Nos paramos con seguridad en las tablas. Y de ahí hay una visión estética que implica que cada obra va dando los datos de su resolución escénica, plástica si quieres. (...) Y también el director va viendo lo que nosotros como actores vamos aportando en el entrenamiento.

Si quisiéramos definir, la parte propiamente estética y formal, podríamos decir que nos tiramos por el lado del expresionismo: a través de cierta deconstrucción, de cierta descomposición física, encontrar la expresión y acercarnos con ello, además, al arquetipo. Y con un fuerte matiz esperpéntico. (Aguirre, 2014)

Ahora bien, Quinto Río también promovió otras actividades además de sus puestas en escena. El grupo estuvo involucrado de manera activa en el proceso de trabajo de creación de la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, un proyecto que, si bien lo lideré y llevé a buen término, conté con el apoyo, asesoría y participación de todo el grupo, sobre todo de Carlos Rojas. De hecho, luego, la mayoría de los miembros del grupo fueron profesores de esta escuela (Aguirre, el único que se mantiene en ese centro de estudios). Y después, el espíritu del Teatro del Quinto Río ha incitado la creación del Teatro Experimental de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, cuando Carlos Rojas fue su decano, con las mismas lógicas del grupo: montar obras de Isidro Luna, teniendo hasta ahora a Andrés Vázquez como su director y a Pancho Aguirre como uno de sus actores fundamentales. También fue Quinto Río el que tuvo un papel determinante en la realización de eventos como el Primer Festival de Teatro Cuencano, que intentó mostrar —justo en medio de los años que nos ocupan, el 2009— el pujante movimiento que en ese momento existía, produciendo algunas obras de dramaturgos cuencanos.

### **Isidro Luna: la distopía utópica**

Es complejo cerrar cualquier análisis sobre Teatro Quinto Río sin dedicarle espacio a analizar la figura, definitiva para el teatro de Cuenca, de Carlos Rojas y su heterónimo Isidro Luna. Es necesario aclarar que el autor de este trabajo ha escrito con frecuencia sobre Luna y su obra. Por tanto, será inevitable repetir ideas ya expresadas, las que, para evitar la odiosa cita a sí mismo, serán expuestas de un modo diferente, en un texto distinto.

Creemos que al teatro solo se le puede enunciar desde el teatro mismo, no desde la literatura. Es decir, no podemos pretender entender al teatro y al hecho escénico si no es desde la escena misma y no desde una perspectiva literaria, tan traída a mano para tratar de entender toda realidad posible,

pero ese es otro tema. Lo mencionamos porque el trabajo de Luna como escritor de textos dramáticos podría entenderse y analizarse solo como un hecho literario, pero estaría incompleto y sin sentido.

Con Carlos Rojas hemos esbozado la idea de que es posible determinar la dramaturgia personal de cualquier artista, en cualquier ámbito de cualquier arte. Nos explicamos: si la dramaturgia, entendida como pretendemos en este texto, es un tejido de acciones, todos los hechos estéticos cometidos por un artista permitirían comprender su dramaturgia, leer su trayecto total, sustentado en sus obras como en los hechos escénicos que estas provocaron o en los hechos estéticos cometidos.

Así, la existencia misma de Isidro Luna es un hecho que ocurre como un producto de su vínculo con el teatro, como un hecho estético, no literario en sí. Al fundarse el Teatro del Quinto Río, Carlos Rojas siente la necesidad de diferenciar su ya amplia labor intelectual —como pensador, como crítico de arte, como ensayista— de este nuevo esfuerzo creativo en pureza, a la par de procesos personales de escisión voluntaria de sí mismo. Es ahí cuando surge Isidro Luna como el dramaturgo que va a escribir obras para el Quinto Río. Es decir, quizás el primer acto teatral del grupo —aunque el público no lo sepa— es la creación del heterónimo, de Isidro Luna, de un personaje, en definitiva, que es desde donde Rojas escribe teatro. Pero no es un mero gesto superficial, casi psicótico, como se podría pensar, ni un devaneo estético vanidoso y vacío, no. El mismo Rojas ha repetido innumerables veces que Luna está ahí para decir lo que él no puede. Que Luna es, en realidad, un ser autónomo que le habita, desde cuya realidad escribe, no desde las ideas de Rojas. Luna construye su propia biografía —publicada, de hecho, en libros (véase como ejemplo (Proaño, 2003)—, desarrolla un camino dentro del teatro solo con ese nombre —mucha gente le conoce en Quito, por ejemplo, como tal—, lo que le va dotando de una materialidad y una vida que escapan de su control. Volviendo a lo nuestro, la propia existencia de Luna es posible solo dentro del ámbito teatral y como un hecho teatral estético en sí mismo.

La obra de Luna, aunque pueda ser leída, adquiere sentido en la puesta en escena. No es solo un esfuerzo para ser leído; pasa a tener razón mayor en el montaje teatral, lo cual tiene asideros claros en su forma de escribir: la ausencia casi total de didascalias y acotaciones expresas y evidentes, tal como sucedía en el teatro griego, en el cual el texto del personaje incluye en sí mismo todos los elementos posibles de la acción. Más tarde, entre los siglos XVIII, XIX y XX, con la aparición del teatro burgués, del naturalismo y el realismo, así como con el teatro épico, las acotaciones muchas veces se convierten en un texto aparte, imprescindible para ubicar en tiempo, espacio y relaciones las obras que se escribían. Quizás por eso, en oposición a lo anterior, es que el teatro contemporáneo vuelve a ser escueto, parco en acotaciones. Para el

caso que nos ocupa, Isidro Luna, si bien es frugal en el uso de acotaciones explícitas, al construir textos para la puesta en escena como fin último —no para ser leídos, como hemos insistido—, desarrolla una construcción textual que posee acotaciones implícitas. Estas remiten a temporalidades precisas, a situaciones claras, a épocas específicas —así sean solo diegéticas— y, más aún y por sobre todo, remiten a indicaciones de acción, por tanto dramáticas, muy claras, las mismas que deben ser descubiertas, entendidas y expuestas por el director, los actores y la puesta en escena.

Si pensamos que hay al menos dos tipos de didascalias: las que se refieren a la acción de los personajes, por un lado<sup>36</sup>, y, por otro, aquellas que se refieren a la acción de los elementos no específicos teatrales<sup>37</sup> de una puesta en escena, ambas variantes son identificables, como acotaciones implícitas, en los textos de Luna. Estas permiten desarrollar el trabajo de acciones de los actores, dentro de esa dramaturgia de la puesta en escena que exigen las obras del dramaturgo cuencano.

La inexistencia de referencias temporales, epocales, espaciales, históricas o sociales en la mayoría de sus obras; la falta de caracterización expresa de los personajes, pero determinable en los indicios<sup>38</sup> del texto; la inexistencia de una fábula específica —«como estructura narrativa de la historia» (Pavis, 1988, p. 210)—, haciendo posible correlacionar, casi de modo aleatorio, una escena con otra en una suerte de estructuras dinamitadas, con muchos discursos posibles; se trataría, más bien, de obras constituidas por diversos materiales dramáticos que se ordenan en torno a personajes y situaciones. Se dirá que así se ha escrito el teatro posdramático y postmoderno, puede ser, pero en este caso es manifiesta la intención de Luna de permitirle al director-autor que sea él quien complete la totalidad de la obra propuesta. Ese es el sentido, además, de nuestra afirmación de que no es teatro para ser leído, sino interpretado.

Y habiendo dirigido varias obras del dramaturgo cuencano, aseguramos que son todo un desafío de dirección, que arroja resultados de sumo interés para el público y para los actores. Al respecto, Francisco Aguirre —tal vez el actor que ha actuado en más obras de Luna— afirma:

---

<sup>36</sup> Indicaciones de acción, movimiento, voz, intención, traslados, relación con los otros personajes o con el público, entre otras posibilidades.

<sup>37</sup> Acotaciones relacionadas con la iluminación, escenografía, vestuario, máscaras, maquillaje, entre otros elementos escénicos.

<sup>38</sup> En las clases de actuación, usamos frecuentemente el término "indicio" para referirnos a los elementos presentes en una puesta en escena o en un texto dramático escrito. Estos elementos son entregados al público como pistas para desentrañar el sentido que actores y director desean transmitir en la obra. Pavis (1988) aborda una idea similar al afirmar: «El índice (indicio) es capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción» (p. 272).

Hay para mí una cosa bien interesante en la dramaturgia de Isidro Luna, ya que hemos trabajado tantas obras de él: le llegas a entender la obra al momento que le creas otra dramaturgia, al momento que creas una lógica de acciones, de desplazamientos, en el espacio, cuando creas una dramaturgia escénica (...) Al hacer la otra dramaturgia, sin alterar una coma el texto original, encuentras una verosimilitud para el espectador, de que esos textos son creíbles. (Aguirre, 2014)

Como elementos estilísticos que definen la obra de Luna, podemos señalar su filiación al teatro del absurdo, tal vez como la expresión mayor del hado de los tiempos en su trabajo, si consideramos que el existencialismo de la posguerra es el origen más contemporáneo del teatro del absurdo. Casi no hay obra de Luna donde el absurdo no aparezca, cuando menos en tres variantes posibles: en la construcción de las situaciones (*El murciélago doble*), en los personajes y su manera de ser (*Un pueblo llamado desesperación*), o en el uso y la estructura del texto (*Pequeños refugios*), aunque puede haber mezclas de todas ellas (*El último presidente y, sobre todo, Pequeños refugios*).

Otro rasgo intrínseco de la dramaturgia de Luna es el sentido barbiano de su escritura, en tanto no busca «un teatro basado en la puesta en escena de un texto escrito con anterioridad (...) un teatro basado en el *performance text*» (texto del espectáculo) (Barba y Savarese, 2007, p. 73) o, en otras palabras, a Luna no le interesa un «texto escrito (que) puede ser conocido, transmitido antes e independientemente del espectáculo, el *performance text* solo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido» (Barba y Savarese, 2007, pp. 73-74) al menos en lo que se refiere a las obras vinculadas a la relación de Luna con Teatro del Quinto Río, aunque esa pretensión él la tenga presente siempre y en todo momento. Sus obras estarán completas solo cuando sean convertidas en *performance text*, en puesta en escena y eso pretenden ser una incitación para puestas en escena, aunque esto demore tiempo en suceder, por la cantidad de obras existentes (más de 70). Ya explicamos cuáles pueden ser los rasgos de esta forma de plantear el teatro desde la estructura en anteriores párrafos.

### **Etapas en su obra**

Ahora bien, hay, cuando menos, cuatro períodos en la obra de Luna hasta hoy. El primero está vinculado a ese surgimiento del Quinto Río, con quienes montaron varias obras. De este primer período, su trabajo más emblemático es *Las memorias de una cantante calva*, tal vez su obra más recurrente en ser representada por varios grupos, junto con *El héroe decapitado*. En estas primeras obras podemos resaltar algunas características estilísticas

fundamentales. Primero, una intensa experimentación formal señala que, al leer *El héroe decapitado*, llama la atención la estructura que propone el texto:

La obra está compuesta de cuadros que no tienen un orden determinado; este depende de la rueda de la fortuna, de tal manera que los actores se pondrán las máscaras que sean elegidas por la rueda de la fortuna; excepto por el primer cuadro de presentación de las máscaras que reaccionan ante el maniquí, que siempre estará al inicio.

Habrán dos secuencias generales, compuesta cada una de tres juegos de ruleta. En cada una de las secuencias, se irán dejando de lado las máscaras que ya han sido usadas, a fin de evitar que se repitan indefinidamente.

Las máscaras están emparejadas de la siguiente manera:

Caballo-Toro

Demonio-Ermitaño

Avestruz-Pato-Araña

Máscaras neutras (Luna, 2010)

Esta propuesta formal es equiparable, en el teatro latinoamericano de esa época, con el *Timeball* de Joel Cano, escrita en La Habana en 1989 y estrenada en 1990. Y como vemos, esta obra propone varios cambios estructurales: no es que destruya la forma, al contrario es una profunda propuesta formal, pero en el sentido de usar la forma como parte de la reflexión estética, no como una consecuencia sin más, deviniendo eje de la apuesta estética y del camino dramático, en tanto lo que suceda cada vez con la rueda de la fortuna, es lo que determinará la sucesión sintagmática de escenas; por tanto las posibilidades de interpretación, connotación, cambio, denotación en la obra son casi infinitas.

En segundo lugar, un camino formal como el que se enuncia en esta obra exige del actor una versatilidad y ductilidad inmensas, para hallar los encadenamientos entre una parte y otra que se demandarán en el momento mismo de la puesta en escena o distanciarse de ellos sin importar la sucesión sintagmática, lo que obliga a crear personajes con inmensa flexibilidad y capacidad de improvisación. La obra propone una participación mayor del público, lo incluye como parte del proceso de trabajo, porque la cambiante estructura requerirá de todo su esfuerzo para desentrañar los sentidos que la obra proponga. Y es una obra que plantea momentos parateatrales, metateatrales, en cuanto no todo en ella será acción dramática que abone a una fábula o a la construcción de un relato, pues estructura instantes en donde la obra se vuelca solo sobre la propuesta formal, para resolver cómo continúa, aunque en un esfuerzo de montaje, los giros de la rueda puedan incorporarse al desarrollo mismo de la situación. He extendido esta explicación

porque representa de manera explícita este momento de la obra de Luna. Es una etapa que podríamos llamar vanguardista y moderna, en tanto las vanguardias fueron, en gran medida, esta experimentación sobre la forma del lenguaje como ahora propone Luna, aunque la obra misma contenga ya claras simientes de la etapa postmoderna, que sobreviene a esta.

Tras la separación del primer elenco de integrantes de Quinto Río, ocurrida hacia el año 2000, vino una segunda etapa, más o menos hasta finales del 2006, que implicó un tiempo más bien introspectivo y psicologista en las obras del autor cuencano: teatro intimista o filosófico, dependiendo del tema, reflexivo, ante todo, una vez más sin referencias espacio-temporales, sin fábula posible a no ser el recorrido de las interioridades personales o conceptuales de sus personajes. Las obras de esta segunda etapa son tal vez las que menos se escribieron en relación con un proceso de grupo, Luna en solitario seguía manteniendo su labor, aunque no tuviese con quienes dialogar en la escena. Y es su momento más postmoderno en cuanto a la escritura: las obras son nihilistas muchas de ellas, con poca referencialidad de tiempo y espacio, sin personajes ni situaciones que puedan ser reconocibles de forma evidente pero sí de manera implícita, puesto que muchas de estas obras plantean situaciones internas de los personajes y por tanto asumen circunstancias dadas, poco convencionales.

Estas obras implican una denodada lucha contra el logocentrismo, contra la palabra, aunque sean obras de texto mismo, no son pensadas para el texto como ya afirmamos, deviniendo pie forzado o detonante de la acción y también porque la densidad textual que proponen, los juegos del lenguaje en los cuales se regodea Luna en este período, se orientan a desmontar la palabra como portadora única de sentido y lenguaje, para potenciarla como expresión aún si no tiene sentido gracias a la reiteración textual. Veamos algunas características del teatro postmoderno según Alfonso de Toro (2004):

1. Se caracteriza por su resistencia a la interpretación, el espectáculo no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que de un sentido profundo o un mensaje.
2. Tiene elementos de la ciencia ficción.
3. Maneja, juega y cita el lenguaje cotidiano, ready mades, combinados según una técnica del montaje, donde todos los fonemas son destruidos de modo recurrente<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> En este caso, se aplican como una técnica de escritura.

4. La fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de su organización performativa.
5. La intertextualidad, es decir, el empleo de citas de otros autores y de textos de diversas épocas o de textos propios, más sin función alguna.
6. La transformación del texto en *collage* tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas desesemantizados.
7. La interculturalidad o la recepción de elementos de culturas extranjeras en la propia para producir un nuevo teatro.

A lo cual podríamos sumar la ausencia de referencialidad, propia del posmodernismo, la descontextualización y recontextualización de textos anteriores en nuevas estructuras dramáticas, entre otros tantos. Sería demasiado largo para este trabajo —puesto que no es una tesis sobre Isidro Luna— buscar ejemplos en las obras de este escritor que ilustren su período postmoderno. Ahí están sus obras y, apenas leerlas, lo dicho les será evidente.

Una tercera etapa comenzó en 2006, cuando se reconstituyó el actual núcleo de Quinto Río, donde Luna se volvió un adjetivo múltiple performado —según términos que hemos usado antes—. Expliquemos: *El murciélago doble* fue el primer espectáculo<sup>40</sup> que montó el grupo en esta segunda etapa. Sobre el texto original que planteó Luna, se realizaron ajustes; incluso se escribieron nuevas escenas a partir de las necesidades del montaje, de la concepción del director y del trabajo actoral. Luego de eso, a propuesta del propio Luna, se decidió que el heterónimo fuese un sustantivo múltiple, es decir, que quien en el grupo quisiera pudiese escribir bajo el nombre de Isidro Luna y estrenar sus obras. Pero el teatro tiene caminos inextricables para todos. Nadie escribió ni ha escrito bajo ese heterónimo a no ser el mismo Carlos Rojas, aunque la idea germinó en un giro interesante. Durante las incesantes y, muchas veces, extensas reuniones de discusión del grupo sobre diferentes tópicos, empezamos a sugerirle a Luna temas e incipientes historias para las obras, algunas de las cuales llegaron de manera efectiva a convertirse en textos: *La silla vacía* y *Un pueblo llamado desesperación* son ejemplos de ello.

Esto implicó que, en realidad, Isidro Luna sí se volvió un sustantivo múltiple de alguna manera, determinado por la evolución del grupo, en tanto ya

---

<sup>40</sup> El término «espectáculo» se entiende aquí como una estructura esperada o predecible, no en el sentido de *show* ni en el significado que Debord le asigna en *La sociedad del espectáculo*.

no era él solo librado a su prolífica creatividad. El grupo sugirió y promovió ideas de obras que fueron acogidas por el escritor, algunas de las cuales, al momento de ponerlas en escena —como ya mencionamos en el caso de *El murciélago doble*—, fueron modificadas por el proceso de montaje, hasta alcanzar la versión definitiva y final. Esto no quiere decir que todo lo que Luna produjo en esta etapa correspondió a esta suerte múltiple de su heterónimo.

Este período de la obra de Luna adquirió un nuevo giro. Carlos Rojas —¿quién no lo sabe en Ecuador?— es una persona con claras definiciones y actividad política. Entre las tantas capacidades y actividades que el intelectual cuencano ha realizado, ha estado la política. Por eso, sorprendía que Luna nunca hubiese escrito teatro político o social, al menos en las dos primeras etapas, salvo quizás sugerencias de esto en obras que hizo en torno a figuras como Camille Claudel u otra que es un peculiar ejemplo de dramaturgia para personajes colectivos, como *En la multitud*. Fue el grupo quien le sugirió y pidió a Luna que escribiese, por primera vez, teatro político, en vista de circunstancias y situaciones propias del país sobre las cuales nos interesaba hablar. Así surgieron *La silla vacía*, la mencionada *Un pueblo llamado desesperación* y *El último presidente*, que recoge una vieja tesis anarquista muy preciada en la vida de Rojas. De hecho, germinó un grupo más de importantes obras, que serían recogidas en un tomo con ese nombre: *Teatro político*<sup>41</sup>, que vendría a ser casi el momento presente de la producción de Luna.

Posterior a esto, Luna enfrenta dos líneas más de trabajo. Por primera vez propone disquisiciones teóricas, llamadas *Proposiciones: Teatro Canibal*. Habiendo sido también un teórico de amplísima trayectoria en el Ecuador, dentro del mundo del pensamiento, de la plástica y de la teoría de la cultura, nunca había escrito ideas conceptuales sobre teatro. Esta es la primera vez que Luna lo hace. Proposiciones inquietantes, que ubican las discusiones actuales del teatro y su pertinencia en el mundo dentro de las ideas que Rojas trabaja en sus *Estéticas Canibales*, de las cuales se ha publicado solo el primer tomo, estando listos el segundo y tercer volúmenes. *Proposiciones: Teatro Canibal* es lo que da inicio a un tomo completo, publicado por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, bajo el título de *Teatro Canibal*<sup>42</sup>.

Así, el cuarto momento que hemos definido en la dramaturgia de Luna es este: no tanto sus reflexiones teóricas —difícil comentarlas en este espacio por la amplitud y profundidad de las mismas—, sino el producto de este matrimonio que propone entre la teoría estética que ha construido Rojas, con toda su rigurosidad y erudición, y la obra dramática de Luna. Nos centramos en las obras canibales del autor cuencano, casi todas ellas experimentales, pero

<sup>41</sup> El libro fue publicado en 2014 por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

<sup>42</sup> También fue publicado en 2014 por la Facultad de Artes.

que ahora se aventuran en la inversión de la realidad, a tono con las *Estéticas Caníbales (Elizabeth o la esclavitud)*<sup>43</sup>, con lo maquínico —tan caro a la propuesta estética de Rojas (*En busca de la máquina de la felicidad*)—, u obras infantiles por primera vez en su producción. Ahora bien, es necesario señalar que este último tramo de la producción de Luna ya no está vinculado en su totalidad al trabajo del Teatro del Quinto Río y ha vuelto a ser una producción independiente de este, aunque tal vez ahora se relacione con el Grupo de Teatro Experimental de la Facultad de Artes, para quienes ha escrito y corregido *Deja que me vaya*, según las necesidades de este grupo. Esta obra también retoma los viejos intereses de Luna por temáticas intimistas y personales.

Luna, en su incansable creación, conduciéndose hacia un punto donde su obra refleje a la vez la enorme densidad del pensamiento estético de Rojas y, sobre todo, encaminando su creación a la construcción del Teatro Caníbal, ha alcanzado en muchas de sus obras a proponer y edificar lo que he denominado una distopía utópica, en un aparente oxímoron. Si el clímax de la modernidad, entre el siglo XVIII y el XIX, fue prolífico en producir utopías de la mano del desarrollo científico-tecnológico que auguraban que todo problema humano iba a ser resuelto, el siglo XX, en la crisis de las guerras, inicia el desencanto por la modernidad, expresado en las distopías.

Es hacia 1932, con la publicación de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, que se inicia una larga saga de libros distópicos, como el 1984 de Orwell (publicado en 1949), que dan cuenta de la crisis de la modernidad, de sus estrechos límites y de las atroces realidades a las cuales nos estaba conduciendo. Aparece luego otro curioso escrito, la novela *El juego de abalorios* (publicada en 1943), producto solo de un genio como Hesse, a medio camino entre la utopía y la distopía. Pero es desde ahí que, en la literatura, el cine y el teatro —a tono con la profunda crítica postmoderna— pululan los ejemplos distópicos, que poco a poco se van volviendo apocalípticos hacia los años 80 del siglo XX.

Luna-Rojas se ubica en otro punto en estos momentos de su obra, algo que puede verse en obras políticas como *Un pueblo llamado desesperación* o *El último presidente*, e incluso en otras más recientes, en apariencia más íntimas, como *Elizabeth o la esclavitud*. Ese nuevo espacio que propone Luna es el que he denominado la distopía utópica, aunque suene a una aporía: un mundo desnudado, que de utópico tiene poco, pero que no es asumido con el sentido trágico o crudo-satírico que pueden tener las distopías convencionales. Luna retrata mundos distópicos en los cuales es posible encontrar un resquicio,

---

<sup>43</sup> Si resulta de interés, existe un trabajo del autor de esta tesis sobre esta obra en particular, realizado como parte de un módulo de la Maestría en Estudios del Arte de la Universidad de Cuenca. Títulado *Elizabeth o la esclavitud: La mudanza caníbal del mundo en Isidro Luna* (inédito, 2014), este estudio analiza por primera vez el vínculo entre la obra, la propuesta teórica de Rojas y la dramaturgia escrita de Luna.

un espacio entreabierto, un pliegue en el cual uno desearía estar, en el cual podría construirse una utopía en medio del apocalipsis circundante.

En *Un pueblo llamado desesperación* ese espacio es el mismo pueblo lejano, al cual nadie llega, sin reglas, normas ni dioses: una utopía colectiva. *El último presidente* es aquella gran masa, aquel cardumen de seres que va aboliendo el Estado a su paso: una utopía política que hace honor a una cara propuesta anarquista, la de revocar el Estado. En *Elizabeth o la esclavitud*, la condición deseada de esclavo se vuelve refugio ante la exterioridad: una utopía personal. En ningún caso es una situación ideal, en ningún caso se evade la crisis profunda retratada. Apenas es que se encuentra un pequeño sitio en el cual la utopía aún es posible, sin el regusto dulzón y manido del *happy end* y sin concesiones a la sensiblería. Es solo que, por decantación, ese pueblo, esa masa o esa condición esclavizante devienen mejores que la locura que nos envuelve.

Aún más, esa utopía surgida de la distopía no implica revanchismo, violencia o destrucción. Es una posición —nada cómoda ni tibia, por cierto— para escapar a la «locura aperspectivista» (parafraseando a Ken Wilber) en la que nos han hundido la postmodernidad, el tardo capitalismo y la cultura de masas, aún más masiva, brutal y rápida que la contemporaneidad.

### ¿Una máquina barroca?

Esta idea también la hemos esbozado en anteriores textos escritos sobre Luna: creemos que su trabajo se acerca al «ethos barroco» que definiera Bolívar Echeverría, aunque no en su totalidad, como veremos. El «ethos barroco» es descrito de esta manera por Luisa Ruíz Moreno, hablando del ya fallecido escritor ecuatoriano: «podríamos decir que este autor (Echeverría) hace descansar (...) la norma del barroco en ciertos parámetros tales como: la desrealización de la vida cotidiana, la ruptura de la temporalidad, la estetización desmedida, el relativismo de la realidad y la pérdida de los límites» (Ruíz Moreno, 1999, p. 101). . Características todas, excepto la de la estetización excesiva, que están presentes en la obra de Luna. Si por estetización asumimos una formalización sustancial —en el sentido de construcción de la forma que propone Carlos Rojas en su segundo tomo de las *Estéticas Caníbales*—, aún la estetización cabría al referirnos a la obra de Luna.

Podrá ser que no hallemos, en principio, el barroquismo de Luna, pero no estamos hablando del barroco en el sentido de un estilo artístico, sino más bien como un mecanismo para hacer arte, o principios artísticos: una máquina estética abstracta para convertir a la obra de Rojas en un «ethos», como lo ha denominado Echeverría.

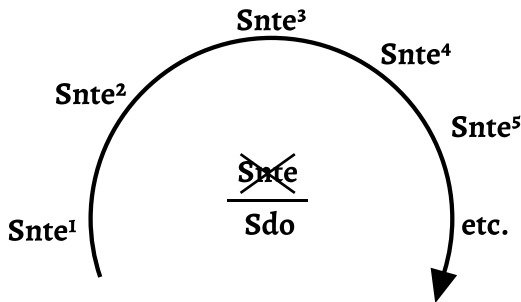
Siguiendo las ideas de Sarduy expuestas en ese axial texto que es *El barroco y el neobarroco* (Sarduy, 2011), donde expone los mecanismos, guías y estructuras del barroco y el neobarroco americano, podríamos verificar que todas se cumplen en la obra de Luna. El autor afirma, usando a Chomsky, que la metáfora en el barroco deviene en metametalinguaje: un lenguaje que genera otro lenguaje para reflexionar sobre sí mismo, creando estructuras, ethos y formas de hacer que, en última instancia, terminan hablando del propio lenguaje (p. 8). Así, en Luna, en general, cada obra viene a ser una metáfora, un enmascaramiento, una sustitución de una realidad comparada, deformada en el espejo textual que nos la devuelve. Es un texto donde además se torna sobre sí mismo en ese ejercicio metametatextual, cuyo albur se profundiza al recurrir siempre a citas y parafraseos de autores caros para él.

Encontramos otro mecanismo del barroco descrito por el escritor cubano: la sustitución (p. 9). Sarduy (2011) la explica como el desplazamiento de significantes de un significado; el significante es sustituido por una alegoría barroca, ajena en semántica al significado, pero que adquiere sentido en la totalidad del entorno del texto. En el caso de Luna, asume sentido en la situación propuesta en cada obra. No en vano —aunque acudiendo más bien a una fuente derridasiana— Luna busca que muchas de sus obras sean un juego de significantes de superficie (pantalla) que chocan entre sí, lo cual, como vemos, es también un recurso del neobarroco.

El siguiente mecanismo que alude Sarduy (2011) es la proliferación (p. 11), que consiste en la «obliteración del significante» que es sustituido por una cadena de significantes progresiva, permitiendo una lectura radial, como él afirma:

**Figura 3**

*Proliferación según Sarduy (2011, p. 12)*



En síntesis, al significante normal que le corresponde a un significado le suceden, apilados en estrecha enumeración o reiteración, otros tantos significantes que terminan arribando al significado por asociación. Solo que, en el caso de Luna, esto opera de manera algo diferente: se desarrolla en términos de la estructura dramática, no solo de la construcción lingüística. Por ejemplo, en obras como *Deja que me vaya* o el mismo *Murciélago Doble*, se reiteran situaciones, escenas, incluso textos, que giran siempre en torno al mismo tema, pero de forma (significante) diferente cada vez, terminando por saturar ese tema (significado) y dotándole de una densidad que no tenía. Esto ocurre pese al efecto *surface* que anotábamos anteriormente, o, en su defecto, anulando todo significado.

Este proceso en Luna opera, como afirma Sarduy (p. 13), de manera deceptiva. Es decir, no busca completar el significado ni el sentido; más bien, lo perturba, contradice un significante con otro, decepciona, en cuanto estos significantes resultan «ejecutantes de (la) abolición» del sentido, del tema sobre el que se quiere hablar. «Logran invalidar, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes», haciendo imposible la significación. Este recurso, en el caso de Luna, solo abona al absurdo omnipresente en sus obras. Es deceptiva también porque, apenas uno cree entender el tema y objeto general de una obra, esta no es desarrollada en una fábula cerrada, quedando abierta al relato que introduzcan el director y los actores en la puesta en escena, como ya hemos mencionado.

Luego, Sarduy (2011) señala la condensación (pp. 15-18), de la cual nos interesa ahora una en específico: la condensación diacrónica. Esta se refiere a la sucesión de escenas que, aunque a veces disímiles, terminan generando una sola unidad de discurso. En el caso de Luna, no hay una sola escena que escape al tema sobre el cual una obra gire, incluso si es de orden metalingüístico. Esta condensación además provoca una intensa progresión dramática y una casi obsesiva síntesis en torno al objeto de cada obra, operando de modo opuesto, en apariencia, al objeto del barroco. Utiliza una síntesis extrema en los recursos: nada hay de digresión en las obras de Luna.

La parodia (p. 18) es el siguiente recurso que enuncia Sarduy como elemento sustancial y determinante del barroco latinoamericano. Esta parodia implica la desfiguración de una obra anterior, su reflejo en filigrana en la superficie alterada de una nueva obra, deformándola y devolviéndola, a veces, hasta un punto risible. Cualquiera que haya leído las obras de Luna habrá encontrado en ellas su recurrente inclinación paródica hacia Sor Juana Inés de la Cruz, T. S. Eliot, Lacan o Ionesco (por ejemplo, en la obra *Memorias de una cantante calva*).

El escritor cubano, además, arriesga —como él mismo sostiene— una «semiología del barroco latinoamericano» (p.22), cuyos elementos enunciaremos brevemente, sin agotar las explicaciones, para no cansar al lector. Estos, en relación con la obra de Luna, son la intertextualidad (la cita, tan presente en Luna) y la intratextualidad:

- Gramas fonéticos (aliteración), en obras como *El hombre que se prende*, *Deja que me vaya* o el propio *Murciélagos Doble*, la aliteración no se limita a un sonido fónico, sino que alcanza palabras completas o frases que se repiten con insistencia.
- Gramas sémicos (paráfrasis), estos incluyen anagramas o inversiones de versos y refranes.
- Gramas sintagmáticos (tautología, mise en abyme), recurso que no es más que el ya mencionado metalenguaje o incluso metametalenguaje; la obra hablando de sí misma o de cómo ha usado de sí misma.

Todo esto para concluir con Sarduy —idea que afiliamos a Luna también—, que al final y en definitiva el barroco produce erotismo, siempre pulsivo<sup>44</sup> en la obra de Luna. Un espejo que refleja «la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad» viva en toda su obra, un reflejo que destruye al «logos en tanto que absoluto» (p. 35), cediendo su total espacio de finalización a la puesta en escena, como ya hemos explicado. Y produciendo una revolución, como acota el escritor cubano: «barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida» (p. 36). En esta afirmación se encuentra todo el teatro político de Luna, los asedios al orden en obras como *Elizabeth o la esclavitud*, o las metáforas contra dios o las leyendas presentes en *Un pueblo llamado desesperación* o *La silla vacía*.

Me queda, con el riesgo de pecar de pretencioso, señalar un componente más del barroco que quizás Sarduy omitió: la verosimilitud. Todo lo que el barroco expone debe ser creíble, realizable; de lo contrario, carecería de sentido y se volvería simple adorno y arabesco, como ese surrealismo imposible —ese sí— que tanto criticó Carpentier cuando estructuró la idea de lo real maravilloso. Este concepto resume muy bien al barroco que exponemos: no hablamos de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont —nacido por azar en Uruguay, por cierto—, ni de las cabezas de manzana de Margritte, o los conejos y rosas parlantes con toda la panoplia lewiscairiana y

---

<sup>44</sup> Creamos este término para diferenciarlo de «pulsante», que posee un significado muy específico. «Pulsivo» hace referencia a las pulsiones psicológicas o animales recurrentes y constantemente presentes en el accionar de un ser humano, evocando el estilo del cuentista lojano Pablo Palacio.

saintexuperiana<sup>45</sup>. Hablamos de juegos sobre la realidad que por ironía y parodia la vuelven barroca, inasible.

La obra de Luna es verosímil en este sentido, aún en sus opciones más dislocadas, como las que propone en *El último presidente*. Por eso, también es barroca. Es aquí, en América, donde el barroco es posible, porque nuestra realidad es barroca y requiere del requiebro, de la fuga, de la escisión que siempre está ahí, a la vuelta de la esquina. Y, para concluir este tema, sostengo que el barroco en América Latina llegó más tarde que en otros contextos. Su aparición responde a nuestra propia realidad; es una manifestación que nos devuelve, como un espejo, aquello que ya vivimos, pero transformado, deformado, obliterado, clausurado y, sin embargo, aún vivo. Somos mestizos poscoloniales y ese mestizaje nos obliga a la máscara, al enmascaramiento barroco de lo que en verdad somos: «usamos máscaras permanentemente, nuestra forma de relacionarnos con otros es por medio de una máscara, somos una cultura de máscara» (Aguirre, 2014).

Para concluir este análisis sobre Luna, quisiéramos señalar que su trabajo artístico, como también su labor pedagógica en las dos escuelas escénicas de la ciudad, fue fundamental en cuanto a promover nuevas figuras individuales, nuevos grupos teatrales y recuperar salas inutilizadas para los creadores de la ciudad. Además, impulsó la aparición de novísimos escritores escénicos que empiezan a arrojar obras de gran interés. Isidro Luna fue, en este tiempo, uno de los mayores impulsores del teatro en la ciudad, con una labor muchas veces solitaria y quijotesca, muy poco reconocida, que ha abarcado desde la escritura y promoción hasta la producción del teatro en Cuenca.

### **La verdad ausente en *El Murciélago Doble*: un análisis de las dramaturgias**

Como muchas de las obras de Luna, *El Murciélago Doble* no tiene una ubicación temporal, espacial o situacional preestablecida en el texto literario, hecho que ya hemos señalado con anterioridad: «prescinde de tiempo y espacio, mostrando obras que pueden estar en cualquier época y lugar» (Carrasco, 2010, p. 4).

En esta obra se transparentan otras dos características propias de la dramaturgia del autor cuencano: «el absurdo como su *leitmotiv* principal (...) y, por otro lado, muestra el metateatro —sustentado en apelaciones al público, citas permanentes a otros dramaturgos o reflexiones filosófico-teatrales—» (Carrasco, 2010, p. 4).

---

<sup>45</sup> No es casual que mencionemos a Lewis Carroll o Saint-Exupéry, ya que Luna les dedica, en un gesto barroco de cita y obliteración, su obra *Última puesta de sol en el País de las Maravillas*.

En muchas obras de Luna, y *El Murciélagos Doble* no es la excepción, no hay una trama argumental definida y precisa. Más bien, se trata de «estructuras que puedan dinamitarse cada vez, según lo requiera el director (con ausencia (...)) de acotaciones escénicas, que acercan más el texto a esa visión global de una dramaturgia de la puesta en escena, antes que de la literatura...» (Carrasco, 2010, p. 4).

*El Murciélagos Doble* es una obra sin un argumento preciso, que carece de acotaciones de cualquier tipo, cercana al absurdo en cuanto a estilo, que desarrolla procesos metateatrales y que no ubica la acción en un espacio-tiempo o en una situación predeterminada. Y como colofón de este resumen: la obra se podría catalogar como un thriller, una obra de suspenso absurdo.

Esto significó un maravilloso reto para la puesta en escena. Estos elementos de la dramaturgia de Luna, lejos, muy lejos de ser un defecto, se explican porque es una dramaturgia construida para ser puesta en escena. Esto implica que concede al director y a los actores la plena potestad de completar en escena el texto. El texto viene a ser solo un detonante, una provocación para el hecho escénico, para la acción. Por último, la ausencia intencional de una trama precisa desplaza el interés, la atención y el análisis hacia otros elementos, más bien de índole paradigmática, presentes en la obra.

En este caso, el grupo entendió —y sobre ello centramos el trabajo— que la obra, aunque habla de un asesinato, no trata de ello. Discute sobre la VERDAD, así, con mayúsculas: ¿es posible en este tiempo hablar de la verdad, de toda la verdad? ¿Es posible siquiera enunciarla?

*El Murciélagos Doble* es, quizás, de todas las obras de Luna, la que más se aproxima a tener una trama o una fábula. Sin embargo, fue en realidad durante el proceso de trabajo para el montaje que esta terminó de estructurarse y mostrar al público, en el texto escénico, una versión posible de la historia que se cuenta. Y podría haber —¡oh, maravilla!— muchas más. Para entender la obra en la puesta en escena que nos ocupa, hemos considerado útil que, además del esquema que hemos utilizado para otros espectáculos analizados, se establezcan ciertos ejes paradigmáticos que orienten el análisis. Estos ejes son los principios<sup>46</sup> de investigación que Eugenio Barba establece para el trabajo actoral, devenidos en categorías de análisis: lo extracotidiano, el equilibrio en acción, la danza de las oposiciones y la omisión. Estos principios, que nacen del trabajo del actor, a nuestro criterio tiñen y fundamentan toda la relación entre los actores y la puesta en escena final, tal como los círculos concéntricos que se producen cuando una piedra (el actor) es arrojada al agua (la puesta en escena).

---

<sup>46</sup> El director ítalo-danés Barba (2007, p. 18) los denomina «principios que retornan».

En otras palabras: las categorías investigativas que Barba propone para el trabajo actoral, dentro de nuestra particular forma de trabajar y de asumir los preceptos del teatro antropológico, han devenido en muchas ocasiones en una metodología, una forma, un modelo de análisis corporal tanto del actor como del personaje. Solo que, en este caso —idea que también hemos manejado desde hace mucho— creemos que estos mismos principios, dilatándolos, para usar un término del propio Barba, permiten analizar y entender, de forma general, todos los niveles de una puesta en escena. Eso es lo que pretendemos en el análisis de este montaje.

Cabe mencionar que, aunque en conciencia, al asumir el montaje de este texto, nos propusimos distanciarnos lo más posible de toda referencia barbiana, tanto en lo técnico como en el ámbito conceptual, lo cual abonaría esta idea: los preceptos que propone el director ítalo-danés son aplicables al análisis de cualquier montaje teatral, sea o no basado en las perspectivas del teatro antropológico.

En definitiva, estos principios, que son autónomos a cualquier concepción estética según la perspectiva de Barba, no responden a ningún precepto técnico ni dependen de una poética en particular. Adquieren su forma final como categorías de análisis cuando se vinculan y engarzan con los presupuestos estético-ideológicos de la puesta en escena. Hay ciertos rasgos estilísticos de esta obra, tanto en su texto como en su montaje, que devienen metáfora y la circunscriben al mundo del barroco contemporáneo. Veamos:

A través de distintas manifestaciones, la metáfora del borde sigue presente en los comienzos del siglo XXI. No podía ser de otro modo si pensamos en la irreversible descentralización de la «Verdad» y en las múltiples manifestaciones de una condición humana fronteriza. (Oliveras, 2013, pp. 169-170)

Este texto de Oliveras, tras lo dicho, parecería escrito ex profeso para hablar de la obra en cuestión. *El Murciélago Doble* es una metáfora del borde, de los márgenes de la vida contemporánea. Bordes como los que proponen artistas visuales con el uso de cuerpos humanos muertos en sus obras (Margolles, por ejemplo) o con comportamientos extremos evidenciados en otras expresiones artísticas, como el uso indiscriminado de la violencia en el cine y la televisión. Pero, además, como bien señala Oliveras, este reflejo de esos bordes ocurre porque ya no es central la discusión en torno a la Verdad (con mayúscula inicial). Este fenómeno, propio de la posmodernidad, puso todo en tela de juicio, negó cualquier gran narración posible de la vida que pudiera acercarse a ser una verdad y desplazó el interés hacia los espacios micro —incluso hacia los micro-poderes— donde la verdad es posible solo en lo pequeño, en los bordes y en las fronteras de toda forma de ser y vivir.

La obra *El Murciélago Doble* sería una gran metáfora del borde, del juego en todas sus dimensiones, amén de las metáforas específicas que contiene el texto o la puesta en escena. ¿Hasta dónde somos capaces ahora de llevar el juego? La obra nos ubica en el límite del juego humano, no sin una dosis de crueldad, de absurdo y de intromisiones de realismo brutal en ciertos momentos, sobre todo en la puesta en escena. Una metáfora que traslada el juego, antes exterior al ser humano, hacia su interior —la vida misma se ha vuelto un espectáculo— al borde de su intimidad, para mostrar la total intromisión del ojo omnipresente del espectador, incluso en un momento tan terrible como la muerte de alguien, promovida por su propia amante. En términos de Oliveras, se trataría de una metáfora in absentia parcial, puesto que la verdad, las relaciones humanas y las emociones están explícitas y mencionadas en la obra, pero metaforizadas en una trama que las reconfigura.

Creemos que *El Murciélago Doble* es una obra que tiene algunos elementos que la acercan al neobarroco, tanto en texto como en puesta en escena. Parecería contradictorio haber afirmado que el espectáculo generado a partir del texto está sustentado en una estética minimalista y, al mismo tiempo, decir que posee rasgos barrocos, pero no lo es. En lo visual, la obra —en aspectos relativos a la escenografía, sobre todo— es minimalista. Sin embargo, otros horizontes, como el vestuario, advierten más bien giros barrocos. Severo Sarduy afirma que la metáfora es ya un ejercicio barroco (Sarduy, 2011, pp. 8-9) y ya explicamos cómo la metáfora opera en esta obra.

Además, hay dos elementos que Sarduy señala como propios del barroco y que también vemos presentes en *El Murciélago Doble*: la proliferación y la parodia. En cuanto a la proliferación, hay palabras reiteradas y repetidas en la obra —proliferadas— en diferentes momentos, con significaciones distintas. Por ejemplo, cada vez que una de las versiones de la obra concluye, los personajes recurren a los términos «aunque», «no toda», «la verdad», «ha sido dicha». Estas frases, dichas por diferentes personajes y en diferentes momentos, complejizaban el texto en escena, ya que cada ocasión debía tener un sentido único y responder a la lógica particular del personaje en ese instante.

Por otro lado, el texto propone una evidente parodia del estilo del suspenso, tan recurrente en la actualidad. Esto se observa, por ejemplo, cuando cita y reconstruye textos de Sor Juana Inés de la Cruz en boca de la mujer protagonista. No olvidemos que, para Sarduy (2011), la cita es una de las formas clave para construir la parodia (p. 18).

Finalmente, los aspectos barrocos de la obra, junto con la estética minimalista presente en su visualidad, se sustentan en los supuestos dramáticos y de teatralidad que conforman la puesta en escena, como veremos más adelante.

## Situación

*El Murciélago Doble* es una obra que tiene una situación definida, aunque su totalidad solo se comprende cuando llega a su fin. Ya hemos señalado que el texto no tiene ninguna precisión explícita respecto a una época o un lugar en el cual se desarrolla. Entonces, ¿cómo podemos afirmar que tiene una situación definida? Primero, nos referimos a la situación entre los personajes. Luego, el desarrollo de la obra sugiere, de forma implícita, una época contemporánea, o al menos desde la modernidad del siglo XX hasta el presente. Es más, el recurso del suspenso —el *thriller* que estructura la obra y que es tan característico de la cultura y el arte audiovisual contemporáneos— proviene del cine, el arte por excelencia de la modernidad, y en la contemporaneidad tardocapitalista ha sido trasladado, de forma casi obscena, a la omnipresente televisión. Un recurso estilístico como el suspense se convierte en estructural en sí mismo, ya que sitúa la obra en un tiempo específico.

Respecto al lugar, aunque no hay precisiones exactas, indicios en el texto permiten deducir que la acción ocurre en exteriores, en algún parque o incluso en un acantilado a la orilla del mar. Sin embargo, gracias al recurso metateatral característico de las obras de Luna, acentuado en el montaje escénico, la acción también regresa constantemente al escenario, al teatro como espacio donde la acción es posible, evidenciando así el juego teatral.

Además, el desplazamiento entre espacios, sin que la obra especifique con precisión cuáles, es parte de la construcción del suspenso y también estructura el ritmo. El diálogo inicial introduce al espectador en un espacio exterior diegético en el cual se desarrolla la obra, pero al poco tiempo, cuando se evidencia que la primera versión del asesinato es falsa, el público vuelve a ubicarse en el tiempo y espacio del teatro, de la convención teatral, de la farsa escénica construida por actores esperpentizados. Esto ocurre solo para que, nuevamente, el espectador sea sumergido en el espacio-tiempo diegético, con una nueva versión de la muerte, también falsable. Así, la obra se convierte en una montaña rusa trepidante en su montaje.

Por otro lado, la situación entre los personajes es muy clara: dos hombres, que son una unidad de opuestos en sí mismos (Hombre 1, violento y psicótico; Hombre 2, tímido y débil), enfrentan a una tercera figura (Mujer) en un conflicto de poder. Este conflicto no está exento de tintes machistas, violencia y desvarío. Esta situación inicial evoluciona a medida que las historias del asesinato se decantan y produce una peripecia<sup>47</sup>, un cambio o transformación en los tres personajes respecto a cómo se presentaron

<sup>47</sup> Nos referimos a la manera en que Aristóteles (1974) usa el término en su *Poética* para referirse al cambio, a la transformación que una trama o un personaje tienen dentro de una obra.

originalmente al público. Hombre 1, inicialmente temerario, termina acobardado; Hombre 2, tímido y débil al inicio, se vuelve cruel y oscuro; Mujer, que comienza como un estereotipo femenino débil e ingenuo, muta en una *femme fatale* digna del mejor cine negro. De hecho, las actrices que interpretaron a este personaje en las tres versiones de la obra usaron como referentes a célebres mujeres fatales del cine, como Marlene Dietrich, Ava Gardner y Rita Hayworth.

Finalmente, hemos afirmado que la situación completa de la obra solo es clara y comprensible para el público al llegar al final de la puesta en escena y del texto. Esto se explica porque, a medida que avanza la obra, se va revelando la realidad de quiénes son los personajes, por qué se han reunido y cuál es su propósito. Es en los parlamentos finales donde el público descubre que, en realidad, se trata de tres amigos que idearon este juego perverso y se dejaron poseer por él. Todo fue un invento de su pensamiento retorcido e ingenuo al mismo tiempo: no ha habido ningún asesinato y todas las versiones posibles que se presentaron durante la obra fueron una mentira, una actuación concebida únicamente dentro del escenario, del teatro.

Al final, la obra regresa al teatro como espacio, con un recurso apelativo directo al público, claramente metateatral, que evidencia sin reservas la convención teatral. Sin embargo, el texto final siembra una última duda en el público: ¿es esta versión final de la fábula verdadera? Este giro final refuerza la lógica central de la obra: denunciar la imposibilidad de alcanzar la verdad, de lograr certeza, en la vida contemporánea.

## **Acción**

La acción en la obra bien podría estructurarse de modo lineal. Cada escena detrás de la otra en una sucesión sintagmática, que, al leer el texto, no siempre establece una relación de acción-reacción como en una clásica estructura aristotélica, la obra podría ser montada combinando las escenas de una forma diferente a la que sucede en el montaje. Y en el sentido que hablamos, la dramaturgia espectacular decidió asumir dos líneas posibles: provocar un montaje que establezca un vínculo muy estrecho entre los personajes, una relación que, si bien está esbozada en el texto, no está del todo definida; y desarrollar acciones que construyan con claridad las situaciones escénicas en las cuales el texto se desenvuelve, que tampoco están del todo expresadas en la obra y sí en el montaje.

La acción del montaje estaba supeditada a la base ideológica que el grupo había estructurado. Necesitábamos que el montaje dejara claro al espectador, que más allá de la peripecia que la obra propone, más allá de los

sucesos y los hechos que narra, en realidad se estaba hablando de la verdad, de su posibilidad o no, como ya enunciamos, pero desde una acción que además fuese un efecto de superficie, de significantes que chocan entre sí, contruidos con indicios que enganchen al público y que permiten profundizar en la realidad de los hechos en el inesperado final.

En ese sentido, el autor de *El murciélago* sostiene que al final Teatro del Quinto Río ha desarrollado una dramaturgia propia, independiente de la dramaturgia de Luna, una dramaturgia de la puesta en escena, un teatro de la puesta en escena que «es una dramaturgia de tesis, un teatro de tesis y no es un teatro de mensaje, no es un teatro por la vía de Brecht sobre temas sociales, no (...) Teniendo incluso referentes explícitos en algunos casos como Buñuel. (...) Y a ratos lo que nos complica es mostrar esa tesis al público y no es sencillo» (Luna, 2016).

Esto tuvo una consecuencia directa en el montaje: cada una de las posibles versiones que del asesinato se daban, no podía mostrar resquicio alguno. En otras palabras, tenía que ser presentada por los actores, con total convicción de que esta era la única versión posible del asesinato, de tal manera que el público se convenciera por completo, de que la verdad, la única posible, era la que ese momento la acción mostraba, solo para al minuto siguiente desarmarla y presentar otra nueva, diferente, más depurada y más convincente que la anterior, de tal forma que el final tuviera el impacto que se esperaba:

Hombre 1. Aunque...

Hombre 2. Aunque

Mujer. Jamás

Hombre 1. ...toda la verdad

Hombre 2. ...pueda ser dicha... (Luna, 2010)

La estructura aristotélica es la más usada hasta hoy dentro del teatro y aquella a la cual está más acostumbrado el público, gracias a su indiscriminado uso en la televisión, el teatro y el cine. Una de las consecuencias que genera esta estructura, lo hemos entendido al pasar de los años, es que las historias son contadas solo desde la perspectiva única y lineal del protagonista, del héroe trágico. ¿Acaso sabemos algo de la perspectiva de la historia desde el punto de vista de Yocasta? ¿Alguna vez hemos sabido cómo vio la trama Javert, no solo Valjean? ¿Alguien nos ha informado cuál es la versión de la historia que tiene Desdémona? Así los espectadores nos hemos acostumbrado a pensar que la trama que conocemos, por punto de

vista del protagonista (Edipo, Valjean u Otelo) es la única posible. Y eso es lo que aprovechamos en el montaje de *El murciélago*, el público acostumbrado a esta forma de leer el espectáculo pensaba que siempre la versión que dábamos era la única posible, la última. Al menos es eso lo que intentamos.

Al haber definido a la obra como un *thriller*, el ritmo que esta impone —sobre el telón de fondo de lo expuesto— es muy interesante. Nunca es lineal, al contrario se somete al espectador a permanentes elementos de tensión-distensión (otro reflejo del principio de oposición) que a la vez es extra cotidiano, con dos intenciones a nuestro parecer: hacer creíble cada versión del asesinato, sin permitir que el espectador se pregunte mucho por la veracidad de cada una de ellas; para luego de una acumulación intensa de tensiones en la escena final, dejar al espectador en un momento último de relax, casi cómico, que a la vez es muy apelativo y que evidencia la «farsa» teatral. Esto provoca, si bien la obra es breve (45 minutos) que la sensación de fugacidad sea aún mayor, por la intensidad rítmica que bien podría haber sido graficada. Bajo lo expuesto, aprovechamos de la precariedad de visión del espectador al cual:

No le íbamos a hacer concesiones fáciles (...): usted no viene a ver lo que quiere ver, viene con los ojos de la televisión (...) Nada de concesiones fáciles al público, que puede tener un gusto populista (...) creo que había y hay en las obras que tenemos en Quinto Río, una construcción de un espectador modelo. Creo que lo que hicimos es pasar la noción de lector modelo de Eco, a la propuesta de un espectador modelo. Ahora, ese espectador modelo nunca coincidía completamente con el espectador empírico que tenía que desplazarse para acercarse a nuestra noción de espectador modelo. Y nosotros teníamos que desplazarnos al máximo para lograr que el espectador modelo fuese construido de la mejor manera posible. (Luna, 2016)

Esta construcción se fundamenta en el texto del dramaturgo, en el cual, por nuestra voluntad, se omiten datos clave que refuercen la idea de que «no toda la verdad puede ser dicha». Por ejemplo, el texto cuida de no mostrar al público, hasta avanzado el primer acto, que la relación entre los dos hombres y la mujer es estrecha y preexistente. Esta omisión permite avanzar en la trama y dotarla de suspenso, dejando al espectador aún más perplejo cuando se revela este vínculo, y llevándolo hacia un final aún más impredecible:

Mujer. Nunca esperé a nadie.

Hombre 1. Porque no había nadie a quién esperar.

Hombre 2. No hubo hombre a quien matar,

Hombre 1. ...ni con quién conspirar.

Hombre 2. Nosotros tres lo ideamos todo,

Hombre 1. ...como un juego,  
 Hombre 2. ...que comenzamos a creernos,  
 Hombre 1...que nos penetró hasta cambiarnos. (Luna, 2010)

## Personajes

Los personajes tuvieron nacimiento en el texto, verdad de Perogrullo, pero fueron luego delimitados y profundizados en el montaje. Pese a la indiferenciación que Luna establece entre los personajes, llamándolos con acritud Hombre o Mujer, hay características de ellos, indicios expresados en el texto, que fueron punto de partida para la construcción de los caracteres: Hombre 2 tenía en el texto sugeridas características de un ser sádico; Hombre 1, una persona más bien pusilánime; y la Mujer se mostraba como manipuladora. Estas ideas fueron suficientes para iniciar a crear los personajes.

Previo a ello, definimos, tras las lecturas iniciales y los análisis de texto, que la línea de construcción de los personajes se debía acercar a lo esperpéntico para acentuar su carácter absurdo. Los dos personajes masculinos se construyeron a partir de animales (un perezoso en el caso del Hombre 1, una rata para el Hombre 2). La Mujer partió de una flor. Al final, cada uno debía alcanzar una definición —adjetivada inextenso en el proceso de trabajo— de carácter más psicológico.

Se estableció en los personajes un aura peripatética —en cuanto absurda— en el sentido de mostrarles ridículos o extravagantes, pero también en cuanto a que producían una peripecia<sup>48</sup> en su comportamiento, no en la fábula. Esto implicaba que la característica del personaje que se enunciaba al inicio, de manera justificada en el montaje, iba disolviéndose de manera paulatina y terminaba siendo el opuesto de sí mismo.

A contramano de las propuestas del teatro postmoderno y postdramático, era fundamental para nosotros sustentar toda la puesta en escena en lo que consideramos es el eje sustancial del trabajo escénico: el actor construyendo el personaje, el personaje en resumen apretado.

Ciertas partes del texto solo pueden ser hechas de forma apelativa hacia el público, rompiendo cualquier barrera con él. Esto lo dilatamos a todo el espectáculo en el sentido de que, al final, es el público el único que conoce la verdad total y, a la vez, la ignora.

Al abrirse el telón e iluminarse la escena, se ve una escenografía muy sencilla, minimalista en realidad: dos sillas, una mesa, rústicas todas; dos

---

<sup>48</sup> La «peripecia», un término que muchos ya podrían conocer, se define como «el cambio de acción en sentido contrario» (Real Academia Española de la Lengua, 2010).

paneles sobre ruedas al fondo, uno en naranja, el otro en verde —intensos los colores— sobre los cuales están dibujados dos seres casi caricaturescos. Delante, dos personajes, Hombre 1 y Hombre 2, sentados en las sillas, inician el diálogo. En el ambiente suena una música tensa. La luz es baja.

El primer grupo de oposiciones que se puede comprender es de los personajes: el Hombre 2 es dinámico, efusivo, violento y sardónico; el Hombre 1, apocado, lento, con poca movilidad, asustadizo. Oposición que se traslada a otros elementos del montaje, casi durante toda la obra. Es recién al finalizar la última escena del Acto 1 que se establece con claridad la peripecia de los personajes que habíamos mencionado, cuando los dos mutan hacia actitudes y formas de comportamiento diferentes: el Hombre 1 deja su personaje tímido y débil y adquiere más solvencia; mientras el Hombre 2 muestra fisuras en su aparente crueldad y violencia, ambos motivados por la confrontación fuerte a la que son sometidos por la Mujer.

Luego, hay un segundo nivel de oposición, este más de tipo estructural que configura el conflicto de la obra: entre los dos hombres y la Mujer. Desde un inicio, ella aparece como otra, diferente a la unidad de opuestos que son Hombre 1 y Hombre 2.

Estas oposiciones adquieren un complemento y una concatenación interesante con la extracotidianidad que la puesta en escena genera. Ciertamente que todo hecho escénico, en sí mismo, sale de lo cotidiano, pero en la puesta en escena de *El Murciélagos Doble*, estas perspectivas son acentuadas: los personajes son esperpénticos y caricaturescos a la vez, lo cual no les priva para nada de la credibilidad que necesitan; es evidente que se trabajó una profunda relación entre estos personajes, que tampoco es normal, convencional y cotidiana. Por el contrario, a ratos se adivina una suerte de relación dominio-sumisión entre ellos, de dependencia psicológica en otros, de complicidad a momentos, lo cual teje una interesante red de situaciones humanas que enriquecen al texto y a lo que el público ve. Los vestuarios, los espacios sugeridos, incluso una escena bailada muy justificada en la obra, imponen al espectador un espacio-tiempo diferente al cotidiano, del cual el público no puede abstraerse.

Es evidente que se ha dado prioridad a estos ámbitos de oposiciones con el objeto de relieves el trabajo actoral por sobre los otros elementos de la puesta en escena. Dicho de otro modo: el minimalismo de la escenografía; la iluminación orientada a acentuar el dramatismo del trabajo de los actores; la música —compuesta para la puesta en escena— que genera ambientes tensos, tétricos y de suspenso, están en función de resaltar el trabajo de los actores, a los personajes, que son el depositario de la acción.

Por tanto, es una puesta en escena sustentada de manera fundamental en lo que los personajes hacen, en las acciones de los actores. Esto no significa que no se aprecie un depurado trabajo sobre los otros elementos; solo que estos complementan lo que los actores proponen.

## **Público**

Respecto a este tópico, ya hemos dicho que el fundamento de la relación de esta puesta en escena —como de todas las otras de Teatro del Quinto Río— con el público, era construir un «espectador modelo», como Luna lo llama. Ahora bien, en el caso particular de *El Murciélago Doble* se generó una dramaturgia del público, una forma de relación precisa con el espectador, que buscábamos en cada momento. Si bien la realidad del vínculo diario con el público superaba y cambiaba nuestras expectativas, teníamos claro —a partir del diseño de las tensiones y del ritmo del espectáculo— cuándo y en qué circunstancias debíamos tensar la cuerda, cuándo relajarla, en qué momentos atrapar la atención y cuándo soltarla. Como ya mencionamos, sin hacer concesiones al gusto del público, pero llevándolo con precisión hacia el lugar donde nosotros, como creadores, queríamos: la tesis que la obra plantea.

Si esto se lograba o no sería materia de otro análisis que incluyera un estudio de la recepción. Sin embargo, creemos que se alcanzaba en buena medida. Esto no significaba, por supuesto, proponerle a quienes nos veían un montaje intelectualoide, acartonado o difícil per se. Era un montaje exigente, sí, pero no turbio ni opaco, sino breve, divertido y trepidante a la vez.

## **Análisis de las teatralidades**

Las teatralidades de este montaje se pueden analizar partiendo de lo evidente y visible, para alcanzar luego mayores niveles de profundidad. Lo que más resalta es la oposición que puede deducirse entre la visualidad propuesta, en escenografía y objetos, más bien de tipo minimalista, y la construcción de los personajes, detallista, casi barroca, profunda y cuidada en extremo. Los actores, por tanto, están forzados —en el mejor sentido— a asumir una actuación intensa, depurada y compleja, que sea el centro y el sentido fundamental de la puesta en escena, donde sean ellos quienes llenen el espacio y el tiempo escénico, trasladando al público por diferentes tiempos y espacios sugeridos, sin cambiar de espacio-tiempo real, como antes se explicó.

La música, compuesta exprofeso para el espectáculo por el grupo de *rock* Los recién muertitos, fue muy eficiente tanto en condensar y dar sentido a

los desarrollos actorales y a las atmósferas que los actores proponían en cada espacio-tiempo que construían, como en agudizar las propuestas rítmicas que la puesta en escena exponía.

Es una puesta en escena cuya teatralidad descansa también en elementos no materiales, como el ritmo. Si todo lo que sucede en la escena es extracotidiano, si todo lo que la escena propone es un artificio que, merced al contrato espectacular que se establece con el público, se vuelve verosímil, entonces el ritmo de esta puesta en escena está diseñado casi como en el cine. Esto se observa en el aprovechamiento de la lógica de lectura rítmica —ya no solo estructural, como explicábamos antes— que propone el cine convencional, especialmente el de suspenso, en el cual la tensión dramática se incrementa gradualmente para mantener la atención del público, hasta alcanzar un clímax que resuelve el conflicto.

En este caso, la tensión dramática, gracias al manejo del ritmo, aumenta constantemente, pero de manera deceptiva: es decir, la tensión y el ritmo crecen no porque la situación, la historia o los personajes busquen un clímax —que, de hecho, no existe ni resuelve el conflicto—, sino porque cada vez la historia toma un giro inesperado y niega (deceptivamente) la versión anterior, introduciendo al espectador en el frenesí de una nueva versión disparatada aunque verosímil. A estos encadenamientos rítmicos aportó de manera decisiva el trabajo musical, cuya expresión sonora nos llevaba desde riffs de guitarra lentos y densos, al estilo del mejor rock metálico o sinfónico, hasta formas cercanas al bolero o incluso a la música tropical en ciertos momentos.

La teatralidad del espectáculo fue posible gracias al profundo nivel de involucramiento alcanzado por los actores en el proceso, lo cual evidencia un extenso e intenso entrenamiento previo. No sería posible que los actores mantuviesen con tanta eficiencia los ritmos, al mismo tiempo que dotasen de sentido y credibilidad los constantes cambios de argumento que propone la obra, sin haber desarrollado una conexión grupal sólida. Tampoco podrían construir de manera tan acertada los espacios y tiempos de la escena sin un profundo nivel de contacto —como el grupo lo denomina— entre ellos. Este nivel de conexión solo es posible porque se desarrolló un entrenamiento descrito en la parte referida al Teatro del Quinto Río, una estructura que soportó este y otros procesos creativos, y que en este caso alcanza incluso un correlato directo en la teatralidad que trasluce la puesta en escena.

## **Actores y su relación**

El montaje contó con dos actores, Andrés Vázquez (Hombre 1) y Francisco Aguirre (Hombre 2), que participaron en todas las versiones y funciones del

espectáculo; y con varias actrices que se alternaron en el personaje de Mujer: Lizbeth Cabrera fue la primera, María José Alvear la segunda y Mabel Petroff la tercera. Nos centraremos, para este análisis, en el trabajo de esta última, porque es un personaje central de esta investigación y al considerar su comprensión del sentido de la puesta en escena, el entrenamiento del grupo y el objetivo que buscaba Quinto Río: hablar de la verdad. También porque su trabajo actoral fue muy delicado, profundo y alcanzó altas cotas de calidad.

Ya dijimos que el trabajo actoral en este montaje está marcado, de manera esencial, por el entrenamiento. Ahora bien, el entrenamiento en el sentido que propone Teatro del Quinto Río tiene varios niveles, los cuales inciden de manera fundamental en lo que los actores hacen. A más de la secuencia básica orientada a trabajar desde el cuerpo y sus ejes esenciales —esto es, la cadera y la columna— sobre los principios del trabajo actoral del teatro antropológico, se suman elementos relacionados con la relación entre actores, la incorporación del texto, el uso del espacio y la construcción de secuencias de movimiento, hasta alcanzar la construcción de los personajes mismos en lo referente a su estructura corporal y ritmo. De esta forma, casi todos los componentes del montaje están en el entrenamiento, el cual se sigue realizando incluso antes de cada función.

Esto provoca que la relación entre los actores se vuelva muy estrecha, que todos conozcan y sean parte del proceso del otro y que, por tanto, inclusive las tesituras emotivas que la obra busca hayan sido exploradas previamente en el entrenamiento. Esto, que en terminología del grupo llamamos «contacto», es la base, el sustento y el fundamento de la calidad del trabajo actoral.

El otro eje fundamental del trabajo actoral fue la construcción de personajes. Si bien, como dijimos, hay muchos indicios sobre los personajes presentes en el texto, hubo otros derroteros originados en diversas fuentes. Siempre la construcción del personaje, para Quinto Río, tiene también un origen corporal: definir una estructura corporal básica, sea a partir de un animal, una planta o un objeto, la cual precisa, a su vez, un ritmo básico del personaje. A esto se suman infinidad de detalles de gestualidad periférica, manejo del rostro, precisión vocal, niveles y desplazamientos. El análisis del texto aporta, además, diversas condiciones paradigmáticas para la construcción psíquica del personaje, las cuales van surgiendo y definiéndose conforme avanzan los trabajos.

Los elementos paradigmáticos de los personajes, a nivel de las temáticas que el texto sugiere, son al tiempo el motivo y el origen de precisas construcciones de secuencias de movimiento, varias por cada actor, que son depuradas y precisadas en un extenso proceso. Otra fuente de secuencias fue el manejo de un objeto emblemático que acompañaba al actor y definía características del personaje en todo momento del montaje. Estas secuencias de

movimiento, algunas de las cuales son construidas por el personaje, sirven como sustento para la elaboración de secuencias de acción en el montaje de la puesta en escena; estas últimas, ya elaboradas en su totalidad, parten de la estructura y ritmo del personaje.

Todo este complejo y detallado camino de construcción actoral aporta diversos beneficios y se orienta, ante todo, a permitir que el actor cuente con partituras precisas y detalladas de lo que será su devenir durante cualquiera de las funciones, proporcionándole seguridad en su trabajo, limpieza, precisión, profundidad y diversos niveles de significación y creación de sentido.

Solo nos queda decir que los tres actores que participaron en el montaje de *El Murciélago Doble* asumieron con solvencia cada parte de este derrotero definido desde la dirección, produciendo un montaje de gran calidad estética que se convirtió en un ícono del teatro de la ciudad en esos años.

## **Puesta en escena**

En función de lo expresado, y para resumir sin repetir demasiado, la puesta en escena presenta las siguientes características generales en cuanto al uso de la música, la escenografía, el vestuario, la luz, entre otros:

- Es una puesta en escena minimalista en cuanto a lo objetual y escenográfico —como ya se ha señalado—, pero enriquecida y depurada en lo actoral.
- La riqueza de la puesta en escena, barroca en muchos aspectos, acendra sus niveles de sentido mediante el uso de diversos tiempos y espacios que se superponen durante el montaje, así como por un detallado y rico tejido de ritmos que generan el suspenso necesario que la obra exige.
- El uso de objetos resulta fundamental en el montaje —aunque son pocos los que aparecen en escena—, ya que sustentan la labor actoral, a los personajes y la estética de lo que se presenta.
- Es una puesta en escena que ha diseñado una precisa dramaturgia de relación con el público, tanto por el uso de ritmos minuciosamente trabajados para mantener la atención y generar suspenso, como por los momentos meta-teatrales que apelan directamente a quienes observan el espectáculo.
- El montaje se sustenta en el trabajo actoral y en la construcción de personajes, como ya se ha detallado. Ante la vacuidad intencional

del espacio, son los actores quienes llenan el montaje con su espléndida labor.

- La música se convierte en un componente determinante de los ritmos propuestos, así como de los ambientes y atmósferas que el montaje sugiere. Su producción implicó un estrecho trabajo con el grupo que la compuso. La música no solo introduce o acompaña escenas, sino que también se alinea, se acompasa y se amalgama con la experiencia sensorial y emotiva que estas proponen.
- Las luces, por su parte, fueron trabajadas con una clara intención dramática, aportando al montaje el entorno cromático, la intensidad lumínica y la emotividad que cada escena requería. En varias ocasiones, incluso, facilitaban o provocaban los cambios de tiempo y espacio necesarios en el montaje. No hay un solo momento en el uso de la luz que sirva únicamente como iluminación funcional; todas están al servicio de la acción, el ritmo y lo que se desea provocar en el público.

Estas son las consideraciones fundamentales en torno a este interesante montaje escénico que marcó tanto al Teatro del Quinto Río como a un momento del teatro de la ciudad.



## 4

# Los creadores individuales

---

Tal vez resulte extraño, cuando menos curioso, que destinemos una porción amplia de este trabajo a creadores individuales de la ciudad de Cuenca entre el año 2005 y el 2013, puesto que —siempre se ha dicho— el teatro es un arte colectivo, ante todo. Hay razones, y varias, que pretendemos exponer antes de entrar de lleno a hablar de estos artistas.

Con frecuencia el teatro implica severas dificultades para realizarse, al menos en América Latina, donde suele ser un arte marginal, para públicos pequeños, de difícil difusión. Es casi imprescindible que el trabajo teatral sea subsidiado: el tiempo que se destina a los ensayos, producción, investigación y preparación de una obra es un tiempo «improductivo» en el sentido económico, visto desde una perspectiva empresarial. Solo cuando la obra se estrena es que el grupo puede gozar de ingresos, los cuales no suelen compensar ese tiempo anterior, al menos dentro del teatro de grupos. La realidad de las compañías puede ser diferente. Son pocos los grupos en el mundo que han logrado tener una sostenibilidad permanente y autónoma. Aún el Odín Teatret —epítome de lo que es y debería ser un grupo teatral— ha vivido todos estos años de sus propios esfuerzos como de una subvención anual que recibe del gobierno danés, tal como Eugenio Barba lo ha explicado muchas veces.

El teatro implica, además, el mantenimiento de un colectivo de trabajadores-artistas, cuya convivencia puede resultar conflictiva, álgida, difícil. La vida del teatro está plagada, en cualquier lugar del mundo, de anécdotas sobre esto. Y al final, no es menos cierto que resulta más fácil y más

productivo, en términos artísticos, no tener que lidiar solo con los trances propios a la hora de producir arte.

Por fin, está también el problema de las opciones estéticas, de las poéticas a definir dentro de un grupo, los temas a tratarse e incluso de las técnicas a usarse. Cuestiones, todas estas, que pueden desatar acalorados debates entre quienes forman parte de un colectivo escénico.

Problemas los anotados —muchos de ellos al menos— que pueden minimizarse, casi desaparecer inclusive, cuando el creador tiene que habérselas consigo mismo y con nadie más. Quizás esto explica, en principio, el surgimiento de muchos creadores individuales en la ciudad de Cuenca, algunos de los cuales han intentado de manera reiterada formar asociaciones escénicas (Mabel Petroff, por ejemplo, nació en el Laboratorio de Teatro Antropológico, pasó luego a Mano 3, Testadura y ahora mantiene Teatro Brujo, pero una parte fundamental de su labor se ha hecho en solitario en los pasados años); pero otros, como Carlos «Cacho» Gallegos, fue parte, en momentos esporádicos, de asociaciones, habiendo tenido desde siempre una clara orientación al trabajo unipersonal.

Juan Estrella, Juan Andrade, Felipe Serrano, Monserrath Astudillo, Carlos Gallegos, Mabel Petroff, Juan Alberto Malo, Pancho Aguirre, María Belén Ochoa en tiempos más recientes, son, con sus diferencias unos de otros, un ejemplo decidor de la abundancia y calidad de los creadores individuales que han poblado el panorama de la escena de Cuenca en el tiempo que nos ocupa (2005-2013). Pancho, por ejemplo, fue parte de grupos, aunque mantenga también trabajo en solitario.

Los creadores individuales constituyen, a nuestro parecer, junto con los grupos que se formaron, las dos maneras más interesantes y válidas que tuvo el teatro de Cuenca, tal vez en toda su historia. Es justo hacia el año 2013 que los grupos acusan un deterioro enorme, no así los creadores individuales, cediendo el espacio al surgimiento de ocasionales agrupaciones, bajo el formato de compañías o por proyecto ocasional en realidad, que han reunido a estudiantes de las dos universidades que tienen escuelas de teatro (Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay), promoviendo montajes bajo esa manera. Es posible afirmar que el teatro de grupos —esperemos que no de manera definitiva— atraviesa un momento de crisis y de casi desaparición, pese a que se han intentado nuevos esfuerzos como Clowncarajo o el emblemático Arapos (así es el nombre del grupo), que en los últimos años posteriores al 2013 casi no ha tenido actividad. Sin embargo, estamos anticipando conclusiones.

Lo cierto es que, junto a los grupos, los creadores individuales han constituido un eje sustancial del trabajo teatral de la ciudad, aportando no solo un

número considerable de obras, sino siendo el vehículo de transporte e implantación de técnicas nuevas y de perspectivas estéticas diferentes. Así han llegado a la ciudad más de una variante del *clown*, los entrenamientos de Suzuki, el Feldenkrais, el circo en diversas formas, el propio teatro antropológico, entre otras tantas. No se podría, en definitiva, entender la realidad de nuestro teatro sin validar el trabajo y aporte de los creadores individuales, como veremos.

Una vez más, fue necesario seleccionar algunos de estos creadores para estudiarlos a ellos y parte de sus trabajos al menos. Aquí cabrían los criterios necesarios para esta selección, que, existiendo, tienen también un asidero en la valoración que de ellos tenemos. Resultaría complejo analizar la labor de Juana Estrella, Monserrath Astudillo o Juan Andrade, puesto que hace más de una década los tres radican en Quito y, aunque han presentado con frecuencia sus trabajos en Cuenca, en realidad el grueso de su labor se ha desarrollado fuera de Cuenca. Es más, su éxito en la capital y en todo el país ha motivado que con frecuencia enfrenten condiciones de promoción y de producción de sus obras que no han sido las mismas de los grupos locales. Constituyen, ellos, una interesantísima diáspora del teatro de Cuenca, que ha influido en la escena de todo el país, lo cual debería indagarse como parte de otro estudio.

Bajo lo dicho, nos quedan otros pocos creadores, de los cuales hemos elegido estudiar la labor de Pancho Aguirre —actor mayor del Ecuador—, el trabajo singular y de proyección internacional de Carlos Gallegos, quien ha incidido en varias generaciones de teatristas de Cuenca y también las apuestas diversas, irrefrenables y aleccionadoras de Mabel Petroff, la figura femenina más alta de las tablas cuencanas en el período que nos interesa.

Queda claro que el teatro de Cuenca debe tanto o más a los grupos que a los creadores individuales que han derrochado toda su maestría, sin cuyo conocimiento sería imposible entender lo realizado, constituyendo, como afirmamos al inicio de esta sección, una particularidad definitoria del teatro de la ciudad.

## **Mabel Petroff Montesinos: nigromante mayor**

### **Obsesión y fundamento**

Estudiar el trabajo de Mabel Petroff significa adentrarnos en un momento significativo del desarrollo del teatro en Cuenca, tanto por su lucidez, belleza y alcance, como por la enorme influencia que ella ha ejercido en varias generaciones de jóvenes teatristas de la ciudad, incluso desde su juventud. Más adelante definiremos los detalles de su trayectoria; por ahora, es

necesario entender por qué y cómo esta mujer, poseedora de talento, disciplina y creatividad enormes, se ha convertido en una figura central del teatro de la ciudad y tal vez del país, merced a un trabajo incansable —obsesivo a ratos— en muchos ámbitos del arte que van desde su innegable capacidad actoral, su técnica de trabajo corporal, pasando por exitosas experiencias dramáticas, terminando con su enorme actividad como gestora cultural, como veremos más adelante.

Por ahora, intentaremos, en este primer acápite sobre Mabel, esbozar algunos elementos presentes en toda su labor escénica, que constituyen su sello personal:

- Personajes bien trabajados, profundos, llenos de matices —en ella y en los actores con quienes trabaja— de una veracidad escénica enorme. Algunos poblados de sensualidad, ironía y humor.
- Una rigurosa preparación física del actor, que se evidenciaba en un teatro con acento físico, sin ambages, pero que podía acudir, además del cuerpo, a una pléyade de recursos rítmicos, objetuales y espaciales.
- El uso dramático y dinámico de objetos. Ninguno de los elementos objetuales usados estaba fuera de lugar ni tenía presencia gratuita en las puestas en escena; habían sido estudiados con esmero para aportar en concepto y estética al montaje, no siendo mero relleno visual.
- La presencia de música en vivo o de percusión corporal en casi todas sus obras.
- Dramaturgias textuales propias o adaptaciones, como vimos, que le abrieron una vía investigativa a ese complejo nivel de trabajo.
- La investigación técnica, volcada en pesquisas escénicas, que rezumaban todos sus trabajos, algunos sin mayores luces en cuanto a los objetivos a alcanzar, pero todos con aportes indudables en cuanto a construcción de personajes, uso del espacio, relación con el público y, sobre todo, en cuanto al uso del cuerpo en escena.
- El eclecticismo como premisa, tanto en lo técnico como en lo estilístico. No se había trazado, como objetivo consciente o no, la construcción de una poética en términos estilísticos, aunque su trabajo sí prefigura, con claridad, una estética reflejada en algunos de los elementos que hemos mencionado antes. Igual apela, como hemos visto, a obras con estilos populares que a trabajos más depurados de sala, como a trabajos de calle. Pero todos con el mismo trasfondo técnico-investigativo que le caracteriza.

## De la imagen al cuerpo

Hacia 1993, a mis instancias, recién graduado en la Escuela de Arte Teatral del ISA de La Habana, surgió el Laboratorio de Teatro Antropológico. En este proyecto fundacional conté con la participación de Rafael Estrella, Monserrath Astudillo y, al inicio, con Fabián «Choquilla» Durán. Luego se sumaría Mabel Petroff en 1995. Durante casi cinco años de trabajo, el grupo realizó tres espectáculos, como versiones distintas de la misma obra: *Asudiansam el erudito de Rabanadás* y *la tentación de Aura que fue una araña*, del dramaturgo cubano Ricardo Muñoz Caravaca, que cedió los derechos de la obra al colectivo. Mabel Petroff describe así este período: «Yo sí sentía como solitario todo. No había siquiera comprensión de la gente de lo que estábamos haciendo, era como una cosa oscura en una sala de teatro donde lo que pase o no pase no tenía mucha importancia»<sup>49</sup>. Por entonces, este era el único grupo que trabajaba en la ciudad y centró su actividad en la formación técnica de los actores y en la investigación profunda de técnicas antropológicas y una poética propia, trabajo frustrado hacia 1998 en que se disolvió.

Posteriormente a 1998, me afinqué en Quito donde fundé el Colectivo Teatral Arista. Mientras, Mabel Petroff y Monserrath Astudillo se consolidaron como dos grandes actrices y Rafael Estrella abandonó el teatro para siempre. Monserrath Astudillo viajó a Quito en el 2000 donde estudió en la academia del grupo Malayerba, con quienes solidificó su formación y realizó una extensa labor en cine, televisión y teatro, siendo otra de las actrices más reconocidas del país.

Mabel Petroff se unió a Jaime Garrido —quien iniciaba su trabajo— a fines de los 90, con quien revivió el TEUC (Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca). Luego fundó el grupo Mano 3 junto a Daniel Berrezueta y la actriz colombiana Laila Díaz, radicada en Cuenca. Este sería el germen del actual Mano 3. Más adelante, Mabel mantuvo su labor individual —la cual analizaremos en detalle— como la gran figura del teatro de Cuenca en el período que nos interesa, destacándose como actriz, dramaturga, directora y gestora en agrupaciones como Testadura y, finalmente, en su actual Teatro Brujo, fundado junto al actor Bruno Castillo. En esta etapa, desarrolló una incesante actividad entre Cuenca y el México D.F.

Durante estos años, Mabel Petroff estudió también Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, carrera en la cual se graduó con un espectáculo a medio camino entre el teatro, el performance y la plástica, basado en el texto de Pablo Palacio, *La doble y única mujer*. Este

---

<sup>49</sup> Entrevista a Mabel Petroff, realizada el 21 de abril de 2007.

espectáculo anunciaba, según nuestro parecer, su escisión definitiva de la plástica, aunque esta siempre permaneció presente en sus preocupaciones escénicas: «La parte plástica también tiene mucha relevancia por mi formación pictórica y escultórica» (Petroff, 2015, p. 2).

En los años que nos ocupan, Petroff se constituyó en la más sólida profesional del teatro de la ciudad. Ella, junto a Pancho Aguirre, Carlos Gallegos e Isidro Luna, fue una de las principales promotoras de la actividad teatral: montó casi una decena de obras como actriz, dirigió varios espectáculos (analizaremos *¿Está usted ahí?*, basada en la difícilísima *El impromptu del alma* de Ionesco), escribió otros tantos y se vinculó a innumerables emprendimientos teatrales que tuvieron lugar en la ciudad. Esto incluyó actividades en las dos escuelas de artes escénicas que llegaron a existir, convirtiéndose en una figura reconocible para el público y un referente para los teatristas jóvenes. Además, actuó en cine y televisión nacional y local, y participó en algunos emprendimientos independientes de interesante factura.

A la par, tras su formación en el Laboratorio de Teatro Antropológico, Mabel se volvió una asidua participante de cuanto taller encontró, de la técnica que fuese, en Cuenca y fuera de ella. *Clown*, más teatro antropológico con Roberta Carrieri, Suzuki, circo con especialistas del Cirque du Soleil, cabaret y teatro de carpa en México, rítmica corporal, entre otros, constituyeron el enorme abanico de opciones formativas a las cuales la actriz cuencana se sometió. Este proceso terminó por definir su propio y particular modo de hacer.

Me defino como una aprendiz, una estudiante eterna, no puedo concebir mi trabajo estancada en la idea de que ya comprendo lo que debo hacer. Me entreno en distintas disciplinas que enriquecen mi trabajo. Soy cinturón negro de artes marciales tradicionales japonesas Budo Taijutsu, tomo clases de danza, Feldenkrais, voz y dicción, toco tres instrumentos musicales y siempre estoy en búsqueda de nuevos cursos y talleres que renueven mi visión artística. (Petroff, 2015, p. 3)

Para el inicio del período que nos interesa, Mabel Petroff aún formaba parte de Mano 3, con quienes desarrolló la producción de una de las ediciones finales de la desaparecida Bienal de Artes Escénicas. Posteriormente, se separó del grupo y emprendió junto a Monserrath Astudillo un centro cultural que tuvo breve duración. De este esfuerzo surgió Testadura, con la participación de Manolo Salgado, Tatiana Ugalde, Juan Alberto Malo, Dunia Cordero, Roberto Moscoso, entre otros.

Con Testadura, Mabel construyó el momento más fundamentalista de su carrera, centrado en una labor casi monástica del actor. El entrenamiento

y la preparación actoral constituyeron el sustento del trabajo de este grupo. Entre las obras realizadas con Testadura se encuentran *La ciudad sobre el agua*, con dramaturgia de Manolo Salgado y de la propia Mabel Petroff, quien completó el texto; *El diablo*, basada en una leyenda popular que su padre, el reconocido escritor Iván Petroff Rojas, convirtió en cuento; *¿Está usted ahí?*, con arreglo dramaturgico y dirección de Mabel, basada en *El impromptu del alma* de Ionesco; un delicioso cabaret callejero adaptado a la realidad de la tecnocumbia, titulado *La última tecnocumbia en París*, dirigido por Dunia Cordero y escrito por Juan Alberto Malo; y un espectáculo de percusión corporal sin antecedentes en la ciudad, de una belleza y calidad impresionantes, titulado *Quetchup*. Su último trabajo con Testadura fue *Lucas y los fantasmas*, con texto de Juan Alberto Malo y dirección de Dunia Cordero.

Todos estos trabajos eran muy disímiles entre sí, aunque tenían en común el rigor en el entrenamiento y la actuación que Petroff buscaba. *La ciudad sobre el agua* era una suerte de teatro popular, inspirado en y dirigido a los elementos de la teatralidad urbana de Cuenca. Algo similar sucedía con *El diablo*, que recogía una leyenda popular. En contraste, *¿Está usted ahí?* era una obra de sala, muy depurada, que exploraba disquisiciones filosóficas y estéticas sobre la labor de los curadores y los intelectuales frente a los artistas, una idea que era particularmente importante para Mabel en esa época, resultado de su formación como artista plástica. Por otro lado, el cabaret *La última tecnocumbia en París* era justamente eso: un cabaret callejero con toda la estética y parafernalia *demodé* propia de este tipo de espectáculos, vinculada a la tecnocumbia, un fenómeno cultural en el Ecuador y en muchos países de Sudamérica.

Un nuevo capítulo en la trayectoria de esta teatrista cuencana comenzó con Teatro Brujo. Tras la separación de Testadura, Petroff fundó este grupo junto al actor y director mexicano Bruno Castillo. Con Teatro Brujo, el grueso de su actividad pasó a desarrollarse en la Ciudad de México, donde también profundizó su vínculo con el circo a través de Flip Circo, agrupación a la que también perteneció. Esto, lamentablemente, significó una disminución de su actividad en Cuenca debido a sus extensas ausencias. No obstante, estrenó y presentó varios espectáculos con Teatro Brujo en la ciudad, entre los cuales destaca un cabaret titulado *Ars Erótica*. Esta obra marcó un momento importante para el teatro de Cuenca, ya que dio inicio a una larga sucesión de eventos en el Centro Cultural El Prohibido, llamados «Cabaret Prohibido». Las primeras ediciones de estos eventos fueron co-organizadas por Mabel, Bruno, varios teatristas jóvenes y el imprescindible artista plástico Eduardo Moscoso, dueño y promotor del Centro Cultural.

Mabel Petroff es un símbolo ineludible de profesionalismo en el teatro para las nuevas generaciones de creadores de la ciudad. Su trabajo evidencia

una profundidad y creatividad excepcionales, además de un enorme rigor técnico en sus propuestas. Dueña de un liderazgo indiscutible, ha sido guía e inspiración para varias generaciones de teatristas jóvenes que han construido sus carreras bajo su conducción y ejemplo.

Sin embargo, una de las áreas menos exploradas por Mabel ha sido la construcción dramática, lo cual ella misma reconoció: «Hasta hace poco había despreciado de manera arbitraria el texto dramático y, por lo tanto, me perdía de un universo enorme de aprendizaje. Hoy busco en el texto varias claves que antes no tomaba en cuenta» (Petroff, 2015). También se advierte la ausencia de sistematizaciones y reflexiones conceptuales o teóricas sobre su propio trabajo, al menos que conozcamos. No obstante, estas carencias no restan valor alguno a su titánica y lúcida labor como creadora en las artes escénicas de Cuenca.

### **Dramaturgias y generación de sentido en *¿Está usted ahí?***

La obra *¿Está usted ahí?*, dirigida por Mabel Petroff, con un arreglo dramático realizado por Paúl Romero y la propia Petroff, fue estrenada por el colectivo Testadura en el año 2006. La obra está basada en el texto de Eugene Ionesco, *El impromptu del alma* o *El camaleón del pastor*, también conocido como *La improvisación del alma*. En la versión del grupo, el título de la obra toma su nombre de la primera línea de diálogo del texto del escritor rumano-francés:

Entre los libros y los manuscritos, Ionesco duerme con la cabeza apoyada en la mesa. Tiene en una mano un bolígrafo que sostiene con la contera en alto. Llaman. Ionesco ronca. Llaman de nuevo y luego golpean fuertemente a la puerta. Llaman: «¡Ionesco! ¡Ionesco!». Por fin Ionesco despierta sobresaltado y se frota los ojos.

Voz de hombre. —¡Ionesco! ¿Está usted ahí? (Ionesco, 2007, p.3)

El texto es una hilarante y dislocada obra, muy al estilo de Ionesco, estrenada en 1956, cuando ya el autor era un escritor y teatrista de amplio reconocimiento tras el estreno de su primer texto *La cantante calva*, publicada luego en 1952. La obra trata de la relación entre un escritor, el mismo Ionesco, y tres críticos teatrales que invaden su espacio, provocando un círculo vicioso de disquisiciones y discusiones absurdas, del cual escapan solo tras la intervención de María, una vecina y empleada doméstica de Ionesco. Es una de las pocas obras biográficas, al menos en cuanto apela a él mismo, del escritor inicial del teatro del absurdo.

¿Qué hace una obra tan extraña en el repertorio de un grupo cuencaño? ¿Cuánto tiene que ver este montaje con Cuenca, el movimiento teatral

cuencano y sus realidades? Intentaremos establecer algunos puntos de comprensión, aunque deberían ser los miembros del grupo quienes den respuesta final a estas preguntas. Y las preguntas son aún más pertinentes cuando este montaje, el texto asumido, no se relaciona casi de ningún modo con las otras obras del grupo, algunas de regusto costumbrista o popular, como *La noche del diablo* o *La ciudad sobre el agua*; otras de tipo experimental, como *La última tecnocumbia en París* o *Quetchup*. Pero, como esperamos demostrar, en lo técnico y estético mantienen una misma lógica, promueven una unidad, en lo que fue el trabajo de este emblemático grupo de teatro de Cuenca, que desarrolló el grueso de su actividad en la primera década del siglo XXI y el inicio de la segunda, hasta su disolución.

En esta obra intervinieron Paúl Romero como Ionesco, Tatiana Ugalde, Mabel Petroff y Dunia Cordero como Bartolomea I, II y III. María fue interpretada por María Isabel Quintuña.

Como muchas obras de teatro del absurdo, se sustenta en ciertas características que evidenciaremos, puesto que resultan determinantes a la hora de comprender la puesta en escena, la complejidad del texto y sus relaciones. Por ejemplo, el absurdo como género y estilo teatral nació tras la Segunda Guerra Mundial —a nuestro parecer como la primera gran expresión de lo que luego llamaríamos posmodernidad— como un reflejo de la crisis de los humanismos, de la modernidad y de la conciencia humana, producida por los treinta y un fatales años que, entre 1914 y 1945, destruyeron cualquier esperanza que sobre la humanidad tuvo el hombre.

El existencialismo, aquella magnífica propuesta filosófica que apareció a mediados del siglo XIX de la mano de Sören Kierkegaard y Nietzsche, recobró vida tras las guerras mundiales y volvió por sus cuestionamientos esenciales: ¿qué es la vida, la existencia? ¿Qué es la libertad? ¿Qué significado puede tener la vida misma? Tras cien millones de muertos, filósofos y escritores como Heidegger, Camus, Sartre, Ionesco, Beckett, Mrożek, Hesse, entre tantos otros, volvieron a estos planteamientos fundamentales, produciendo obras tan definitivas para el pensamiento posterior como la *Carta sobre los humanismos* de Martin Heidegger, *El extranjero* y *El mito de Sísifo* de Camus, *El ser y la nada* y *A puerta cerrada* de Sartre, como *La cantante calva* de Ionesco o *Esperando a Godot* de Beckett, después de las cuales el teatro del mundo nunca volvió a ser el mismo.

Es justo de *El mito de Sísifo* de donde se tomó el nombre de «absurdo» para denominar a estas obras extrañas y desafiantes que escribieron Adamov, Genet, Alfonso Sastre, y más actuales como Sanchís Sinisterra u Osvaldo Dragún en Latinoamérica, entre muchos otros. En 1960, Martin Esslin escribió *El teatro del absurdo*, siendo él quien acuñó el nombre y caracterizó a esta forma teatral, explicando que es del libro de Camus, *El*

*mito de Sísifo*, donde él encontró el nombre para estas obras existenciales que muestran el irrazonable destino de la contemporaneidad, no sin dejos de altos niveles de humor.

*El teatro del absurdo* fundamenta su lenguaje en varios aspectos: la reiteración de textos en los diálogos, algo propio de autores como Ionesco o el mismo Isidro Luna, que analizamos en este mismo ensayo. Esta repetición no es un recurso vacío ni busca estorbar al espectador; por el contrario, se enfoca en mostrar la incapacidad de comunicación y comprensión entre los seres que habitan el universo de una obra. Tal cual en la realidad, así estén cercanos uno del otro. Intenta mostrar la vaciedad final de las palabras, las ideas que están detrás de estas, de uso tan cotidiano, sin alcanzar a llegar de veras a alguien; al mejor tono de lo que uno de los fundadores de la psicología gestáltica estadounidense, Fritz Perls, llamaría *bullshit*.

El teatro del absurdo es la expresión teatral que más asume el juego del metateatro, tan propio de la contemporaneidad. Ahora tan manido incluso, fue en ese momento toda una innovación: Pirandello escribe su excepcional *Seis personajes en busca de un autor* (1921) como el primer gran antecedente del metateatro. Es una obra teatral cuya temática esencial es el teatro mismo, la escritura escénica, la necesidad de trascender la palabra en el escenario con vida. Toda la obra de Ionesco, luego, vaga por estos derroteros y la obra que ahora nos ocupa no es una excepción. De hecho, desde un inicio, *La improvisación del alma* nos ubica en el lugar del metateatro. Y es por donde fluyen también muchas obras de Genet, Sastre y Sartre.

Con respecto a la estructura, el teatro del absurdo es por completo antimimético; en ese sentido, anuncia la posmodernidad venidera, como sucede en otras artes. Si Aristóteles (1974) sostiene que la fábula «es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida» (p. 5), en el absurdo no es importante ya, para nada, retratar realidad alguna, al menos no de manera directa. *Jacobo o la sumisión* y *El porvenir está en los huevos*, este díptico delicado e hilarante de Ionesco, de ninguna forma plantean algo de realidad en su fábula, pero nos remiten a las perversas disposiciones de la sociedad sobre dos jóvenes amantes. Quizás el antimimetismo del absurdo se regodea en analogías y metáforas de la realidad, a la cual no renuncia, asumiéndola de otra manera que los realismos o las vanguardias.

A su vez, el tratamiento de la fábula en el absurdo también es una novedad en ese momento. La fábula a la que una obra del teatro del absurdo nos conduce no es la creación de una historia real y verosímil, como se había asumido antes. El mundo diegético que propone implica un desplazamiento desde la realidad externa a otros espacios narrativos: el interior de los personajes o del escritor, las normas de familia, la metafísica; pero no en cuanto puedan ser narrados en la obra como verdaderos espacios de habitación y

acción. En definitiva, ese desplazamiento es arribar al espacio del absurdo que aparece en cualquier ángulo y situación de la vida por vía de alguno de los espacios antes sugeridos u otros tantos que no hemos mencionado. En *La improvisación del alma* es evidente que la fábula nos sitúa, como campo de acción, en el espacio escritural del autor, no para narrarlo, sino para habitarlo.

Es más, se diría que el teatro del absurdo renuncia a la fábula en el sentido aristotélico: si bien parte de un conflicto —no hay obra de teatro que pueda evadirlo—, no pretende un clímax que lo resuelva. Es más, el conflicto, al mejor estilo de Brecht, queda siempre latente: ni cuando los amigos de *Esperando a Godot* se despiden, ni cuando los Bartolomeos son expulsados de casa de Ionesco en *La improvisación del alma*, o cuando el esclavo decide quedarse en *Elizabeth o la esclavitud*, de Luna, se resuelve el conflicto de alguna manera. La fábula tampoco está en función de narrar hechos, como lo vemos en la obra que nos ocupa. Es quizás mucho más sustancial —fenómeno que, otra vez, anuncia la posmodernidad— narrar un discurso, presentar ese discurso que bien puede estar en la situación, en la cabeza de un personaje, en su desdoblamiento o ¿en la realidad? Esta será siempre la duda que nos asalta al vivir el absurdo. Y, aún menos, en el sentido aristotélico: la fábula narrada en el teatro del absurdo no tiene como objeto contar una «acción memorable y perfecta» (Aristóteles, 1974, p. 5), como el sabio griego le asigna a la tragedia. No. Es más, la mayoría de las situaciones y acciones del absurdo son nimias, pequeñas, dislates, agónicas situaciones, pero sin drama, ajenas por completo a cualquier grandilocuencia trágica.

La estructura de la obra del absurdo no renuncia a la ilación de sucesos ni a una progresión dramática, ruptura que vendrá posterior en el teatro contemporáneo, lo cual —a nuestro criterio— vuelve aún más interesante el proceso del absurdo: la sucesión lineal de hechos en la trama aristotélica no constituye solo eso, es, ante todo, una manera de entender el tiempo y la realidad a la cual nos hemos acostumbrado, volviéndonos seres unidimensionales que pareciera que entienden las circunstancias desde una perspectiva unívoca, la del héroe que vive y ve la acción. En el absurdo no se renuncia a esta lógica; nos parece que se hace incluso intencional y se profundiza más en ella, puesto que con ello se le da un aire de normalidad, de convencionalidad, de verosimilitud a una situación —absurda, por supuesto— que para nada es normal, convencional o verosímil.

Para concluir estas líneas introductorias sobre el teatro del absurdo y la obra que nos ocupa, bástenos decir que las características que hemos resumido de este estilo, incluida la situación absurda, se han convertido en formas convencionales del teatro contemporáneo: a nadie le es extraño ya, en la actualidad, hacer y observar una escena o acción metateatral. Nos hemos acostumbrado a los desplazamientos de realidad que, alternados, nos

trasladen de la realidad ficcional convencional a la realidad diegética interna o alterada. Ya buscamos con rigurosidad el discurso que nos es narrado, antes que la fábula. No en vano el teatro contemporáneo ha renunciado casi por completo a las comedias y dramas de enredo, donde la historia era lo fundamental. Y así con el resto de los caracteres del teatro del absurdo. Por ello, no es exagerado afirmar que este tipo de teatro es la primera gran expresión del teatro contemporáneo, aún vigente, y que ha tenido en el teatro de Cuenca —como en toda América Latina— un inmenso y fecundo campo en el cual asirse, siendo un distintivo vital, delirante y delicioso de esta realidad tardo capitalista que vivimos.

### Situación

Siguiendo el modelo que nos hemos propuesto, nos toca analizar la situación de la obra que tratamos. Para empezar, *El impromptu del alma* comienza con un autor, en este caso el mismo Ionesco, dentro de su apartamento, dormido en su escritorio sobre los papeles de su trabajo. Es despertado por golpes en la puerta requiriendo verle. Se trata del primer Bartolomeo, según el texto, o de la primera Bartolomea, según el montaje. Viene con la intención de conocer la nueva obra que el escritor apura, tanto para proponerle llevarla a escena —si es convincente— como para poder escribir un artículo sobre ella para una revista. Se enfrasan en una discusión sobre el teatro e Ionesco accede a leerle el inicio de la obra que está escribiendo, ¡que no es más que la escena que estamos viendo! Esto permite el ingreso de Bartolomea/o II y Bartolomea/o III. De ahí en más, los tres personajes de críticos teatrales acosan al autor con inquisiciones y discursos sobre el nuevo teatro «ultracientífico», sobre la realidad y la vida, en una sucesión discursiva exasperante y sin fin, que solo puede ser rota con la aparición de María, vecina y empleada doméstica de Ionesco, quien le salva de todo este desatino, expulsando a los tres personajes del apartamento.

En el montaje que nos ocupa, como ya señalamos, el cambio de género de los personajes de varones a mujeres parece que no es una simple imposición del elenco de Testadura —pues se disponía de más mujeres que de hombres—. Deviene así, a nuestro parecer, en gesto estético, puesto que instauro en toda la obra una estética queer. Aunque narrar el poder femenino es, en este caso, también un correlato de la vivencia propia del grupo.

Demás está insistir —este no es el espacio para hacerlo— en que el poder en nuestra cultura ha sido ejercido por los varones siempre. La crítica del arte, en su mayoría, es un ejercicio de poder sobre la obra y el autor mismos. No es casual que Ionesco buscara tres varones para representar al

crítico y teórico del arte. Y tampoco es casual que, en esta puesta en escena, sean tres mujeres —*demodé*, histriónicas a la mala, exageradas y abusivas— quienes asuman el rol de diseccionar y enseñar al pobre escritor. El efecto de inversión potencia la fuerza de la situación. Ubicado el montaje en una lógica queer, no busca reflexionar sobre cómo se vería el poder en manos femeninas, volviéndolo ambiguo y ridículo —que ya lo es en manos del hombre— si se ejerce del mismo modo desde la mujer. Este giro queer, como he dicho, tiñe a toda la obra de ese matiz: el vestuario, la escenografía, el uso de la voz, los cuerpos, como luego lo veremos en detalle.

Otro elemento de la situación que es destacable y distinto en el montaje es la definición de las tres Bartolomeas como curadoras de arte, no solo como críticas y teóricas según la propuesta original. La directora, Mabel Petroff, es además de una brillante actriz, directora y dramaturga, una talentosa artista plástica graduada en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y una gestora cultural de reconocida trayectoria. Su labor le ha llevado a confrontarse con el medio plástico y de gestión cultural de la ciudad y sus personajes, a quienes, según ella misma, apela la obra:

Nos interesaba llegar a los burócratas culturales además de quienes se auto-describen como críticos-curadores y a los artistas de los diferentes medios y al mismo tiempo que sea un divertimento para el público en general y que pueda reflexionar también sobre la situación de sus artistas. (Petroff, 2015, p.12).

Quizás esto explique por qué las Bartolomeas no son solo críticas de arte, como las define Ionesco en la obra; además son curadoras, figura que, para la época en que la obra fue escrita (1956), era más bien escasa y que es definitiva en el arte contemporáneo. Quizás este sea el primer y efectivo recurso de actualización de una obra escrita cincuenta años antes de su estreno en Cuenca. Y, como señalábamos, abona a la idea de que la transformación de género que sufren los tres personajes de críticos no es casual.

La situación que el montaje plantea, tal como Petroff la concibe, apela al propio mundo del arte de la ciudad. En principio, creo que por la propia experiencia artística de la directora como autora plástica; luego, por lógica actualización de un texto ya no tan actual; y, por fin, tal vez por la propia necesidad de *Testadura* de encontrar un espacio y hacerse un camino en el mundo del arte escénico de Cuenca.

El espacio y el tiempo que la puesta en escena propone son los mismos que la obra original sugiere, en principio. Pero hay pequeños desplazamientos: el espacio y la escenografía propuestos, en tonalidades rojas y cubiertos de terciopelo o peluche —para el caso da igual—, con objetos desproporcionados entre sí (el tamaño de cada una de las sillas con la mesa no son

simétricos de ninguna manera), no son realistas de forma alguna. Incluso el uso que se hace del espacio resulta a momentos casi coreográfico en cuanto a las imágenes que propone, todo lo cual acentúa la atmósfera extrañante y absurda que la obra y la puesta en escena sugieren. En cuanto al tiempo, ese cambio se ve de forma meridiana en lo que ya mencionamos: enfrentar al público con el tiempo diegético y con el tiempo propio de las capacidades creativas del grupo llevadas al límite, además de enfrentarnos con el tiempo del arte contemporáneo de la ciudad en torno al mundo curatorial.

## **Acción**

Tal vez en el montaje de *¿Está usted ahí?* es donde mejor se puede evidenciar la relación entre personaje y acción, por demás evidente en toda puesta en escena, pero que aquí adquiere particularidades muy específicas debido a la incidencia del actor sobre el personaje, a cómo los personajes son asumidos por los actores y a la concepción de la puesta en escena, que determinó particularidades muy específicas en el montaje.

Dejaremos detalles de parte de esta explicación para cuando nos aventuremos a precisar detalles sobre el trabajo de los actores, pero hay un lineamiento de dirección escénica claro que determina por completo la acción: esto es el trabajo vocal, corporal y rítmico, definido por la autoría del montaje. La voz usada por los actores, sus cuerpos dilatados y la percusión corporal que incluyen a momentos no tienen solo como objeto la narración de las situaciones y acciones que el texto de Ionesco propone. Buscan también, a nuestro criterio, primero generar en el espectador una suerte de saturación, de abigarramiento, de saciedad total, de hastío sobre lo que la obra propone. Aunque esta idea está ya presente en el texto mismo y es tan propia de la contemporaneidad espectacularizada, se busca narrar la falsedad, el histrionismo y la autocomplacencia del mundo intelectual, demasiado ajeno a los creadores mismos en ocasiones. Pero también creemos que pretende narrar el propio proceso y suficiencia del grupo para desarrollar una actuación y, por tanto, personajes extraños y maravillosos: una suerte de narración metateatral sobre las propias capacidades de Testadura.

1. Acción absurda: parece obvia. En el montaje se desarrolla un tipo de acción que es absurda tanto por la situación que plantea como por la actuación que presupone. De plano sabemos que todo proceso que ocurre en las tablas de un espacio escénico es extracotidiano, diferente del comportamiento de lo que llamamos realidad. Es más, incluso las obras y montajes que son realistas construyen lo que Richard Schechner llama una «reconstitución del comportamiento» (Barba y Savarese, 2007). Es decir, un proceso en el cual el

actor, por «omisiones», reconstruye el comportamiento de un ser: selecciona determinados gestos, ritmos, tics y expresiones de alguien para, con ello, construir un carácter específico. En este caso, la actuación, a partir de los recursos de la voz muy trabajados, los cuerpos dilatados y estilizados en el movimiento, los ritmos del movimiento y la percusión corporal, estructura acciones extrañantes y absurdas, que podrían hasta ser innecesarias en otro tipo de montaje, pero que en este caso constituyen un acertado ejercicio de experimentación y de constitución de una realidad escénica.

2. Acción desbordada: como ya señalamos, hay niveles de acción en la voz, en el cuerpo y en el espacio que podrían ser excesivos y desconcertantes. En este caso, son más dilatados y hasta barrocos en relación con la actuación convencional o realista. Esta actuación que desborda los límites convencionales tiene como objeto, según lo indicábamos, desarrollar un proceso interno del grupo, que también desborda la lógica de una puesta en escena normal.

3. Acción metateatral: creemos que toda obra narra, en sí misma y si uno es atento, lo que el grupo que la propone es y cómo estructura su proceso de trabajo. Un ojo avisado es capaz de ver las costuras —en el mejor sentido— que conforman el collage que siempre es una puesta en escena. Para el caso, las acciones desbordadas, excesivas a ratos, de los personajes y esas partituras de voz definidas al máximo dan cuenta, más que del intento de alcanzar una poética o un estilo, de los intereses técnicos y metodológicos sobre los cuales el grupo transita. Para ellos, una puesta en escena como esta no es más que un hito en un proceso de trabajo que tiene mucho de aprendizaje y enseñanza: «este texto nos apoyó totalmente en una búsqueda que ya veníamos planteando pero desde el trabajo del actor» (Petroff, 2015, p. 11).

### Personajes

El personaje principal sería el propio Ionesco convertido en personaje en su obra. Al menos en apariencia, porque tanto en el texto como en el montaje son las tres «Bartolomeas» (o «Bartolomeos») quienes devienen el ente fundamental de la acción y, por tanto, el personaje protagonista.

El personaje de Ionesco —dudo que el ser real haya sido así— es más bien una personalidad un poco plana, sin mayores matices: un escritor, agobiado por su propia creación, que además tiene que someterse al escrutinio y a la inquisición de un grupo de críticos-curadores pertenecientes a la élite intelectual del medio, que, en el fondo, no comprende cómo es el proceso de creación e intenta imponerle al autor sus maneras e incluso instruirle en

ellas. Así se presenta desde un inicio y así se mantiene hasta el final, con pocas variaciones. La actuación de Paúl Romero, en este caso, es suficiente y limpia para interpretar lo que el papel le demanda. No insinuamos que sea un personaje sencillo de interpretar, ni tampoco que los matices que posee sean nimios. Es un personaje complejo, atormentado por su propio proceso creativo, esclavo de su ética escritural y creativa, que le lleva a desarrollar sus ideas siempre bajo sus principios, los cuales son expuestos en varias partes del texto. En el ámbito del ritmo, para contrastar con la concepción de los otros personajes, se puede caracterizar como un ser más bien sosegado, sin un despliegue físico extraordinario, pero que requiere de un indudable manejo del texto y sus profundidades, bien resueltos por Romero.

En el otro extremo están las tres «Bartolomeas». Ya explicamos el giro queer que el montaje les da a los personajes al feminizarlos y la significación de ello. El interés se centra ahora en otro aspecto: aunque Ionesco no lo dice en la obra, tampoco Petroff lo aclara de alguna manera en el montaje. En realidad, nos parece que los tres personajes de críticos-curadores pudieran asumirse como tres facetas de una misma persona o, en su defecto, tres tipos de curadores cuyos nombres no importan y pueden ser generalizados como Bartolomeo(a). Uno es algo timorato, el otro agresivo, el tercero más pensante. No hay mucho más respecto a esto.

Quizás lo más interesante de estos personajes es el cómo fueron contruidos y sus características. Es evidente que hay un trabajo cercano a propuestas brechtianas y antropológicas en varios sentidos. Los personajes de las «Bartolomeas», su gestualidad, sus voces, su corporalidad en cuanto a generar estructura e incluso sus vestuarios, parecen contruidos como un *gestus social*<sup>50</sup> obtenido del propio mundo de la cultura de Cuenca:

Trabajamos desde la investigación de campo; pudimos observar a personajes reales que para nosotros son equivalentes a los Bartolomeos (críticos-curadores) de la obra de Ionesco. Al ser tres actrices y un actor, decidimos que serían «Las Bartolomeas», aunque basadas en personajes reales de la ciudad de Cuenca masculinos. Mantuvimos el sexo femenino en el personaje ficticio de la obra. Tomamos la estructura física y gestos comunes de los personajes reales y los usamos para descubrir formas de movimiento extracotidiano y hasta fársico». (Petroff, 2015, p.10)

---

<sup>50</sup> Según Brecht, el *gestus social* refleja el comportamiento de un grupo social y se diferencia del gesto individual. En su paradigma épico, busca generar puntos de giro en la historia. En *La improvisación del alma*, sin embargo, el *gestus* no siempre produce giros, sino que intensifica el paroxismo ridículo e intelectual de los personajes.

En definitiva, como lo anunciamos antes, la perspectiva de apelar al propio mundo de la cultura y el arte en Cuenca no solo fue un asunto reducido a la fábula que la obra contaba, pues alcanzó al discurso de la puesta en escena. No solo por los temas tratados, sino también porque los personajes se extrajeron de personas reales de la ciudad y sus comportamientos. Además, implicó un proceso de indagación en su gestus, como antes vimos, que iba más allá de la temática y llegaba al discurso narrado en la puesta en escena, volviendo farsista una situación que de por sí es absurda.

Por último, es evidente, según lo dicho por la propia Mabel (ver cita anterior), que la búsqueda del grupo también les llevó, en este proceso de construcción de personajes, hacia los ámbitos del teatro antropológico. En tanto el tono farsesco, las omisiones a la hora de escoger elementos del comportamiento de seres reales para reconstruirlos en la escena y el uso desbordado de la voz y el cuerpo tienen como objetivo desarrollar un comportamiento extracotidiano de los actores y personajes en escena, como veremos al hablar de la actuación y los actores.

### **Público**

Al mejor estilo de *Eco*, Mabel se propuso con este montaje construir un espectador modelo, un espectador que sería el deseable para esta puesta en escena. A cada tipo de público se le buscaba y se le pretendía modelar por razones y sentidos diferentes, lo cual le dotó de una densidad y profundidad excepcional. A los burócratas culturales y a los curadores-críticos se les tenía como un posible público deseable, ubicándolos en la condición de referentes, modelándolos como un público que se reconozca a sí mismos de una manera no deseada: farsesca, falsaria, demodé. Ese es el sitio que el montaje asigna a este público esperado. Bien sabemos que no siempre la modelización del público o el papel que queremos asignarle es efectiva, pero eso sería objeto de un estudio de percepciones que no es el de esta tesis.

El segundo público que intenta modelarse en el montaje es el de los artistas. El discurso evidente hacia ellos —partiendo de la ridiculización fársica de los críticos-curadores— es provocar en los creadores una reacción ante estos. Bien sabido es que el arte contemporáneo, y por tanto el trabajo de los artistas contemporáneos, está por completo mediado por los curadores y críticos. No todos los artistas asumen esta realidad como algo positivo o necesario. Es evidente que, en este caso, la idea es mostrar a los artistas, como uno de los posibles públicos del montaje, la falsedad y distorsión de la vida y realidad del artista que la presencia del crítico-curador provoca: «Trabajamos a partir de una problemática artístico-social que nos

afectaba: los curadores de arte vs. los creadores» (Petrof, 2015, p.8). No en vano la directora introdujo este traslado desde la idea del crítico, propuesta por Ionesco, hacia la figura del curador, dominante en el montaje.

Un público común, a quien se apela de forma convencional —esto es, como espectador pasivo normal—, al cual se le plantea un divertimento actoral muy bien elaborado, por cierto, lo cual es parte de su discurso: ser un grupo dotado y desarrollado en lo técnico; un discurso sobre los curadores y los críticos como seres ajenos y falsos para el arte; y, por fin, se busca, con todo lo dicho, someter al espectador a un proceso de distanciamiento brechtiano para que tome conciencia sobre lo visto.

Hay, por tanto, una elaborada dramaturgia del espectador que encierra, en buena medida, los contenidos más determinantes del discurso que esta puesta en escena intenta narrar.

## **¿Está usted ahí? Teatralidades al límite**

### **Actores y su relación**

Antes hemos señalado ya algunos elementos relativos al trabajo actoral, apenas como apuntes que ahora intentaremos desarrollar un poco más. Nos resulta claro, a la vez llamativo y digno de consideración, que el trabajo actoral desarrollado en este montaje tiene rasgos muy particulares que lo diferencian de la labor que en los grupos podemos ver en la ciudad.

También hemos insistido antes en que un espectáculo, si se le mira del modo adecuado, es un relato del proceso y trabajo del grupo. Y ese es uno de los espacios más interesantes que genera un grupo en el sentido estricto, tal como lo hemos definido antes: ser un espacio de indagación técnico-conceptual sobre el teatro mismo. Ahora bien, para el caso que nos ocupa, el montaje de *¿Está usted ahí?*, esta perspectiva tiene varios niveles y capas de análisis, como veremos, en tanto el texto como la puesta en escena mantienen una fluida tendencia metateatral.

Las actuaciones tienen un primer nivel de análisis referido a los personajes. Las caracterizaciones son en general muy buenas y elaboradas, incluso podría decir que con tendencia barroca por el abigarramiento de elementos. Si bien a nivel de vestuario las propuestas son escuetas, aunque suficientes, el maquillaje, el uso de pelucas, objetos como lentes, boas de plumas y corsés ajustados configuran una propuesta rica y diversa. Pero, sobre todo, en el trabajo de las tres actrices que configuran a las tres Bartolomeas es donde mejor se puede observar este abigarramiento, este desbordamiento de la acción que señalamos antes, este barroquismo de la puesta en escena. Los tres

personajes femeninos del montaje no tienen pretensión alguna de realismo; renuncian a toda normalidad y asumen una estilización y construcción ficticia —que, siendo verosímil— se manifiesta de manera evidente en los siguientes elementos:

1. Cuerpos dilatados, expresivos, extra cotidianos, lo cual se manifiesta tanto en la amplitud y riqueza de su gestualidad, en la variedad de niveles de altura en los cuales se mueven, como en los ritmos corporales que usan. Sobre todo, son ritmos<sup>51</sup> acelerados, pero a la vez llenos de contrastes y con intensidades severas, que llenan el espacio y la sensibilidad del espectador. La obra en sí misma plantea una situación donde el espacio íntimo de Ionesco es invadido y violentado por estos tres esperpentos que llegan a alterar su cotidianidad. De a poco, como hemos dicho, esta situación se vuelve absurda e insostenible, llevando la tensión a puntos extremos que se ven aliviados con la presencia de María, quien además resuelve el conflicto. Ahora bien, esta situación de encierro, de sin salida, que se propone en el texto, es trasladada en la puesta en escena hacia el público merced a los recursos actorales, tan bien logrados en los personajes de las tres «Bartolomeas»: su abigarramiento, el uso de ritmos intensos, y el copar el espacio en todos sus niveles y extensiones someten al espectador —incluso como divertimento— a esa misma sensación que Ionesco padece con las tres curadoras-críticas.

2. Hay un segundo elemento determinante en el trabajo de las tres Bartolomeas: la voz. Hay un depurado y preciso trabajo vocal de las tres actrices; es evidente la existencia de un entrenamiento intenso de voz, que se muestra en la forma como las tres «Bartolomeas» hablan. Casi nunca es normal su manera de conversar, apelando, por ejemplo, al falsete y a la voz aguda histrionizada, al punto que pareciese un coro operático. Este procedimiento provoca un efecto de extrañamiento, de distanciamiento, de afectación en el público. ¿Por qué hablan así estas tres señoras tan extrañas? Pues por eso mismo. Apenas uno acepta la convención que la puesta propone, descubre un delicioso juego vocal, elaborado, preciso y profundo, que le dota de musicalidad y ritmo al montaje, así como de innumerables sentidos y significaciones:

El sonido está trabajado de manera muy especial; los actores son los encargados de evocar canciones y sonidos que ayudan al drama, la poesía y la diversión. El trabajo vocal fue intenso y muy elaborado. (Petroff, 2015, p.10).

---

<sup>51</sup> El ritmo en el teatro, según nuestro criterio, es estructuralmente similar al ritmo musical. Así como el ritmo musical se define por la sucesión y duración de sonidos, acentos, pausas y repeticiones, en la actuación ocurre lo mismo: se basa en la presencia, acentos, pausas, repeticiones e intensidades de los movimientos. Es importante aclarar que al hablar de ritmo no nos referimos únicamente a la velocidad del movimiento, sino también a todos los demás elementos mencionados.

Y sobre todo, en lo conceptual, esta elaborada construcción vocal abunda de manera positiva en la caracterización ridícula y afectada de los tres personajes. Al punto de que, como público, entramos en una suerte de vaivén rítmico, divertido y a la vez profundo, que nos conduce a la reflexión sobre la situación planteada.

Esta delicada filigrana vocal, al igual que el uso del cuerpo, narra también, como ya explicamos, de forma brillante, los desafíos que el grupo se ha puesto en lo técnico, los logros que han tenido, sus búsquedas y la maestría alcanzada por el colectivo.

3. La actuación de Paúl Romero como Ionesco, ya lo hemos dicho, está muy bien lograda, aunque va en una cuerda harto diferente a la de los personajes de las *Bartolomeas*, lo cual tampoco es casual. Paúl Romero logra un personaje sobrio, quizás demasiado ingenuo y santurrón, sin malicia. Pero sirve muy bien como contraste en términos del discurso que el montaje plantea, orientado a resaltar la idea de un mundo artístico deformado por la presencia de curadores y críticos. Encarna el arquetipo del artista puro, immaculado y entregado a su vida de creador. Su vestuario es más bien sobrio y escaso, casi mendicante: «Ionesco, o el personaje del artista-autor, vestía un traje sencillo con los pies descalzos» (Petroff, 2015, p.11). Esto abona a la intención contrastante entre él y las «*Bartolomeas*».

### **Puesta en escena**

El esquema de análisis que nos hemos propuesto, si bien es sencillo y hasta el momento efectivo, adolece de varios inconvenientes que quizás aflorarían en cualquier modelo de análisis de la escena. El primer gran problema que plantea es el relativo a la superposición de espacios analíticos; es decir, que mientras de un ámbito se habla, es inevitable abordar elementos de otros que luego aparecen. Este es un problema surgido de la unicidad misma de la obra de teatro. No es posible analizar una obra —sin importar por dónde se inicie el análisis— sin arribar a otros elementos. Inclusive, es inevitable que, al analizar ámbitos de las teatralidades, encontremos puntos que constituyen las dramaturgias, mientras que al entender los procesos dramatúrgicos más estructurales de una puesta en escena, sustentemos estos sobre bases de teatralidad que materializan esas ideas.

La precisión anterior va en el sentido, antes ya advertido, de que al analizar las dramaturgias que *¿Está usted ahí?* nos propone, ya hemos descrito y abordado constructos de la teatralidad y de la puesta en escena de esta obra, por lo que nos quedan pocas cosas que precisar en este acápite.

Partamos por decir que, pese a ser el primer trabajo de dirección asumido por Mabel Petroff, es una puesta en escena bastante lograda. Nos es claro que, tras haber trabajado con diversos e interesantes directores nacionales y extranjeros, Petroff asumió algo de muchos de ellos para proponer una idea estética y teatral que pudo convertirse en una poética. Sin embargo, esta no cuajó debido a que, por desgracia, Testadura no continuó, y su labor en este sentido se truncó.

En términos generales, la puesta en escena propuesta por Petroff asume un espacio convencional como escenario: un teatro. No elude, como hemos visto, el metateatro para mostrar al público las costuras de la ficción y la ficcionalidad. Y desde ese punto de enunciación, construye una puesta en escena lejana a toda referencialidad real, una puesta en escena que, descarnada y sin rubor, propone elementos teatrales falsarios, fársicos, como diría Petroff. Desde el inicio nos ubica en la imitación de la realidad, en la representación, en el engaño.

Esto nos remite, por ejemplo, a la escenografía: varias sillas de diferentes tamaños y una mesa constituyen el grueso de la escenografía y los objetos que pueblan el universo de la obra. Lo primero importante, como ya indicamos, es que las proporciones de estos objetos no se compadecen entre sí; no guardan proporcionalidad ni entre ellos ni con los personajes y los usos que les dan. Pero, sobre todo, estos objetos están cubiertos en su totalidad por terciopelo rojo, de tal forma que cualquier referencialidad a la realidad se rompe. No son, por cierto, objetos excepcionales de forma alguna. Su diferenciación radica en la cobertura de terciopelo ya mencionada. Cierto es que, en general, todos los elementos textiles —incluidos los corsés y boas— nos remiten a una estética Velvet, queer, ya mencionada.

Esta misma idea está en los vestuarios: corsés, pelucas, boas de plumas. Con colores oscuros en la mayoría, algunos toques de color, así como líneas rectas y definidas, pero nada que uno pueda encontrar en la cotidianidad. Se trata de usos exclusivamente teatrales, visibles en el vestuario, que aportan a esta caracterización barroca de los personajes. Esto, junto al uso peculiar de la voz y los objetos cubiertos de terciopelo, termina por provocar en el espectador el efecto deseado.

En cuanto a la luz, el trabajo propuesto por *¿Está usted ahí?* no es determinante. Según Mabel, «la iluminación no fue un aspecto importante, trabajamos con lo básico y con lo que nos ofrecía cada espacio».

Hay elementos de color y cambios en las luces, pero que en realidad no aportan demasiado a la concepción general del montaje. A nuestro parecer, esto no implica un demérito del trabajo, puesto que nos encontramos ante un claro ejemplo de un grupo y una creación que privilegia al actor

por sobre cualquier otro nivel creativo y a la relación de ese actor con el público. Por último, nos queda hablar del ritmo. Según Mabel:

El ritmo en este caso está basado completamente en el propuesto por el autor de la obra. A pesar de que hice una versión, el ritmo se mantuvo. Trabajamos cada personaje con un ritmo propio y la musicalidad en el trabajo vocal nos ayuda a lograr momentos de vértigo o de drama. (Petroff, 2015, p. 11).

El ritmo propuesto por Ionesco no es el trepidante y alocado estado que Mabel logra. El ritmo propio de cada personaje, el trabajo vocal de cada uno de ellos, provoca un ritmo general de la puesta en escena que es absorbente, pleno y contagia a todos los demás elementos. El ritmo propuesto es alucinante en muchos momentos e inclusive puede parecer excesivo, sobre todo porque alcanza niveles altos en tensión, intensidad y velocidad. Sin embargo, carece con frecuencia de matices, de cambios, de alternancias y silencios que permitan apreciar con claridad la calidad y los detalles del montaje.

En definitiva, creemos que *¿Está usted ahí?* constituye un peculiar y maravilloso ejemplo de un momento clave del teatro cuencano, que alcanzó altos niveles de calidad artística y performática, aun usando un texto y una propuesta conceptual densos, y que no acude a los clásicos espacios en los cuales el teatro ecuatoriano se ha desenvuelto.

## **La ira de Dios: Francisco Aguirre Andrade**

### **La maestría de ser otro sin perderse a sí mismo**

¿Cómo definir el trabajo de Pancho? Como casi todo actor o director del teatro latinoamericano, su cátedra como teatrista es, ante todo, ecléctica, sustentada en tres pilares: elementos del teatro corporal o antropológico, aspectos de técnicas stanislavskianas o naturalistas y formas del teatro de la calle que integra en sus propuestas.

Hay una zona extra en su trabajo, especialmente en lo que se refiere a los montajes —pocos, por cierto— que él mismo ha dirigido. El loco, obra en permanente construcción, es el mejor ejemplo de ello. En este proceso, aplica un particular sistema de trabajo: a partir de un texto propio que le motiva la puesta en escena, utiliza decenas de funciones como ensayos continuos, afinando y definiendo la pertinencia o precisión de cada palabra dicha, como de cada acción realizada. Es decir, cada función de la obra deviene, a la vez, en ensayo de la misma. Esto le permite saber qué quitar y qué

dejar, ampliando o reduciendo las diferentes versiones de la obra, que por su ductilidad puede ser presentada en cualquier lugar, ya sea en la calle o en una sala, con versiones adaptadas en tiempo y contenido según las necesidades del espacio y el público. Hay que ser Francisco Aguirre Andrade para permitirse un camino tan rico como inusual y que el público lo consienta.

Siempre construye personajes de una solvencia y profundidad encomiables. Sus personajes, poco parecidos entre sí, oscilan en una amplia gama que va desde personalidades satíricas y críticas (*El loco*), pasando por clásicos (*Final de partida*), hasta sus siempre memorables interpretaciones en las obras de Luna (*El murciélago doble* y *Desesperación*). Con frecuencia, Aguirre lleva estos personajes sin ambages hacia la construcción de arquetipos —en el sentido jungiano— para, desde ellos, activar íntimas fibras sensibles en su público. Ha desarrollado una manera particular de construir sus personajes, sumando técnicas diferentes. Por lo general, parte de la construcción de una estructura física del personaje, sobre la cual va añadiendo características psicológicas y comportamentales que alteren su voz, su sinestesia, su relación con el espacio, su capacidad motora y su expresión facial. En fin, todos los rasgos que definen a un personaje. No aborda de manera directa y frontal los intrínquilos psicológicos, sino que estos se soportan en el físico del mismo. Es minucioso, acucioso, quizá hasta atormentado, al integrar elementos de vestuario, caracterización (barba, cabello, patillas, posturas, etc.) y pensamiento, al punto de trasladar esa indagación a su vida cotidiana, no solo al tiempo del escenario. Por ello, pocas veces —aunque lo ha hecho— afronta dos obras y sus personajes a la vez. La construcción de un personaje puede y suele abarcar todo su tiempo.

Como actor, es siempre receptivo. Pese a su amplia experiencia y su capacidad infinita de crear seres diferentes desde sí mismo, se adapta a cualquier estilo y forma de dirección escénica, así como a cualquier estética que una obra y un director planteen. Quizá su fundamento sea que es un actor que disfruta y sufre las tablas como pocos. Esto, lejos de opacar a cualquier otro actor que comparta con él el escenario, lo alecciona y eleva. Estar en un escenario con Pancho Aguirre siempre deviene en un aprendizaje y una oportunidad: aprender de su extensa experiencia y crecer como actor gracias a su impulso.

Es un actor cuyos trabajos son más profundos cuanto mayores sean los desafíos intelectuales que le planteen. No en vano, considera al teatro, ante todo, una suerte de rito pagano cuya función final no es solo divertir, sino erigirse como vehículo de ideas y posturas ante la vida, el mundo y una realidad que cada vez le resulta más ominosa. Por ello, para él, es tan o más necesario que un ensayo sea una extensa conversación al calor de la construcción de una obra. No hace teatro para divertir o para divertirse, aunque

eso pueda suceder sin desdén de su parte. Acude a la escena para sacudir, motivar, contraponer, discutir y, si es posible, sanar. Como lo proponía Artaud, busca sanar algo del alma de quien le contempla en escena.

Por lo dicho, asume una esencial vinculación con el público que le lleva a entender el teatro de forma particular: «Una característica única que tiene el teatro, y mágica a la vez, es que le pertenece totalmente al momento presente» (Aguirre, 2014). Ese instante en el cual se encuentran actor y público en un espacio. Nada más le ha hecho falta, nunca, para producir su arte. Con todo esto, ha deambulado por todos los estilos y formas del teatro: la comedia, el drama, la tragedia, el absurdo, el teatro contemporáneo, el drama psicológico y otros formatos de actuación como la televisión y el cine.

Ha sistematizado con coherencia su propio método y metodología de trabajo, al punto de contar con una solvente cátedra de formación para las generaciones jóvenes, en ámbitos como la actuación, el manejo de las máscaras, la construcción de personajes y el entrenamiento actoral. Aunque su labor no le permite hacerlo siempre debido a la diversidad de experiencias en las que participa, prefiere trabajar en proyectos donde el entrenamiento actoral sea el eje y camino del desarrollo artístico.

En fin, el trabajo de Francisco es tan extenso, rico y profundo que aún podríamos decir más. Esperamos que lo dicho sea suficiente para detallar, aunque sea de manera precaria, un boceto abstracto de sus virtudes y su labor. Estas lo ubican como el actor de teatro mayor del país y como uno de los suscitadores más influyentes que ha tenido la escena cuencana en más de veinte años: actor, maestro, director, escritor, polemista y, sobre todo, un excepcional ser humano que incide con intensidad en todos quienes tienen la maravillosa oportunidad de trabajar con él.

### **Nomadismos lúcidos: trayectoria de un lobo estepario**

Originario de Quito, donde recibió parte de su formación actoral, Francisco Aguirre Andrade es quizás el mejor actor ecuatoriano de teatro, con una de las más dilatadas y prolíficas carreras en el país. Radicado en Cuenca a inicios de los años 90, ha sido y sigue siendo parte de numerosas agrupaciones teatrales; ha trabajado casi con todos los directores de teatro de la ciudad y del país. Además, cuenta con una extensa trayectoria en televisión, cine y hasta en la radio, un medio frecuentemente subestimado por la intelectualidad. Es actor, ante todo, pero no ha rehuído la dirección —con cierta frecuencia incluso—, la dramaturgia, la reflexión teórica y filosófica, la crítica social y el activismo político. En los últimos años, también ha incursionado formalmente en la docencia universitaria, en las dos escuelas de

arte escénico de la ciudad, con excepcionales resultados, demostrando que posee una pedagogía teatral propia y eficaz.

Autodidacta en su máxima expresión, no llegó a terminar el colegio de nivel medio. Se declara «desertor escolar, gracias a un profesor de Matemáticas al que odié por muchos años y ahora más bien le agradezco, porque gracias a él pude abandonar el colegio y tomar otro rumbo» (Aguirre, 2014). Mucho menos tuvo formación universitaria, algo que no se percibe en absoluto gracias a su gigantesca cultura, su afán maniático por la lectura y su erudición, a veces casi exasperante. Meticuloso y refinado en el trabajo, dedica largos periodos a la construcción de sus personajes, que suelen ser memorables.

Se formó en su primer grupo en Quito, el Taller de Teatro Popular, con Ilonka Vargas y Jorge Guerra —el gran actor chileno que vivió mucho tiempo en Ecuador y luego en Cuba—, quien lo dirigía hacia 1981, según recuerda. Posteriormente, pasó al Grupo «La Ventana», con el colombiano Luis Alberto Díaz y Diego Villalba, ambos fallecidos. Trabajó en la calle con el maestro Carlos Michelena por varios años, hasta 1985, cuando ambos debieron partir a México perseguidos por el malhadado gobierno de entonces. A su regreso, en 1987, inició un periodo de formación sin montajes hasta 1990, trabajando con Christoph Baupman y Tamara Navas, además de la gran María Escudero, llegada de Argentina huyendo de la dictadura. Viajó a Cuenca y luego a Brasil con una beca. Su formación se dio principalmente en grupos, cursos, talleres y seminarios, que le han bastado para construir su cátedra actoral: «Yo he tenido tanto cursos intensivos como el proceso formativo que implica cada montaje» (Aguirre, 2014).

En 1990, conformó con su hermano Pablo, Juan Andrade, Pablo Valverde, Juana Estrella y Pedro Andrade el Grupo Trapatiesta, de profunda recordación en la ciudad. Ese mismo año, realizaron un taller de teatro antropológico conmigo, el primero de este tipo en el país, y poco después otro con Pilar Tordera —la gran actriz española— sobre el método de Layton. Ambos fueron fundamentales para su formación, pues considera que su trabajo es una mezcla de diversas técnicas:

Por un lado, manejo elementos, instrumentos, recursos del teatro antropológico, del teatro físico, biodinámico, y por otro, del naturalismo extremo, como el Actor's Studio o las técnicas de Layton (...) y lo que viene de Stanislavsky. Yo creo que he hecho mi técnica, y si a mí me funciona, puede funcionar para otros. Yo puedo transmitirla. (Aguirre, 2014)

Y por supuesto que lo ha hecho, con un rigor enorme. Panchito ha conjugado diferentes técnicas, metodologías y procedimientos, provenientes de su amplia experiencia formativa y productiva, para crear una forma de

actuar propia de una solvencia excepcional. Nunca hemos visto un trabajo actoral mediocre en él. Esto le ha permitido ser uno de los mejores y más versátiles actores del país:

Dentro de lo que yo hago, sé que siempre va a haber algo que pueda pulir (...). Hay que dominar recursos, pero no hay que ser esclavo de esos recursos (...). Una cosa es que un método te sirva para entender o procesar la realidad; otra cosa es creer que la realidad te tiene que caber dentro del método. (Aguirre, 2015)

Convencido de esta filosofía, su dilatada experiencia da cuenta de ello. Ha estado siempre abierto a cualquier influencia, ha armado su propia metodología a partir de vertientes diversas y jamás se ha atado a convencionalismo alguno, siendo capaz de reinventarse y reinventar su arte constantemente. Pese a sus aún jóvenes 54 años, mantiene una excepcional vigencia entre los teatristas jóvenes de la ciudad.

Entre 1997 y 2002, permaneció en México por motivos personales. Desde su regreso a Cuenca, ha sido parte de casi todos los emprendimientos escénicos de la ciudad. Además, ha trabajado con maestros como Guido Navarro y Luis Mueckay, entre muchos otros. Su legado, tanto en la formación como en la creación escénica, es un pilar del teatro ecuatoriano contemporáneo.

### **Actuación en *Murciélagos Doble***

Para el tiempo que queremos analizar, Pancho no había desarrollado una obra relevante como director de escena. En aquellos años, apenas comenzaba a pergeñar el que ahora es uno de sus espectáculos actorales axiales, *El Loco*, basado en textos propios y bajo su misma dirección, que ha ido puliendo en las presentaciones, como él mismo ha contado en numerosas ocasiones. Así que, de aquel tiempo, analizaremos su trabajo como actor, en uno de los que consideramos sus papeles más emblemáticos: el personaje de Hombre 2 en *El murciélagos doble*.

Esto nos plantea dos problemas metodológicos y prácticos: el primero es que a Panchito no pudimos someterle al extenso cuestionario que nos ha servido de referencia al hablar de otros creadores, puesto que no íbamos a analizar una obra suya, sino su actuación en una obra de otro director. Tampoco nos es posible aplicar, al menos no del todo, el modelo de análisis basado en la teatralidad y la dramaturgia que hemos diseñado, porque solo nos referiremos a su trabajo actoral y no a los otros componentes que el modelo propone. La consecuencia de lo anterior, como se verá en el texto que sigue, es también dual: no disponemos de palabras propias de Pancho sobre su trabajo en *El*

*murciélago doble*, para intercalar citas suyas en medio de nuestro análisis. Además, podremos aplicar al estudio de su trabajo actoral solo los acápites del modelo que se refieren al actor y a la relación entre actores, dentro de la parte referida a la teatralidad; y el análisis de personaje, dentro del ámbito de la dramaturgia. Por ello, el texto resultante puede ser más escueto que los dedicados a otros creadores.

Es necesario señalar que nuestros criterios estarán teñidos también de nuestra particular forma de entender el trabajo de Pancho, desde dentro, si el término cabe, dado que fuimos el director del espectáculo en el que este inmenso actor hizo su memorable papel de Hombre 2.

## Personaje

Algo hemos avanzado a este respecto en el capítulo dedicado al análisis de *El murciélago doble* en este mismo texto. Pero intentaremos profundizar algunas ideas, aportar otras, ya que tenemos la opción de estudiar el trabajo de Pancho Aguirre en solitario.

Hombre 2 partió de algunos indicios y nociones que estaban presentes en el texto: mientras Hombre 1 habla de «mariposa», «abrazo», «sueño», nuestro Hombre 2 apela a «lagarto», «pesadilla», «puñalada», «rata». Y en términos lexicales, semánticos, todo el tiempo el Hombre 2 se refiere a este tipo de palabras: «asesinato brutal», «miedo», «sangre», «huida», que configuran un lenguaje de referentes violentos, oscuros, al menos en la primera parte del texto, antes del inicio del Acto 2, en donde se produce una peripecia en ambos personajes, como explicamos antes cuando analizamos la obra.

Pese a lo dicho, Pancho, al momento de construir la estructura básica de su personaje, no escogió un referente cercano a lo que se sugiere en el texto para el personaje, lo cual no ha implicado —de manera alguna— que su versión del Hombre 2 no asuma los elementos que están presentes en el texto.

La técnica que se usa para la construcción de personajes permite que, a partir de animales, plantas u objetos, el actor defina la estructura corporal básica del personaje, incluido su ritmo esencial. Tras un minucioso y extenso estudio sobre el animal, el objeto o la planta, el actor escoge los rasgos esenciales que estos le ofrecen y los va corporalizando de manera tal que construye, gracias a esto, la forma fundamental y los detalles de expresión del personaje. Se solicita al actor, mediante una precisa codificación, que busque un referente (objeto, planta o animal) que se distancie de su propia estructura y ritmos, de tal manera que desde un inicio el actor establece —en el personaje— una «superficie de inscripción» por completo diferente a la

suya. Es determinante aclarar que, para escoger el animal, objeto o planta, no se busca de forma alguna similitud psicológica entre estos y el personaje, más bien indagamos en aquello que se asemeje a la imagen, a la figura, a la forma que del personaje se ha hecho el actor, tras la lectura del texto.

Pancho, para el Hombre 2, buscó un animal que le distanciara de sí mismo, pero que a la vez fuese un opuesto conceptual a cómo el texto sugiere que es el personaje. Y se decantó por un oso perezoso. Su personaje tenía la cadera baja y adelantada, las rodillas un poco flexionadas, la columna en arco amplio. Sus brazos largos, con movimientos amplios, extensos y lentos; las piernas en situación similar provocaban un desplazamiento más bien pesado<sup>52</sup> y lento del Hombre 2. Movimientos circulares en la periferia, casi siempre lentos, pero que podían volverse muy dinámicos según requiriese la situación. Pero casi todo el tiempo, mantener esta estructura obligaba a Pancho a tener una tensión muscular alta en casi todo el cuerpo, con pocas zonas de relax, que podían estar sobre todo en el torso o en una de las dos extremidades.

Estas características físicas, junto con las peculiaridades agresivas del personaje sugeridas en el texto, promovían un personaje en permanente tensión, como si estuviese a punto de estallar todo el tiempo, con una enorme energía contenida, con una violencia interna enorme, que lo volvía temerario, esto al menos durante todo el primer acto. Incluso su expresión facial, que no era la del oso perezoso, mostraba en la contracción del rostro y en la mirada, una fiera impactante, todo lo cual contrastaba de forma radical con el otro personaje hecho por Andrés Vázquez, que había nacido de un tímido, apocado y débil ratón triguero. Esta forma de mostrarse en la primera parte de la obra es la que generó que incluso la elección de las luces y las sonoridades, por parte del director, fueran más bien oscuras y densas.

Esos largos y lentos pasos, a los cuales se obligaba por la estructura física del oso perezoso, les obligaba a extensiones grandes de recorrido, que le permitían jugar con el equilibrio precario todo el tiempo, dotándole de una liviandad a la vez, que contrastaba con la densidad de sus otros elementos expresivos.

Para el segundo acto, que como hemos dicho genera una peripecia en los personajes, el Hombre 2 de Pancho se relajaba un poco. Se permitía, en conciencia, momentos de humor, de chanza, de juego. Sin perder la estructura básica, aceleraba los ritmos, agilizaba un poco los movimientos, incluía

---

<sup>52</sup> Nos referimos aquí a la acepción de «pesado» o «liviano» basada en las propuestas de Rudolph Laban sobre el uso corporal de la energía. En este contexto, «pesado» se relaciona con un alto uso de energía, mientras que «liviano» implica un bajo uso de energía, más allá del peso físico real del objeto o la persona en cuestión.

pausas de retención que se llenaban como dudas a los ojos del espectador. Su rostro adquiría otras formas de expresión, menos torvas y asumía guiños y momentos tanto dubitativos como picarescos.

Para completar los elementos corporales, en los cuales se sustentó la estructura de la forma de los personajes que producen contenidos precisos como hemos visto, Panchito usó un pedazo seco, correoso y endurecido de cactus, de San Pedro en concreto. Este objeto, con reminiscencias míticas además en nuestras culturas, ameritó un detallado trabajo, la construcción de varias secuencias de movimiento que se incorporaron como secuencias de acción en el montaje y un uso dilatado y creativo de las posibilidades que ofrecía. Era a la vez cigarro, daga, estilete, florete, pluma de escritura, metro, puntero de enseñanza, luz, entre otras posibles maneras de usarlo, todas por completo justificadas y orgánicas dentro del trabajo, de manera tal que nunca el objeto, del cual no se desprendía ni un solo momento, no pareciera un obstáculo y se volviese medio para la expresión actoral.

Su vestuario completaba este cuadro delicado y preciso que constituyó su actuación. Un gabán largo, al estilo de un proxeneta de barrio, con pantalones bombachos en terno con la chaqueta, ambos de un color mostaza tornasol y poliéster; una camiseta negra, estrecha al torso, zapatos de vestir y el cabello recogido en pulcra cola de caballo. Esto volvía a este ser, Hombre 2, un esperpento inmenso, impresionante e invasivo en casi toda la primera parte: aprovechaba el vuelo de su largo saco para ocupar más espacio o, si no, para dejarlo caer en recta línea, mientras su espalda se curvaba aún más hacia adelante por la cadera, como un muelle a punto de estallar. Usó, a veces, un gran sombrero tipo pamela, que luego fue desechado por él mismo, incluso esa imagen llegó a los primeros diseños de la gráfica de la obra.

La actuación de Pancho se asentaba en un correcto y muy profundo uso y conocimiento del texto. Tras el largo proceso de análisis textual que hicimos, como colectivo, Panchito se apropió de las palabras de Luna, las modificó y las transformó —sin cambiarles una coma— en lo que su personaje necesitaba: puñales brutales a ratos, imprecaciones y casi insultos en otros, desafíos casi siempre; para luego volver esas palabras en evasivas, en miedos ocultos, en chistes casi. Su juego vocal, nacido del texto, que fue siendo modificado en vínculo con la dirección del espectáculo, buscaba darle a un texto tan complejo toda la verosimilitud posible para que el público creyera como ciertas cada una de las disparatadas versiones que, en torno al asesinato, se dan en la fábula de la obra.

Apareciendo como un ser medio espectral y violento, estoy seguro de que la versión que Pancho Aguirre hizo del Hombre 2 se convirtió al final en un personaje entrañable y cercano al público, alguien con quien uno quisiera seguir hablando largas horas.

En definitiva, para ceñirnos a nuestro propio esquema, Pancho usó de manera magistral los opuestos físicos que su cuerpo le permitía, como opuestos conceptuales como los señalados entre la primera y segunda parte de la obra. Igual que los artilugios que el juego de los equilibrios producía en su cuerpo, su desplazamiento y su quietud, dentro de un preciso tejido de miradas que conducían al público por toda la puesta en escena y llenaban el espacio. Sin exageración alguna, el Hombre 2 de *El murciélago doble* debe ser de los personajes más depurados y contundentes que este gran actor ha cometido alguna vez sobre la escena.

## Carlos «Cacho» Gallegos: maestría y juego del clown

### Características de su trabajo

Si podemos determinar las características del trabajo de «El Cacho», intento complejo como en todos los casos anteriores, nos enfrentamos a la enormidad de su labor, la solidez de su camino, la lucidez y talento con que lo ha recorrido. El grueso de su actividad fue realizado en solitario, por virtud o defecto del clown que tiene en el soliloquio un formato recurrente y suficiente, aunque no el único. Son también frecuentes los dúos y, en menor medida, los tríos dentro de las apuestas del payaso. «Cacho» es cercano al trabajo unipersonal para sus propias puestas en escena como actor. Después están sus trabajos como director con otros colectivos y elencos; él mismo reconoce la deuda que tiene con «el trabajo en colectivo dentro de la escena, en vista de que trabajo solo» (Gallegos, 2015, p. 5).

Todos sus trabajos son un compendio de pequeñas perfecciones diseñadas con minuciosidad, construidas con la precisión de un engarzador de joyas, estructuradas con el detalle maniático de un bordador. Carlos afirma que es producto de su propia personalidad, caracterizada por «el orden, el detalle, la exactitud, la meticulosidad» (Gallegos, 2011). Cada trabajo es eso que recoge Ernesto Ortiz en la entrevista que citamos: un fragmento de soledades construido en forma preciosista. Sus personajes son complejos, llenos de matices, vivos en suma, pero todos —al menos los que he podido mirar— conservan, en algún momento, en alguna parte, algo de infantiles y tiernos. Personajes construidos por capas, parecería; van agregando uno y otro detalle a su ardua construcción, ya sea en el ritmo, en un tic o en una manera particular de extenderse en el espacio. Son personajes que, en escena, pese a la palabra o en ausencia de ella, pese a la falta de movilidad o a sus cascadas, nunca dejan de estar permanentemente en acción y, por tanto, entregándonos información. Ya lo señalamos antes, la música estructura

el trabajo de este actor y director de excepción. Lo más evidente: la música le dota de ritmo y —¡cómo no!— de musicalidad a sus trabajos. Herencia del trabajo en *Le Samovar*, Gallegos desarrolla obras donde la construcción dramática profunda está sostenida por la música. Pero lo que es más, su trabajo como actor, sus personajes trasuntan una musicalidad deliciosa y evidente, para quien quiera verla, como si al interior estuviese tarareando permanentes melodías.

Esa labor maniática y perfeccionista sobre la puesta en escena está también volcada al trabajo sobre los objetos. Cada objeto —*Plush* es el mejor ejemplo de ello— está presente en la obra en función dramática, conflictual, escénica. Ninguno de los objetos presentes en los trabajos de «El Cacho» tiene desperdicio alguno, son irrelevantes o poseen un valor nada más que denotativo en su función normal. Producto de sus escuelas francesas de mimo, en las cuales el teatro de objetos se aprende con solvencia, nos entrega verdaderas cátedras del manejo escénico de objetos y de cómo estos constituyen una parte sustancial de la puesta en escena, jamás como decorado o referencia nada más.

En sus trabajos son fundamentales los temas que trata. Como antes señalamos, cada tema nace de un elemento concreto, pero deviene sustancial en tanto «lo estético tiene que ser el resultado de lo temático. Es decir, que el tema determine las elecciones de color, forma, vestuario, materiales, luces, tonos, ritmos musicales, etc. El tema es la base de la propuesta estética» (Gallegos, 2015, pp. 5-6).

Es más que evidente que todo el rigor y pulcritud que encierran sus obras es producto de un entrenamiento igual de depurado y exigente. Su entrenamiento actoral abarca diversos ámbitos, como debe ser, puesto que «el objetivo es prepararme física, emocional e intelectualmente en permanencia» (Gallegos, 2015, p. 5), ya que es «la base de la obra», al punto de que cada función la considera como parte de la preparación del actor: «Lo hago siempre antes de cada función y actúo en promedio una vez por semana», ya que la preparación, el entrenamiento, es «fundamental, ya que alimenta el ritmo y la fluidez de la obra» (Gallegos, 2015, p. 5).

Podemos afirmar, casi sin lugar a dudas, que estamos frente a un ser único dentro del teatro ecuatoriano, a un fenómeno escénico de una solvencia y proyección excepcionales y ante un autor teatral que en solitario —siempre esta afirmación será un eufemismo y nos referimos a la falta de un grupo que le acompañe— ha construido una cátedra, una carrera y algunos espectáculos que han marcado las tablas de Cuenca y del país, cuya influencia y trascendencia han rebasado con largueza las fronteras de Ecuador y de nuestro teatro.

## La trayectoria

El «Cacho» Gallegos, como casi todo el mundo le conoce, es un brillante trabajador del teatro cuencano: actor, director y dramaturgo de amplísima trayectoria, con gran reconocimiento internacional. Es un laborioso y metódico teatrista que, merced a su esfuerzo, se ha constituido en todo un referente del teatro nacional, generando un estilo de trabajo propio y único, que se ubica a medio camino entre el *clown* clásico, el absurdo y el mimo, inclusive. Polifacético en sus obras, ha bebido de fuentes para su trabajo:

Han sido diversos puntos de los cuales han partido mis creaciones. En *Macario* partí del texto de Juan Rulfo; en *Plush* del tema: la necesidad de viajar; en *Barrio Caleidoscopio* de una frase que escribí tras meses de intentar escribir un texto y en *SoloSoloSolo* de la imagen de una momia. (Gallegos, 2015, p. 4)

El «Cacho» es, en primer lugar y ante todo, un nómada. Primero, porque parece, desde hace más de diez años, que su destino es viajar. De hecho, la obra *Plush*, nacida de la necesidad del viaje, fue a la vez vehículo —el término es casi literal— de viaje, de un proyecto que se denominó «La vuelta al mundo en 80 meses», cumplido por Gallegos y gracias al cual arribó a lugares tan lejanos y diversos entre sí como Camboya o Argentina. Después, porque ha desarrollado un aprendizaje técnico que también ha caminado diversas geografías conceptuales, estéticas y metodológicas. Y, por fin, porque sus obras, teniendo todas un inconfundible sello personal, han recorrido espacios como el absurdo, el *clown*, el teatro de calle, el cine y la televisión nacionales, incluida alguna rara fotonovela por ahí.

Comenzó su trabajo con Felipe Serrano Vivar<sup>53</sup>, de quien ya hemos hablado y de cuya labor ampliaremos un poco en el siguiente acápite, dentro de su muy particular estilo y metodología que podríamos definir como *clown*, aunque el mismo Felipe reconozca que «la palabra *clown* la conoció 20 años después de haber empezado a rodar por plazas y calles» (Malo, 2015). Pero este es el primer acercamiento de Carlos Gallegos al teatro, a este tipo de teatro, que marcará todo su devenir futuro, pues ya no saldrá más de los ámbitos que sus inicios le proponen. Y, a tono con la cátedra que recibe de Felipe Serrano, Gallegos ha estructurado una manera de hacer, una poética

---

<sup>53</sup> Durante la investigación para este trabajo, encontré un artículo de Genoveva Mora Toral titulado «Una mirada cincuenta años atrás», publicado en la revista *El Apuntador*, n.º 35. En dicho artículo, la destacada investigadora y crítica cuencana menciona que Carlos «El Cacho» Gallegos inició su labor en el Laboratorio Experimental de Teatro Antropológico, fundado por el autor de este trabajo. Sin embargo, este dato es incorrecto, aunque se desconoce la fuente de dónde lo obtuvo Genoveva.

propia no asimilable a estilo alguno, aunque se reconozcan las influencias que le abarcan. Estudió después en Quito en la Escuela del Grupo Malayerba, asumiendo de ellos innegables improntas, como uno de sus mejores egresados. Con este grupo mantuvo un vínculo umbilical intenso, sobre todo en lo referente al trabajo dramático, en la precisión de sus propuestas y en el oficio de su trabajo actoral. Ya desde entonces la capital se convirtió en un deseable espacio de trabajo para el creador cuencano.

Tras su paso por Malayerba, el «Cacho» continuó su proceso de formación y creación con el maestro Guido Navarro, dentro del Teatro del Cronopio, del que fue parte durante algo más de un año. Ahí recibió una formación más en puridad en el «*clown* lecuoquiano», como le llama Juan Alberto Malo (2015). Es notoria en todo su trabajo posterior la impronta del *clown*-bufón que recibió de Guido Navarro. Después de su experiencia con Teatro del Cronopio, realizó su primer extenso viaje, cerca de un año, por Sudamérica, ofreciendo talleres y funciones de *clown*, teniendo en su recorrido amplios intercambios de trabajo con creadores de toda América Latina.

Luego decidió profundizar sus estudios en la técnica del *clown*, para lo cual llegó a Francia, primero a la mismísima Escuela Internacional de Jacques Lecoq, donde, como sabemos, es fundamental el estudio del movimiento, la creación de personajes, el teatro de objetos, la máscara y el mimo, bajo una rigurosidad enorme —como fue el arte de Lecoq, discípulo de Jacques Copeau—. Estos y otros elementos técnicos y estéticos marcan y están presentes en todo el camino y las formas posteriores que desarrollará Carlos Gallegos en su trabajo.

Como complemento de este estudio, ingresó a la escuela de *clown* Le Samovar, que es una suerte de subsidiaria a la cual acceden, con frecuencia, estudiantes egresados de la Escuela de Lecoq. Le Samovar es un espacio de aprendizaje algo más especializado en el burlesque, que «revela el autor en el actor» (Samovar, 2016), influencia evidente en Gallegos. Si hay en Cuenca —creo que en todo el Ecuador— un trabajador del teatro que, en soledad, sea a la vez un autor teatral en la totalidad del término, es Carlos «Cacho» Gallegos. En Le Samovar profundizó sobre todo en la musicalidad como un atributo definitivo del *clown*, al punto que asumió que la música es el elemento determinante de su labor: «la música es el elemento que más influye en mi actuación y es la luz la que más aporta a la puesta en escena» (Gallegos, 2015, p. 4).

En esta escuela resulta determinante la construcción dramática, que también constituye una apuesta fundamental para el trabajo del autor cuencano. Él señala que progresivamente privilegió más la dramaturgia, al inicio del proyecto y también que «hay una dramaturgia de actor al servicio de la puesta total» (Gallegos, 2015, p. 6).

Esto permite definir que «Cacho» Gallegos es el mejor ejemplo de creador individual que tenemos en la ciudad. Él es su grupo. Él es su constructo y proceso. Tras su paso fundamental por Francia, al regresar a Cuenca, desarrolló ese disparatado, espléndido y desorbitado proyecto que fue «La vuelta al mundo en 80 meses», cuyo enunciado nos exime de explicarlo. Idea titánica, que en realidad cumplió en 83 meses, le permitió recorrer todos los continentes del planeta, recibir varios premios y consolidar su labor en solitario. Cientos de funciones de la obra *Macario*<sup>54</sup>, decenas de talleres dictados, miles de personas que presenciaron su espectáculo, constituyen una experiencia, un hecho teatral único en la historia del teatro ecuatoriano y quizá también latinoamericano. De esta experiencia nació su actual grupo Teatro de la Vuelta.

Como resultado de tan inusitada y seductora propuesta, el emblemático actor cuencano desarrolló la obra *Plush*, dirigida por Gerson Guerra de Malayerba y por el propio Gallegos. Es una impresionante pieza de teatro mudo —la analizaremos más adelante— que narra las peripecias de viaje del personaje único y central de la obra, muy a tono con lo que el proyecto general se propuso. Obra seminal del teatro ecuatoriano, *Plush* permite apreciar en totalidad la maestría de un actor definitivo para nuestras tablas.

Tras concluir este proceso, alternaba su tiempo entre Francia y Cuenca. Montó varias obras como director: *El heraldo*, *Final de partida*, *Para siempre*, que realizó con diversos elencos, y sus propios montajes en solitario, ya dirigidos por él: *Barrio Caleidoscopio* y la última *SoloSoloSolo*. Esto sin desmayar su trabajo como maestro de las tablas, tanto en las dos escuelas de artes escénicas de la ciudad como en inúmeros talleres que dictó o procesos que acompañó, producto de los cuales, por ejemplo, han surgido grupos tan importantes para la escena ecuatoriana como Clowndestinos, que trabajan en Cuenca y Quito.

## **Plush**

La obra *Plush* de Carlos Gallegos debe ser su montaje más emblemático y tal vez el que más identifica al Teatro de la Vuelta. Estrenada en septiembre del 2007, es un espectáculo en plena vigencia: aún en el año 2015 rastreamos presentaciones de este maravilloso espectáculo. En el año 2002, «Cacho» Gallegos emprendió un ambicioso proyecto de recorrer el mundo en 80 meses, creando el grupo Teatro de la Vuelta con un monólogo basado en el cuento *Macario* de Juan Rulfo, con el cual, es cierto, dio la vuelta al mundo en

---

<sup>54</sup> Esta obra fue dirigida también por Gerson Guerra y se convirtió en el espectáculo central de su viaje.

80 meses y algo más, incluso. Producto de este viaje, de este estar siempre en movimiento, precario en todo y con su vida y sus recuerdos a cuestas, nació *Plush*, estrenada cuando concluyó ese inmenso periplo nunca intentado por nadie en el teatro ecuatoriano. De entrada, el gran viaje llevó a Gallegos a definir formas de lenguaje escénico universales, fundadas en su inagotable capacidad expresiva, en su manera de convocar la risa y la ternura al mismo tiempo, en su maniática precisión técnica. Y *Plush* es una sólida y colosal manera de mostrarnos todas las virtudes que este genio de las tablas posee.

Como en todas las obras que antes hemos analizado, parte de nuestros criterios se sustentaban en la segunda parte del cuestionario que propusimos a todos los creadores sobre los cuales hemos trabajado. Por desgracia, «Cacho» nos envió, hace casi un año ya, solo la primera parte del cuestionario que propusimos a todos los creadores sobre los cuales hemos trabajado. En aquella ocasión, nos comunicó que no sería posible completarlo en su totalidad debido a su extensión y a la falta de tiempo. Nos mencionó que el cuestionario le parecía interesante, pero que su apretada agenda no le permitía dedicarle más tiempo en ese momento. Aun así, se mostró dispuesto a retomar las respuestas a finales de ese mismo año, cuando su disponibilidad se lo permitiera.

A pesar de que realizamos un par de intentos posteriores para obtener la segunda parte, nunca recibimos las respuestas pendientes. Entendemos que su ocupada agenda como artista de teatro, siempre llena de proyectos y compromisos, haya dificultado la continuación de este intercambio. Esto ha significado que, en este trabajo, no contemos con las reflexiones de Carlos Gallegos sobre su obra *Plush*. Por lo tanto, nos hemos limitado a ofrecer nuestro propio análisis sobre este montaje.

### **Las teatralidades**

¿Por qué, en este caso, comenzamos por el estudio de las teatralidades? Pues porque *Plush* es, al carecer de texto escrito, ante todo y por sobre todo pura teatralidad. Esto no quiere decir que la obra no tenga una dramaturgia en el sentido que estamos usando en todo este texto; al contrario, la tiene y muy elaborada, pero bajo otras premisas, como veremos, porque lo primero que nos asalta, nos queda y nos trasciende cuando vemos una puesta en escena como esta, es su total teatralidad: sutil, envolvente, profunda, deleitable.

La teatralidad de *Plush*, además, es un trabajo puro, es decir, realizado sin artificio alguno que no sea el teatro mismo. A contramano de muchas propuestas post-dramáticas o posmodernas tan afectas al uso de la tecnología y la maquinaria escénica, el trabajo de «Cacho» se sustenta solo en sí mismo y en lo que puede hacer desde su cuerpo. Esto tampoco quiere decir

que no sea un cuidadoso, meticuloso y preciso artista a la hora de asumir las partes técnicas de un montaje. Basta ver la detallada, extensa y muy clara planta técnica que de esta obra se puede observar en la página *web* de Teatro de la Vuelta (2016). Es solo que el centro del espectáculo y toda la teatralidad que logra no depende de la tecnología o la maquinaria. Sentado esto, intentemos precisar dónde radican, a nuestro humilde criterio, los inmensos aciertos de la creatividad de este gran actor en la obra *Plush*.

## Actores

La obra es un unipersonal, no un monólogo<sup>55</sup>, porque al tratarse de un personaje entre mimo y *clown*, hace apelaciones permanentes al espectador involucrándolo en su proceso, como luego veremos, y buscando una respuesta en toda la puesta en escena.

Esto implica que el peso total del espectáculo recae sobre el actor. Para Gallegos, es evidente que el actor es el centro del trabajo que en escena se presenta; es la superficie de inscripción, el encriptador y la máquina estética decodificante a la vez, de todo lo que el espectáculo propone. En términos de Carlos Rojas (2014), en el volumen 2 de *Estéticas Caníbales*, el actor sería esa perfecta máquina de producción estética, sería el dispositivo, la disposición y, a la vez, las reglas que norman ese dispositivo y que le preceden<sup>56</sup>.

Y en el caso del «Cacho», este proceso es abrumador, puesto que todo lo que en la escena sucede es a partir de la acción cometida por su personaje a través del actor: los objetos —numerosos, por cierto—, las luces, la música, el uso del espacio, tienen sentido solo y en función de lo que el actor propone. Se dirá que siempre es así, pero no. En el teatro contemporáneo, sobre todo, los niveles plásticos, musicales, rítmicos, de uso de luz, pueden tener una enorme autonomía del actor y constituir en sí mismos agentes promotores de acción y narratividad por encima, o quizás en vínculo situacional, con el actor en escena: «El teatro posmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfatorios) sin separarlos por rúbricas o géneros (...)» (De Toro, 2004, p. 1)». Todo este artificio, que en el artículo citado de Alfonso de Toro se explica con amplitud, está lejos, muy lejos, del trabajo que nos ocupa. Esto no ha

---

<sup>55</sup> Según el *Diccionario del Teatro*, «monólogo» (del griego *monólogos* (sic), discurso de una sola persona) se refiere a un discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta (Pavis, 1998, p. 319).

<sup>56</sup> Tenemos un texto inédito sobre la *Teoría General de la Forma* que Rojas desarrolla en el segundo tomo de las *Estéticas Caníbales*. En este texto buscamos explicar, al menos en parte, la relación entre dispositivo, disposiciones y reglas. Titulado *Forma mapa*, este trabajo pretende ser un esquema que sirva como guía para comprender la teoría de la forma propuesta por Rojas.

significado, de manera alguna, que Gallegos haya renunciado o cedido un ápice de espectacularidad y fantasía en su propuesta.

Cierto es que toda definición del teatro posdramático y posmoderno dirá que estas corrientes asumen al actor como el centro de su proceso (Thies-Lehman, 2006; 2010; De Toro, 2004), pero no mencionan el aspecto narcisista, solipsista y ambiguo que esto tiene en la contemporaneidad. En el caso del «Cacho», hemos de afirmar que el actor es el centro del proceso espectacular que propone; es, ante todo, una declaración de principios, una convicción técnica y estética a la vez, que trasciende todos los niveles de la puesta en escena: nada sucede en las tablas si no es desde y hacia el actor.

El trabajo actoral del «Cacho» es, en primer lugar, un corpus de expresiones técnicas. Ya vimos, al analizar su trayectoria, que este joven actor tuvo señaladas improntas en Malayerba y las escuelas de Jacques Lecoq y Le Samovar de Francia, por mencionar las más destacables. Pero, al menos en este trabajo, es también notoria su aproximación a la técnica del gag físico tan propia del cine estadounidense de inicios del siglo XX (Chaplin, Harold Lloyd, Laurel y Hardy), incluso a los universos temáticos de Charlot, como a la técnica de los actores callejeros de América Latina, aunque su trabajo sea sobre todo para sala.

Su actuación nos pone a medio camino entre un *clown* y un mimo, cercano en su figura, vestuario, maquillaje y forma de caminar a Charlot, pero, a la vez, muy diferente de este porque nunca busca la risa ni abandona la profunda melancolía que le embarga. Charlot podía tener momentos melancólicos, tristes, dramáticos. En Carlos Gallegos, la melancolía, la tristeza que surge de lo más cómico, es el carácter fundamental de su actuación. Quizás porque nos es un vagabundo más cercano y reconocible, no el de bombín y librea raída; es uno de mostacho grueso, harapos y un enorme bulto atado a su espalda, como hemos visto en los mercados de decenas de ciudades de nuestra región. Sutil diferencia, pero definitiva. Pese a esto, *Plush* es una obra que desborda comicidad y risa, provocando un opuesto con esa sensación permanente de tristeza, que al final solo nos deja sentados en la ternura estruendosa que de ambas emerge.

Como actor, el «Cacho» nos muestra maestría total en su cuerpo, capaz de adquirir las posiciones más extremas sin inmutarse, manteniendo un ritmo estudiado a la perfección que nunca decae ni aburre, mientras —de nuevo desde su cuerpo— se relaciona y proyecta decenas de objetos que van apareciendo en escena, todos con algún sentido o significado, y que siempre salen de ese apero que lleva a todo lado y es su morada, su refugio y su fin: bulto de mendigo que también es toda la escenografía posible.

En esa perspectiva, todo lo demás que sucede en torno a él, sean los juegos de luces, de sombras, la bella música escogida o el trabajo sobre el espacio, es en función de resaltar esa maestría técnica que hemos señalado, al punto que la obra funcionaría y tendría igual impacto si careciese de luz o incluso de música, que no de musicalidad presente en todo su trabajo.

### **Puesta en escena**

Borges, tan recurrente como pie forzado en muchos de nuestros trabajos ensayísticos, creó en su cuento *El libro de arena* una fantasía intelectual deliciosa: un libro que contiene toda la sabiduría del mundo, que es todos los libros a la vez, pero cuando uno lee una página, nunca puede volver a ella, siendo siempre una nueva la que se descubre. En el libro está todo el conocimiento y es inasible a la vez, como la arena; es un libro cuya maravilla es su inconmensurabilidad, que se nos escapa entre los dedos. De ahí el símil encerrado en el título. Quizás *Plush* es *El libro de arena* del teatro ecuatoriano. Siempre será el mismo espectáculo, pero será siempre diferente y nuevo cada vez que lo veamos. Y en su inmensa belleza, es un trabajo que encierra todo el conocimiento posible del teatro: en actuación, en uso del espacio, en musicalidad, en manejo de objetos, en dramaturgia, en creación de personajes, en relación con el público. Es, a nuestro criterio, una de las muy pocas obras de teatro paradigmáticas que pueblan el teatro ecuatoriano. No importa cuál sea nuestra idea de paradigma<sup>57</sup>, calzará en lo que es *Plush*.

Bajo lo expuesto, analizar la puesta en escena de esta obra es tarea harto compleja y —con toda seguridad— nuestros criterios podrán contrastar con casi cualquier otra opinión —más válida que la nuestra—, pues, como ocurre cuando alguien se relaciona con el arquetipo, lo hace desde su particular y personal experiencia con él, que es tan cierta como la de cualquier otro. Es decir, nos excusamos si lo que decimos no alcanza a describir todo el universo formal de esta gran puesta en escena, así como si nuestros criterios difieren de las perspectivas de otros espectadores.

### **Objetos y escenografía**

Agrupamos en un solo apartado el análisis de estos dos elementos porque, como veremos, constituyen un solo elemento o se desagregan desde un

---

<sup>57</sup> Quizás debido a nuestra formación, que también ha transitado por los caminos de la Psicología, entendemos el paradigma como un modelo para comprender y estructurar la realidad. En este caso, sería un modelo para interpretar y abordar el fenómeno teatral y escénico.

mismo proceso. El actor entra a escena, errante, recorre el espacio cargado de un bulto. Ahora nos asalta la duda de si entra con el bulto o este le espera ya en escena; la memoria es débil. Es un artista de circo en decadencia, aunque el dato puede ser irrelevante, salvo porque ese bulto, que más se parecería a un *kipi*<sup>58</sup>, de los que cargan tantos campesinos urbanizados por los mercados de la ciudad, provee al personaje de objetos con los cuales hace malabares que recuerdan su vieja profesión.

El *kipi* se entrona en el centro del espacio escénico y termina siendo el eje en torno al cual gira toda la acción o que incluso la motiva. Gracias a un cuidado diseño del objeto y, pese a su aparente precariedad deseada, el *kipi* es casa, cuarto, cuna, coche, barco, paraguas, clóset, armario, lancha, tendadero... En fin, es todo lo que nuestra imaginación quiera ver en él. Y ese es el primer elemento fundamental del uso de estos objetos: siendo el mismo, se evidencia un detallado, riguroso y extenso trabajo de manipulación de objetos que permite darles a cada uno un valor escénico y dramático que supera con largueza su valor connotativo normal. El trabajo sobre los objetos es tan preciso que adquiere un valor estético destacable en la puesta en escena, que, como ya dijimos, activa la imaginación del espectador y nos traslada a un mundo de fantasía: el mundo de la soledad del personaje, el mundo del viaje del personaje, capaz de trasladarnos en su vuelta al mundo sin haber siquiera despegado los pies de ese mismo espacio.

Y es que el periplo que *Plush* propone puede tener al menos dos niveles posibles de aprehensión por parte del espectador: o nos sumergimos en la imaginación del personaje y aceptamos como ciertos todos sus avatares, traslados y viajes; o comprendemos que son los esfuerzos que un hombre solo, atrapado en una isla, hace para encontrar vitalidad en medio de su soledad. No deja de recordarnos al periplo de *El Principito*, viajando por diversos planetas, aunque sin hallar a nadie en este caso, o a la vez al sueño imposible del personaje de *Las ruinas circulares* de Borges, que se da cuenta de que es producto de un sueño de alguien y a la vez que su sueño provoca otro ser al que va construyendo cada noche al dormir. Así mismo, este personaje, desde su prodigiosa creatividad, nos crea situaciones y sueños, nos crea y nos modela a nosotros mismos como espectadores durante los 60 minutos que el espectáculo dura.

Los objetos devienen indicios, marco y referencia. Son la pincelada de un contexto y de un espacio sugerido que nos transporta a otro sitio, que nos ubica en una situación dramática, que nos refleja un conflicto, un detalle preciosista, nuevamente la soledad. Sobre todo, este zurrón enorme que lleva

---

<sup>58</sup> *Kipi*, en quichua, es el término utilizado para referirse al bulto de aperos o al equipaje que una persona lleva consigo durante un viaje o traslado en el campo ecuatoriano.

a cuestras y con el cual navega, vuela, sufre, se esconde, descansa, sueña. Es, al final, el *kipi*, el depositario del nihilismo del personaje, que en medio de su excelsa creatividad nos conduce siempre a la nada, al vacío, haciendo más dolorosa su bella tristeza. Es este objeto, entre arcón y ala delta, entre nave y habitación, la máquina existencial de la puesta en escena que es accionada con magia y fantasía por este personaje delicado y sensible que se nos muestra.

Y, como habrán deducido, este solo objeto es, a la vez, toda la escenografía que la obra requiere y necesita. Este objeto escenográfico es también el soporte espacial que enmarca la cuidada y compleja actuación de Gallegos. Desplegado, cerrado, volteado, expandido, el *kipi* es también la escenografía que nos ubica ya sea en una choza, en una barca, en la playa y la arena, y es también parte —gracias al manejo que se hace del mismo— del peligro, la maravilla, la melancolía o la fantasía de este vagabundo varado en alguna parte de algún viaje.

Y este proceso, como es evidente, ha implicado desde la actuación y dirección del espectáculo un inmenso y sólido ejercicio de síntesis escénica, de selección y omisión, como diría Barba, para producirnos un texto escénico excepcional. Se nos dirá que toda escenografía no es más que una compilación de objetos. ¿Qué es un ciclorama de fondo, sino un objeto de tela en un bastidor? ¿No son objetos acaso las sillas, camas o puertas que se usen en un montaje? Incluso los elementos de un vestuario —en este caso una chaqueta colorida, un pantalón a cuadros, una camisa marrón, el sombrero ajado—, ¿no son objetos? Claro que sí, pero al ser transformados por la actuación, dejan de ser simples accesorios para convertirse en la escenografía, los instrumentos y el motivo dramático de casi todas las situaciones de la obra.

No en vano, Barba habla de que en ciertos espectáculos «el vestuario crea la escenografía» (Barba y Savarese, 2007, p. 158). En este caso serían los objetos los que crean la escenografía, que nunca tiene visos realistas, aunque sí momentos miméticos y referenciales a objetos y espacios concretos: la casa, la barca, el clóset, etc. El director italiano luego sostiene que, en ciertos teatros del oriente asiático:

Es justo gracias a la ausencia de escenografía realista que, con pocos accesorios (...), se puede ofrecer a los ojos del espectador una formidable fantasmagoría de lugares y situaciones. Gracias a la omisión de lugares en el escenario, pero sobre todo gracias al arte del actor capaz de suscitarlos a través de reacciones de su propio cuerpo. (Barba y Savarese, 2007, p. 158)

Pareciese que este texto, el gran maestro del Odín Teatret, lo hubiese escrito para describir lo que «El Cacho» Gallegos hace en este espectáculo. Hablariamos no de vestuarios escenográficos, sino de objetos escenográficos,

en este sentido de su dilatación por el uso que de ellos se hace. Al final, el personaje podría volver a embalar todo y desaparecer, dejando solo el espacio vacío y nuestras mentes llenas de las «fantasmagorías» de Barba.

### Vestuario y maquillaje

No es mucho lo que podemos decir. Un gabán colorido y raído, una camisa marrón, el sombrero ajado, zapatos enormes y un pantalón en damero colorido. Todo descuidado y cuidado a la vez. Preciso, precioso, pero, a diferencia de los objetos, el vestuario cumple ante todo funciones de construcción del personaje y se ajusta a lo que el personaje pide. No atinamos a encontrar nada más allá.

Es el vestuario de un *clown* —tal vez menos exagerado y más cotidiano—. Es el vestuario de un vagabundo, de un errante, de un nómada errabundo que debe adaptarse y serle suficiente en cualquier clima y lugar. Esto no quiere decir que esté trabajado al azar o tenga alguna deficiencia. Al contrario, es un vestuario seleccionado con certeza para las necesidades de la acción que el personaje comete y, en ese sentido, adquiere un alto valor escénico, pero siempre circunscrito al personaje.

El maquillaje tiene un camino similar. Es un maquillaje expresivo que acentúa los rasgos faciales para proyectar y dilatar el preciso trabajo que con el rostro nos propone el actor. Como buen comediante, mimo y payaso, Gallegos asienta la generación de sentido de *Plush* en una cuidada sucesión de expresiones faciales, acentuadas por el maquillaje, de forma tal que, sin hablar, haya dicho todo y más.

### Luz y música

Ambos componentes de la puesta en escena son fundamentales en el trabajo de Gallegos y en *Plush* la evidencia de esto es incontestable. La luz tiene, casi todo el tiempo, un efecto dramático sobre las tablas. En primer lugar, porque ambienta diversas situaciones y lugares por los cuales la obra nos lleva. En esos momentos nos es casi imperceptible porque su estudio es hecho con la función de adecuarnos espacios y ambientes para la acción, pero la luz luego adquiere un inmenso valor dramático e inclusive es fuente de acción en sí misma.

Tanto en color, en intensidad, como en duración, la iluminación acentúa lo que el personaje hace en algunos casos: momentos de sorpresa o de emoción que son intensificados por un golpe directo y repentino de luz; en otros, propone la acción —como cuando, mediante cambios rápidos y

fulgurantes, anuncia la tormenta que obliga al actor a reaccionar ante ella—; o cuando la luz es el marco lírico de profundos y sensibles momentos que producen una reacción intensa en el público.

En todo caso, jamás se trata de un simple trabajo de iluminación que permita ver la acción. La luz es parte integrante de la acción: la promueve, la genera o la acompaña o en otros casos produce el marco sensorial adecuado para que una acción alcance su máximo dramatismo para el público. Algo similar sucede con la música —no en vano la hemos pareado en este acápite—: «Sin embargo, la música es el elemento que más influye en mi actuación y es la luz la que más aporta a la puesta en escena» (Gallegos, 2015, p. 7),

Pero, ¿en qué y cómo incide la música en su trabajo actoral? Primero, valga señalar que el trabajo musical es cuidado y definido con precisión. Creemos que tiene dos funciones: la primera, acompañar y enmarcar el trabajo actoral; la segunda, entregar al espectador señaladas expresiones emotivas. Luego, es claro que, durante el proceso de trabajo, el actor ha buscado la música como elemento de referencia y de inflexión de la acción: «La propuesta musical es la más influyente en el proceso creativo» (Gallegos, 2015, p. 4).

Nos parece evidente que la música ha aportado ritmo y densidad al desplazamiento físico del actor. Decora y da brillo —aunque suene despectivo, no es así; todo lo contrario— a decenas de situaciones de la obra. Y, ante todo, es parte constitutiva de la acción, pues aporta a esta gags, pausas, aceleramientos y detenciones, danza. Sí, porque al final el trabajo actoral de «El Cacho» asemejaría a una danza, a un delicioso baile de secuencias de acción en el espacio, que una vez que inicia no se detiene, no deja de estar presente, no deja de llenar la retina, el alma y la memoria del espectador.

Sería bueno —lo comentamos otra vez— que, para entender la complejidad de capas que proponen la luz y la música, se pueda ver la planta de luces que consta para esta obra en la página *web* de Teatro de la Vuelta o se pueda escuchar la música que acompaña algunos de los videos que de esta obra hemos encontrado.

### **La dramaturgia**

«Busco la continuidad de las acciones, el encadenamiento orgánico de cada unidad conflictual (...) La narración es el inicio para llegar a la totalidad» (Gallegos, 2015, pp. 5-6).

Creemos que estas dos frases describen con claridad lo que el actor y el director han hecho con la dramaturgia: sin complejos, descarnado y con una solvencia inmensa. Ante la falta de texto —que es una de las virtudes de la obra—, *Plush* quiere narrar, quiere contar, al más puro estilo y sentido del

teatro de la *Comedia dell'Arte*. Y para ello se propone una narración fluida, basada en el encadenamiento de acciones, como él mismo Gallegos dice, desde núcleos conflictuales claros cada vez.

Hay un conflicto general: el hombre decadente *versus* su soledad. Pero, en cada momento, este conflicto amplio es abonado, construido por pequeños conflictos que el personaje tiene —ya sea consigo mismo, ya sea con su amor perdido, con la naturaleza o con un objeto— y que son tributarios de este conflicto general contra la soledad.

Y aunque diese la impresión —al fin y al cabo la obra es un solo para *clown*-mimo— de que la obra está construida como una sucesión de números, cada uno con tema diferente, de cuadros casi, unidos orgánicamente como propone Gallegos (2015), hay una trabajada expresión completa y final de la puesta en escena que nos hace sentir, como él propone, que «he ido privilegiando más la dramaturgia» (p. 4), hasta lograr una obra de dramaturgia y narración solventes y claras. Está fundamentada en la fantasía, en la inmensa capacidad histriónica del actor —es obvio que, desde improvisaciones, nacieron las situaciones dramáticas que la obra recoge, dejando seguro mucho material fuera de la puesta en escena— y teniendo a la acción como única premisa narrativa. Acción pura: nada de texto, nada de explicación, nada de divagación. Solo acción y más acción sobre las tablas.

Podría sonar a una estructura aristotélica clásica, pero no. Hay ausencia de clímax general; la obra propone escenas con micro clímax en ellas —de ahí que se refuerza la idea de números unidos entre sí—, pero sin un clímax global. Si el objetivo del clímax es resolver el conflicto, la falta de este provoca que el conflicto no se desanude y quede latente. Es exactamente lo que sucede en *Plush*: Gallegos no tiene intención alguna de resolver el conflicto que su decadencia tiene con la soledad. Tal vez, al final, algo se atenúa, pero nunca hay un acuerdo entre las fuerzas en conflicto ni desaparece ninguna de ellas, que serían las posibles soluciones. La persistencia del conflicto solo busca que, al final, el público se lleve la idea de que la melancolía y la soledad son inherentes a estas profundidades del ser humano que *Plush* toca. Estas son irresolutas y, por el contrario, pueden ser incluso fuente de vida, de sueño y de fantasía. En este sentido, sería mucho más brechtiana la propuesta, al dejar flotando siempre el conflicto sin resolver, lo cual introduce frecuentes puntos de giro a una acción que nunca es predecible ni aburrida.

Y —es clave comprender esto— la dramaturgia que *Plush* y Gallegos proponen tiene muchas capas posibles de significado, de sentido y de construcción. Hay una dramaturgia que puede ser leída en las acciones del personaje a través del actor. Pero esa lectura petrificaría la riqueza de la dramaturgia de los objetos, de la luz, de la música, del uso del espacio, las cuales son imposibles de describir en palabras y han quedado establecidas

en la «superficie de inscripción» que es la puesta en escena. Eso sí, es importante definir que estas capas son tan precisas, claras y cuidadas en lo estético como las acciones que dan origen a la narración que la obra expone.

### Situación

No es complejo enunciar la situación que la obra propone: un trabajador de circo, viejo y en decadencia, se queda varado en medio de un viaje —a la nada, tal vez— y ahí se confronta con su impoluta soledad, la cual, es evidente, le ha acompañado siempre. Pero creo que uno de los aspectos más interesantes de la situación de *Plush* está en el manejo del tiempo que la obra ha estructurado. Esta construcción temporal tiene al menos dos niveles: el de la puesta en escena y el tiempo diegético, que también se maneja en dos canales: uno corresponde a las acciones narradas —la realidad externa que vive el personaje—, mientras que el otro nos lleva al tiempo interno del ser que habita las peripecias de la puesta en escena.

Toda puesta en escena nos remite al tiempo. El teatro es un arte que genera tiempo. Primero y evidente, porque para visualizar una obra completa, debemos asistir a la totalidad del tiempo real en el cual esa obra se desarrolla. Luego, porque los saltos diegéticos y las elipsis que pueden producirse en el montaje nos dan la sensación del paso del tiempo. Toda puesta en escena es un ejercicio de elipsis, de omisión. El teatro tiene como herramienta de su narración, de su desenvolvimiento, al tiempo. Y si a esto le sumamos herramientas tales como el suspenso y el ritmo, estamos apelando al tiempo de nuevo. Pero, como anticipamos, el tiempo puede tener múltiples capas y diversos usos en una puesta en escena.

En este caso, es claro que *Plush* tiene un primer nivel temporal, que corresponde al contrato espectacular que nos propone: Gallegos nos invita a una puesta en escena en la cual, en apenas una reducida hora de presencia compartida, se desarrollarán milenios de soledades, de sueños, de angustias y de fantasía. Este primer nivel de la obra, del tiempo de la puesta en escena, es relevante porque el director Gerson Guerra y el actor Carlos Gallegos nos invitan a un diseño preciso de los tiempos y ritmos de un espectáculo que busca un encuentro profundo con el espectador. Más allá de la significación y los sentidos que pueda provocar el manejo rítmico de la obra, es posible entender que este también fue un tópico preparado con cuidado en la construcción de la puesta en escena.

Frecuentes climaxes internos, en casi cada escena, permiten que el público entre en un sube y baja, en una montaña rusa emocional que eleva nuestro interés al máximo, para luego soltarnos en el tiempo justo, volviendo a involucrarnos en una nueva aventura —las que vive nuestro personaje— sin que

siquiera nos percatemos del paso del tiempo, gracias a un adecuado uso de los ritmos que se nos plantean.

En un segundo turno están, por un lado, los tiempos de la diégesis y, por otro, las temporalidades internas del personaje. Toda fábula —en *Plush* hay una, aunque no esté escrita— tiene un tiempo interno, el tiempo de la historia, el tiempo de la diégesis, el tiempo de lo narrado. Es el tiempo, en este caso, de la soledad de este hombre varado en una playa lejana. Desde ese tiempo–espacio original, «El Cacho» nos transporta a otros tiempos más o menos «reales» alineados con su situación: hay un tiempo de una tormenta, un momento de navegar, un tiempo destinado al escape, un tiempo destinado a la contemplación, la melancolía y la añoranza. Estos son los tiempos del primer nivel diegético.

Pero, con frecuencia, Gallegos nos conduce también al tiempo interno de su personaje. Al tiempo del amor del personaje; al tiempo de la angustia solitaria; al tiempo del dolor, la tristeza, el desasosiego; como a los tiempos de la esperanza, la alegría y la ilusión. Estos corresponden al segundo nivel del tiempo diegético que la obra propone.

Es imposible pensar que una de las variantes de tiempo que estamos asumiendo sea hecha independiente de la otra. A un determinado estado de la narración —sea esta referida al espacio–tiempo externo de la diégesis, al sentir interno del personaje o a ambos— le corresponde un detallado correlato rítmico de la puesta en escena. Se dirá que en toda puesta en escena sucede esto, pero muchas veces por defecto más que por construcción volitiva. En este caso creemos que todo proceso rítmico que la puesta en escena sugiere está definido y ha sido estructurado para alinear en un proceso cuasi musical el ritmo de la diégesis externa, el ritmo interno de la emotividad del personaje y el ritmo externo de la puesta en escena general. Este proceso es definible como el concepto de armonía en la música, que alinea varios instrumentos a la vez en una sola frase musical.

### **Acción**

«Hay últimamente en mi trabajo una empatía especial con el teatro del absurdo» (Gallegos, 2015, p. 5). Esta afirmación del «Cacho» conduce, creemos, todo análisis posible sobre la acción en la obra *Plush*. Hasta este momento no habíamos señalado el carácter absurdo de la obra y del personaje. Absurdo en cuanto nihilista, y nihilista en tanto existencial. No nos estamos refiriendo a la versión cómica del absurdo, la que tal vez pueda sugerir un personaje chaplinesco. Asistimos a la variante filosófica del absurdo, que como ya vimos cuando analizamos al grupo Testadura y su obra *¿Está usted*

*ahí?*, es el correlato artístico del existencialismo filosófico. Esto no quiere decir que la obra no genere momentos cómicos —que los hay y muchos—, pero ese no es el fin que busca; trata de ubicarnos en la nada a la que está abocado el personaje.

Un viejo artista de circo, decadente y sin futuro, atrapado en una isla, añorando un amor perdido. ¿No es esta una situación existencial terrible? ¿No confrontaría a cualquiera con el vacío existencial? El personaje de Gallegos podría optar solo por la nada, por desaparecer y ya —esa sería la variante del suicidio que Sartre propuso ante el vacío existencial—, pero no. Gallegos nos propone un personaje que prefiere asumir la actitud absurda ante el existencialismo: enredarse en el absurdo y tratar de salir de él como camino para trascender la nada.

Creemos, además, que este absurdo del que hablamos no es tanto una elección volitiva del personaje. No; el absurdo le asalta a Gallegos, le envuelve, se le atraviesa a cada momento y le provoca las situaciones y acciones absurdas que vive. ¿No es absurdo acaso su intención de huir en barca, desafiando a los elementos? ¿No es absurdo ese viaje interminable, muy taóista por cierto, en el que se enfrasca sin terminar nunca? ¿No es absurda también su eterna reminiscencia de un amor perdido y resurgido en su febril imaginación, sin asidero real, platónico y triste?

Y con esto, es al público a quien también ubica en el mundo del absurdo y transfiere ese nihilismo tan agudo. Carlos Rojas, en su último proceso de reflexión, nos lleva al nihilismo, casi describiendo lo que sobre las acciones de este personaje estamos discurriendo:

Una actitud nihilista que tiene que volverse contra sí misma para evitar que se convierta en una «fe». Un nihilismo que practicamos porque no creemos en él. (...) Toda aquella gigantesca gravedad que nos hace implosionar: estallar hacia dentro, caer hacia nosotros mismos, descubrir que por dentro estamos vacíos. Un infierno de círculos infinitos, en donde descendemos sin cesar, al cual pertenecemos por entero por nuestro lado oscuro. Cada uno atrapado en su noche, cada uno ciego en su oscuridad, cada uno con sus minúsculos problemas, con sus tormentos ridículos, con sus pasiones torpes. Cada uno encerrado dentro de sí mismo, sin vía de escape. (Rojas, 2016, p. 2)

Tal cual las acciones que comete este personaje. Todas nos conducen siempre al vacío, en el cual, merced al absurdo, implosionamos en nuestros problemas ridículos, en nuestras pasiones torpes, como dice Rojas. Así, las acciones de *Plush*, nos muestran a un ser minúsculo y absurdo, pero a la vez trascendente; y las sensaciones y emociones a las que conducen al espectador.

La acción de *Plush* es un delicado y cuidado proceso de construcción de dramaturgia del actor. Es más, nos atreveríamos a decir que es un complejo mecanismo de construcción de dramaturgia del personaje, nacido desde la improvisación, como se nos hace evidente. Pero una improvisación que no fue hecha desde el actor y luego adaptada al personaje, sino construida y acometida desde el personaje mismo.

### Personajes y público

El desarrollo del texto explicitará por qué hemos unido estos dos elementos en un solo nivel de análisis. Ya hemos señalado antes que este personaje está, según nuestro parecer, a medio camino entre el mimo y el *clown*, por lo que no volveremos sobre ello; abordaremos otros tópicos.

El personaje de *Plush* está construido con preciosismo, como todo en las puestas en escena de «El Cacho». Nada sobra en él, ni en su vestuario perfectamente descuidado, construido al azar, pareciera. Nada sobra en su maquillaje, quizás realista, pero diseñado para resaltar la enorme expresividad facial del rostro, que la explota con fruición al carecer de texto en la obra y en la cual descansan los sentidos que la obra produce. Tampoco hay nada de más ni de menos en la quinesia y movilidad del personaje, que llena el espacio, que redundante en poesía corporal, que construye tiempo y espacio con su sola presencia, a veces en relación magnífica con los objetos, a veces solo consigo mismo.

Creemos que el personaje que Gallegos propone en la puesta en escena cumple a cabalidad la máxima aristotélica de conducir al espectador hacia la catarsis<sup>59</sup>, lo cual no es para nada, en este caso, un demérito del trabajo. Y es que esta, la catarsis, es fundamental para introducirnos en la bella y desaforada imaginación de este personaje, que sin dudas es un héroe trágico, despojado de la grandilocuencia y la solemnidad de los clásicos, pero absurdamente trágico. A ello se tienden las permanentes apelaciones que hace al público, como cuasi *clown*, como invitándonos a ser parte de él, de su accionar. A ello nos conducen los numerosos momentos de brutal y descarnada ternura y poesía que la puesta en escena propone —brutal y descarnada en cuanto, al desaparecer, la poesía y la ternura nos lanzan otra vez a la nada, a la nimiedad de la vida—.

Por tanto, podríamos decir que es un personaje que cada noche se construye ante el público y gracias a la participación de este. El contrato

---

<sup>59</sup> "Catarsis": «(...) purificación de las pasiones (...) que ocurre en el instante mismo en que el espectador, al identificarse con el héroe trágico, las experimenta» (Pavis, 1988, p. 52).

espectacular convencional, que toda obra de teatro propone, implica que el espectador asiste a un espacio a ver las peripecias de un personaje, que asume como ciertas cuando de antemano sabe falsas, tan falsas que la audiencia sabe que el ser mismo que habita las tablas es un invento. Pero, en este caso, «El Cacho» exige algo más de su público. Pide y necesita su participación: el personaje está atento a cuanta reacción descubre en él, modifica sus intensidades y su complicidad a partir de buscar y tejer la reacción del espectador. Aunque hay risa nacida del *gag*, esta se usa para llevarnos arriba del escenario, soltarnos en él y hacernos sentir todo el absurdo existencial, la nada en la que vivimos, constatación que viene de la mano de tanta poesía, de tanta belleza que Gallegos y su personaje derrochan en *Plush*.

Es, para nosotros, un personaje arquetípico en toda su extensión: ridículo y solitario, bello y grotesco, débil y heroico, absurdo y nihilista, poético y terrenal, como todos nosotros. Y en esto radica su efectividad y su maravilla.

# Epílogo

---

Llegar a estas conclusiones ha sido un proceso amplio y desafiante. Desde el inicio sabíamos que este trabajo no sería fácil. Nos propusimos abarcar el teatro de Cuenca entre 2005 y 2013, no solo como un conjunto de datos históricos, sino como un fenómeno vivo que involucra a creadores, espectadores y un contexto cultural específico. A medida que avanzábamos, descubrimos que el teatro de Cuenca es mucho más rico y complejo de lo que habíamos imaginado, y aunque nuestras conclusiones no son definitivas, esperamos que sirvan como una base para futuras reflexiones y estudios.

Primero, abordaremos lo que significó este trabajo en términos metodológicos y conceptuales, y luego pasaremos a hablar del teatro de Cuenca durante el período estudiado. Esta investigación nos llevó por tres caminos:

1. La historia teatral, donde nos propusimos reconstruir los eventos, los grupos y las obras clave que definieron el teatro cuencano entre 2005 y 2013. Fue un trabajo arduo, basado en entrevistas, revisión hemerográfica y aportes de los propios creadores. Sin embargo, no es una historia completa; es una caracterización parcial que deja mucho por explorar.

2. El marco conceptual, donde desarrollamos una propuesta que integra categorías como dramaturgia, teatralidad, acción y personaje. Estas suelen estudiarse por separado, pero aquí las aplicamos de manera conjunta para entender cómo se construyen las obras.

3. Y el modelo de análisis, donde diseñamos herramientas específicas para analizar el teatro desde su proceso creativo, entendiendo las decisiones técnicas y conceptuales detrás de cada montaje. Estas herramientas se complementaron con un cuestionario aplicado a los creadores, lo que nos permitió incorporar sus perspectivas de manera directa.

A pesar de las limitaciones, creemos que este modelo aporta nuevas formas de entender el teatro, como un proceso creativo complejo.

### **El teatro de Cuenca (2005-2013)**

El teatro cuencano durante este período fue un movimiento vibrante, diverso y en constante evolución. Sus múltiples expresiones artísticas lo convierten en un espacio rico y dinámico, con características que lo destacan en el panorama cultural de la ciudad y del país.

El teatro en Cuenca incluye disciplinas como el *clown*, el teatro antropológico, la danza contemporánea, el teatro de autor y el teatro físico. Cada una de estas formas ha contribuido a construir una identidad propia para el teatro local. Entre estas, la dramaturgia corporal y el teatro físico se han posicionado como características sobresalientes, posiblemente como respuesta creativa a la escasez de recursos técnicos. Este desafío ha llevado a los artistas a desarrollar enfoques innovadores y únicos.

Sin embargo, el teatro cuencano también ha enfrentado desafíos significativos. Desde 2012, muchos grupos teatrales han experimentado recesos o se han reconfigurado en nuevas formas de asociación, como compañías centradas en proyectos específicos. Además, la falta de proyección nacional e internacional sigue siendo un obstáculo importante. A pesar de la alta calidad de las producciones, el teatro cuencano no ha logrado el reconocimiento que merece más allá de su ciudad.

A pesar de estos retos, el teatro cuencano ha demostrado una capacidad constante de renovación. Nuevas generaciones de creadores están explorando campos emergentes como el psicodrama, la arteterapia, el teatro inclusivo y multidisciplinario, ampliando así el panorama escénico. Además, la formación académica en las escuelas de arte escénico de Cuenca está ofreciendo una base sólida para el desarrollo de futuros artistas, consolidando un espacio para la profesionalización de las artes escénicas en la ciudad. La formación académica en las escuelas de arte escénico de Cuenca está proporcionando una base sólida para el desarrollo futuro del teatro local. El teatro de Cuenca es un pilar cultural de la ciudad, pero enfrenta retos que deben ser atendidos para garantizar su sostenibilidad y crecimiento. Es fundamental que las instituciones públicas y privadas reconozcan su valor cultural y económico, brindando apoyo en forma de financiamiento y la creación de espacios adecuados para la producción y difusión de las obras. Este respaldo es esencial para fortalecer la infraestructura del teatro local y garantizar su continuidad.

Asimismo, los creadores deben buscar maneras de proyectar su trabajo más allá de las fronteras de Cuenca, tanto a nivel nacional como internacional. Esto no solo ayudará a romper el aislamiento del teatro cuencano, sino que también permitirá posicionarlo como un referente en el ámbito escénico más amplio.

Otro aspecto crucial es el fortalecimiento de las asociaciones y redes entre artistas. Buscar modelos de trabajo colaborativos y sostenibles será clave para enfrentar los desafíos actuales y asegurar la estabilidad de los colectivos y proyectos artísticos. El teatro de Cuenca tiene un futuro prometedor. A pesar de las dificultades, su historia reciente demuestra la capacidad de los creadores locales para construir un movimiento sólido, innovador y en constante evolución. Este trabajo no pretende ser un punto final, sino más bien un punto de partida para nuevas investigaciones y reflexiones.

El escenario está preparado, las luces encendidas y los artistas listos. Ahora, el futuro del teatro de Cuenca depende de todos nosotros: creadores, instituciones y público. Juntos, podemos seguir construyendo un teatro que sea reflejo de la riqueza cultural de Cuenca y un referente para las artes escénicas del país.



# Referencias

---

- Aguirre Andrade, F. (2014, 24 de noviembre). [Entrevista por D. C. E.].
- Aguirre, M. (Ed.). (2004). *Santa Ana de las Aguas*. LibriMundi.
- Alumnos Escuela Danza-Teatro. (2014, 14 de enero). Teatro desde Cuenca - Ecuador. [Archivo de video].
- Aristóteles. (1974). *El arte poética*. Gredos.
- Arte actual - FLACSO. (2012, 17 de octubre). *Arte Actual - Flacso*. <http://www.flacsoandes.org/artearteactual/>.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Badiou, A. (2008). *Quince tesis estéticas sobre arte contemporáneo*. Inaesthetik.
- Barba, E. (2000). *La tierra de cenizas y diamantes*. Ediciones Octaedro.
- Barba, E. (2003). *Obras escogidas: Volumen I*. Ediciones Alarcos.
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Catálogos.
- Barba, E. (2007). *Obras escogidas: Volumen II*. Ediciones Alarcos.
- Barba, E. (2010). *Obras escogidas: Volumen III*. Ediciones Alarcos.
- Barba, E. (2015, 29 de septiembre). Cuestionario teatralidad y dramaturgias. (D. Carrasco, Entrevistador). Inédito.
- Barba, E., & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor*: Diccionario de antropología teatral. Ediciones Alarcos.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Baudrillard, J. (1979). *Crítica a la economía política del signo*. Siglo XXI Editores.

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Brecht, B. (s. f.). *El pequeño organón del teatro*.
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Península.
- Carrasco, D. (2007). Esbozo comparativo entre el teatro cuencano de los años 70 del siglo XX y el teatro cuencano actual. En Primer Encuentro Internacional de Historia del Azuay. *Memorias*, pp. 7-13. Prefectura Provincial del Azuay.
- Carrasco, D. (2007). Reflexiones sobre antropología teatral en torno a la Biental Internacional de Artes Escénicas de Cuenca. *El Apuntador*, 58-60.
- Carrasco, D. (2010). De héroes, murciélagos y sopranos calvas. En I. Luna, *Teatro* (pp. 7-13). Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Carrasco, D. (2014, julio). El idioma analítico del teatro antropológico. Inédito.
- Carrasco, D., et al. (2014). Pensar el arte: Actas del Coloquio sobre Arte Contemporáneo en Ecuador. En J. C. Abad Vidal (Ed.), *Las políticas o procedimientos culturales públicos sobre arte contemporáneo: Un palimpsesto imposible* (pp. 115-126). Universidad de Cuenca.
- Carrió Ibietatorremendía, R. (2004). El teatro de grupo en Cuba: Antecedentes y deslindes. *Tablas*, pp. 3-8.
- Cornago, O. (2005, agosto). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de Fondo*. <http://www.telondefondo.org>.
- De Toro, A. (2004). Los caminos del teatro actual: Hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o el ¿fin del teatro referencial mimético? En A.-E. De Toro, *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual* (pp. 21-72). Vervuert-Latinoamericana.
- Descalzi, R. (1968). *Historia crítica del teatro ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Seix Barral.
- Gallegos, C. (2011, 12 de abril). Retrato de un fragmento de soledad: Una conversación con Carlos Gallegos. (E. Ortíz, Entrevistador).
- Gallegos, C. (2015, 30 de noviembre). Cuestionario teatralidad y dramaturgias. (D. C. E., Entrevistador). Inédito.
- García Barrientos, J.-L. (2011). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. Tablas-Alarcos.
- García, S. (2008). *Teoría y práctica del teatro: Volumen I*. Ediciones Alarcos.
- García, S. (2010). *Teoría y práctica del teatro: Volumen II*. Ediciones Alarcos.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro* (Vols. I y II). Ediciones Cubanas.

- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós Comunicación.
- Samovar, L. (2016, 22 de enero). Le Samovar, Clowns, Burlesques et Excentriques. <http://www.lesamovar.net/espagnol>.
- Sylva, E., et al. (2011). *Políticas para una revolución cultural*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Teatro de la Vuelta. (2016, 12 de septiembre). Teatro de la Vuelta. <http://www.teatrodelaVuelta.com>.



# Anexos

---

Se incluye como anexo el cuestionario al que, de manera gentil, accedieron los creadores consultados para este trabajo. No hemos incorporado sus respuestas, ya que ello extendería innecesariamente el contenido. Además, en algunos casos contamos con respuestas por escrito, mientras que en otros, el cuestionario sirvió como base para entrevistas que tenemos grabadas, pero aún no transcritas. Como bien señaló «Cacho» Gallegos sobre este cuestionario, con él podría escribirse un libro completo sobre cada creador y su obra. Quizás alguien lo haga en el futuro.

## **Cuestionario «Teatralidad y Dramaturgia»**

En vista de que esta investigación pretende determinar cómo han sido y se han constituido las teatralidades y dramaturgias del Teatro Cuencano entre el 2008 y el 2013, creemos necesario que este cuestionario tenga mínimos teóricos sobre los cuales orientar la indagación. Al hablar de teatralidad entendemos que:

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) (...) la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio (...) de los más grandes autores resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación. (Pavis, 1988, p. 75)

Oscar Cornago propone una perspectiva algo diferente: «podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento» (Cornago, 2005, p. 6); muy similar a la que desarrolla Josette Feral (2004, pp. 86-101). Como vemos, de manera muy seductora ubica la teatralidad en el espectador y la precisa desde ahí, diferente a Pavis que la ve como algo inherente al propio teatro. No creemos que las dos ideas sobre teatralidad sean contrapuestas.

La dificultad de la segunda radicaría en que, para reconstruir la manera cómo la teatralidad de una obra es edificada, deberíamos poder reconstruir todas las miradas posibles de personas individuales, en tanto «el público» es una abstracción. Pero, por otro lado, daría sentido a nuestro esfuerzo, en tanto hemos sido espectadores de las obras a analizar. Al hablar de dramaturgia, sumiendo la definición de Pavis decimos que:

La dramaturgia (...) consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia (sic) designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. (Pavis, 1998, p. 148)

Las acepciones de dramaturgia y teatralidad que hemos consignado remiten, más bien, a perspectivas contemporáneas de ambos términos. Tenemos claro que no será posible entender cómo se han construido y han funcionado las dramaturgias y teatralidades del teatro de Cuenca, en el período descrito, si no es analizando en concreto diversos aspectos como la actuación y el trabajo actoral, las textualidades<sup>60</sup> posibles, los ritmos escénicos, la música, la escenografía, el vestuario y el espacio escénico, entre otros. Estos elementos devienen el vehículo material a través del cual las teatralidades y dramaturgias se concretan en la escena.

Este análisis, a su vez, solo es posible si nos enfocamos en un espectáculo u obra concreta. Al mismo tiempo, pretendemos entender que las ejecuciones y materializaciones que se consiguen en una o varias puestas en escena van concretando una dramaturgia y una teatralidad global que identifican a un grupo, un creador, un colectivo o un director escénico.

---

<sup>60</sup> A falta de un término más preciso, utilizamos «textualidad» para referirnos a cualquier obra que se configura como tal, más allá de un texto literario escrito. En el caso del teatro, consideramos que existen múltiples posibles textualidades que pueden ser analizadas de forma independiente (como la visualidad, la kinesia, el sonido, entre otras) o en su conjunto, entendido como la «puesta en escena».

En otras palabras, la teatralidad y la dramaturgia solo pueden ser analizadas a través de referentes materiales objetivos que se evidencian en una puesta en escena específica. Sin embargo, estos elementos materiales de una puesta en escena, analizados en varias de ellas, terminan constituyendo una dramaturgia y una teatralidad específicas y propias de un grupo, un director o un colectivo escénico, que sobrepasan un espectáculo único. Así, este cuestionario intentará, por un lado, acercarse a las generalidades de las teatralidades y dramaturgias edificadas por los creadores a los cuales se someterá, como también a las especificidades materiales que las efectivizan, reflejadas en una puesta en escena concreta.

Por último, es necesario señalar que las partes distintas de este cuestionario no son preguntas de una entrevista; devienen temáticas generales que, en uno u otro caso, pueden tener mayor o menor relevancia. Inclusive pueden ser omitidas si, para un caso concreto, no son determinantes en el trabajo de alguno de los creadores a ser investigados. Este cuestionario, amén de tener aportes míos, está estructurado sobre la base de tres cuestionarios que Patrice Pavis incluye en su libro *El análisis de los espectáculos*: el primero de Anne Ubersfeld, el segundo de André Helbo y el tercero del propio Pavis.

## **Cuestionario**

En lo metodológico, el cuestionario tendrá una primera parte general, sobre las opciones dramaturgias y de teatralidad que el creador ha desarrollado, y una segunda parte específica sobre una obra concreta de este creador que será analizada como ejemplo y concreción de lo anterior. En ambas, los numerales marcan áreas de indagación a ser abordadas por quien aplique el cuestionario, más que preguntas. Se señalan algunas posibles aristas de cada una de estas áreas que podrán ser apeladas en la conversación.

### **Primera parte**

1. Convención escénica-contrato espectacular: ¿Cómo suele ser la convención, el contrato espectacular<sup>61</sup> que sus trabajos proponen? ¿Se privilegia alguna dimensión del espectáculo: algún saber, la

---

<sup>61</sup> Entendemos el «contrato espectacular» como el acuerdo o convención tácita que se establece entre el espectador y la puesta en escena. Puede surgir tanto del deseo del espectador por encontrar algo específico en el montaje como de las condiciones que la puesta en escena plantea y que el espectador acepta (o no). Toda obra escénica parte de este contrato básico: la aceptación de que lo que se verá es una forma de realidad, aunque tanto el espectador como los actores saben que no lo es.

presencia/cuerpo del actor/de la compañía, la emoción/estímulo, no comunicación, no cognitivo, entre otros? ¿Se privilegia una técnica específica? ¿Se trabaja a partir de algún presupuesto estético, signico, técnico o conceptual para proponer el contrato espectacular, la convención? ¿Qué participación se espera del espectador, más allá de su presencia?

2. Proyecto espectacular: ¿De qué manera construye sus proyectos espectaculares, de dónde y cómo se inician y se desarrollan? ¿Cuáles son los puntos de origen? ¿Se privilegia algún nivel o función del colectivo a la hora de proponer el proyecto: dirección/director, actuación/actores, dramaturgia/dramaturgo o dramaturgista? ¿Cuánto de colectivo tienen las decisiones que se toman para el proyecto espectacular y, por tanto, también cómo se canalizan las opciones de poder en el grupo, colectivo o compañía con la cual trabaja? ¿En lo estético: hasta dónde el proyecto espectacular tiene una coherencia, y si esta es prefigurada o surge del proceso de trabajo? ¿Qué zonas de sus proyectos espectaculares aún no están del todo trabajadas o carecen de atención?
3. Preparación-formación: ¿Hay una preparación o formación específica para su trabajo? ¿Ha desarrollado algún tipo de preparación actoral en su grupo? ¿Cómo es el entrenamiento? ¿Qué objetivos busca? ¿Hay una preparación para cada obra? ¿Qué importancia tiene para usted la preparación y formación del grupo? ¿Quiénes lo hacen en su colectivo escénico? ¿Con qué frecuencia? ¿Hay algún tipo de relación de la preparación con la puesta en escena? ¿Cómo incide la preparación en la puesta en escena?
4. Narración y relato: ¿Qué recursos usa para desarrollar la ficción, el relato en sus obras? ¿Qué referentes le son más importantes: históricos, fantásticos, técnico-actorales, contemporáneos, de coyuntura, antropológicos? ¿Se privilegia en esta ficción la continuidad de las unidades de acción o su fraccionamiento, o no es importante este elemento para su trabajo? ¿Qué domina a la hora de desarrollar la narración: lo visual, lo físico-corporal, la palabra, la totalidad?
5. Elementos espaciales y sonoros: ¿Qué dinámica desarrollan en sus espectáculos los elementos espaciales-objetuales: espacio (forma, naturaleza mimética o lúdica, abierto, cerrado, cómo es la estética del espacio, el espacio en relación con el espectador, función dramaturgica del espacio, relación del uso del espacio y la ficción), objetos y su retórica-simbólica si la hubiere, escenografía, vestuarios, música y sonoplastia?

6. Actor y actuación: ¿Bajo qué presupuestos interviene el actor en sus puestas en escena? ¿Cuán determinante es el actor en la puesta en escena suya y cómo se estructura el trabajo en relación con el director? ¿Cuál es y cómo establece la relación entre actor-personaje? ¿Es importante en su proceso el trabajo de personajes y cómo se hace? ¿Cuál es la relación actor-acción-personaje en sus puestas en escena? ¿Cómo incide el trabajo del actor-personaje en la estructura narrativa, es decir, hay un nivel de dramaturgia del actor? ¿En sus puestas en escena hay una fusión de actor-director-dramaturgo o son funciones separadas? ¿Cómo relaciona el trabajo del actor con el conflicto general de la obra y los conflictos específicos de cada personaje?
7. Elementos de diseño: ¿Cuán determinantes son en sus propuestas escénicas la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, las máscaras, la música, el ruido, el silencio?
8. Ritmo: ¿Qué trabajo requiere el ritmo en sus puestas en escena y de qué modo se enfrenta? ¿Se puede graficar el ritmo de una de sus puestas en escena? ¿Cuál es la relación de elementos como la intensidad, la velocidad, la intención, el suspenso<sup>62</sup>, la tensión dramática, en sus puestas en escena? ¿Hay alguna relación entre el ritmo de diferentes regímenes significantes: actuación, luz, música, silencio? ¿Cuál es la relación entre diferentes regímenes significantes tales como la actuación, la luz, la música, los diálogos, el vestuario, el color, etc.? ¿Hay un ritmo regular o irregular, continuo o discontinuo? ¿Qué valor e importancia tiene el ritmo en sus puestas en escena, y qué papel cumple el ritmo respecto a la dramaturgia textual y del montaje general?
9. El relato: ¿Hay un relato<sup>63</sup> en sus puestas en escena? ¿Cuánto la fábula determina lo que se va a relatar en el espectáculo? ¿El relato narrado es el mismo que el del texto de la obra o en el montaje se ha modificado, enriquecido y/o diferenciado? ¿Cómo está organizado el relato: de manera lineal aristotélica, de forma dinamiada, en una perspectiva brechtiana con puntos de giro, tiene *flashback* o *flashforward*? ¿Cuánto el actor construye la fábula? ¿Cuánto la construye la puesta en escena?

---

<sup>62</sup> Cuando hablamos de «suspenso», nos referimos al acto de suspender, ocultar o suprimir de manera intencionada y deliberada cierta información relevante para el público, con el propósito de influir en la tensión dramática. No aludimos al género cinematográfico del suspenso, sino a un recurso aplicado en la construcción de la narrativa teatral.

<sup>63</sup> Cuando hablamos de «relato», nos no referimos necesariamente a una historia en el sentido tradicional. Es posible relatar y fabular sensaciones, emociones y sentimientos, explorando así formas no lineales ni narrativas de expresión.

10. El texto dramático: ¿Qué lugar ocupa en sus puestas en escena el texto dramático? ¿De qué forma se articulan en sus montajes las relaciones entre texto, imagen, música, vestuario, escenografía, ritmo, etc.?
11. Relación con el espectador: ¿Qué función cumple el espectador en sus montajes? ¿En qué institucionalidad teatral, social, artística se sitúan sus puestas en escena: grupo independiente, compañía temporal, universidad, colectivo teatral, Casa de la Cultura, Ministerio? ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar sus obras, por tanto, se apela o no a una exigencia previa hacia el espectador? ¿Qué papel cumple el espectador en la generación de sentido de la puesta en escena? ¿Está activamente integrado el espectador al montaje o se requiere de él su tradicional rol? ¿Qué cree que sus montajes le ofrecen al espectador en el contexto de su ciudad, su situación política, social? ¿Busca alguna reacción específica del espectador, la consigue?

## Segunda parte

Esta segunda parte pretende echar luz sobre un espectáculo, obra o puesta en escena específicos del creador escogido. Tiene la misma lógica que la parte anterior:

1. Convención escénica-contrato espectacular: ¿Qué contrato espectacular propone esta obra? ¿Se privilegia alguna dimensión del espectáculo: algún saber, la presencia/cuerpo del actor/de la compañía, la emoción/estímulo, entre otros? ¿Se privilegia una técnica específica? ¿Se trabaja a partir de algún presupuesto estético, sígnico, técnico o conceptual para proponer el contrato espectacular, la convención?
2. Proyecto espectacular: ¿En esta obra está privilegiado algún nivel de la puesta en escena o del colectivo de trabajo: dirección/director, actuación/actores, dramaturgia/dramaturgo o dramaturgista? ¿En lo estético: hasta dónde el proyecto espectacular tiene una coherencia? ¿Qué zonas de la puesta en escena aún no están del todo trabajadas o carecen de atención?
3. Narración y relato: ¿Describa el relato, los elementos narrados en esta puesta en escena? ¿A qué referentes acude el montaje: históricos, fantásticos, técnico-actorales, contemporáneos, de coyuntura, antropológicos? ¿Se privilegia en esta narración la continuidad de

las unidades de acción o su fraccionamiento, o no es visible este elemento para su trabajo? ¿Qué es más determinante en el relato de esta obra: lo visual, lo físico-corporal, la palabra, el montaje?

4. Espacio y sonido: ¿Alguno de los siguientes aspectos es relevante en esta puesta en escena: espacio (forma, naturaleza mimética o lúdica, abierto, cerrado, cómo es la estética del espacio, el espacio en relación con el espectador, función dramaturgica del espacio, relación del uso del espacio y la ficción), objetos y su retórica-simbólica si la hubiere, escenografía, vestuarios, música y sonoplastia, máscaras, ruido, silencio, maquillaje? Descríbalos y explíquelos solo si son relevantes en este montaje. ¿Por qué y cómo se han estructurado?
5. Actor y actuación: ¿Cuán determinante es el actor en este espectáculo? ¿Explíquenos la manera cómo trabajó con los actores en esta puesta en escena? ¿Qué relación hay entre actor-personaje? ¿Cuál es la relación actor-acción-personaje en esta obra? ¿La relación entre actor-personaje incide de alguna forma en la estructura narrativa, es decir, hay un nivel de dramaturgia del actor? ¿Hay una fusión de actor-director-dramaturgo? ¿Ha establecido alguna relación del actor con el conflicto general de la obra y los conflictos específicos de cada personaje?
6. Ritmo: ¿En esta puesta en escena explíquenos la importancia que usted le ha dado a elementos como la intensidad, la velocidad, la intención, el suspenso, la tensión dramática? ¿Existe una relación de ritmo entre diferentes regímenes significantes tales como la actuación, la luz, la música, los diálogos, el vestuario, el color, etc.? ¿Hay un ritmo regular o irregular, continuo o discontinuo? ¿Cuál es la relación e importancia del ritmo en esta puesta en escena, y qué papel cumple el ritmo respecto a la dramaturgia textual y del montaje general?
7. El relato: ¿Hay una fábula en esta obra o un relato concreto? ¿Cuánto la fábula determina lo que se narra? ¿El relato que se expone es el mismo del texto de la obra o en el montaje se ha modificado, enriquecido y/o diferenciado? ¿Cómo está organizada la narración: de manera lineal aristotélica, de forma dinamitada, en una perspectiva brechtiana con puntos de giro, tiene *flashback* o *flashforward*? ¿El actor construye el relato o es el mismo del texto dramático? ¿Cuánto lo construye la puesta en escena? ¿Qué lugar ocupa en esta obra el texto dramático? ¿Qué relaciones se establecen entre texto, imagen, música, vestuario, escenografía, ritmo, etc.?

8. Espectador: ¿Qué función cumple el espectador en esta puesta en escena? ¿En qué institucionalidad teatral, social, artística se sitúa este montaje: grupo independiente, compañía temporal, universidad, colectivo teatral, Casa de la Cultura, Ministerio? ¿Es necesario algún presupuesto previo, algún conocimiento previo para apreciar esta obra, por tanto, se apela o no a una exigencia previa hacia el espectador? ¿Qué papel cumple el espectador en la generación de sentido de la puesta en escena? ¿Está activamente integrado el espectador al montaje o se requiere de él su tradicional rol? ¿Hay referencias que el espectador asocie al contexto de su ciudad, su situación política, social? ¿Busca alguna reacción específica del espectador, la consigue?





Este libro fue publicado digitalmente en octubre de 2025  
y pertenece al sello editorial UCuenca Press  
Cuenca-Ecuador



Diego Carrasco Espinoza nos abre las puertas al cautivador universo de las artes escénicas cuencanas contemporáneas, llevándonos a descubrir lo que realmente ocurre detrás del telón. En este libro, nos invita a explorar cómo se entrelazan las teatralidades y las dramaturgias en un acto creativo que trasciende el escenario y se convierte en una poderosa herramienta para entender el mundo.

Con una mirada que combina el rigor del investigador con la pasión del artista, Carrasco nos transporta a las profundidades de la escena cuencana, donde las tradiciones locales se encuentran con las tendencias globales para dar forma a propuestas únicas. Este libro es una invitación a reflexionar sobre cómo el arte puede transformar vidas, cuestionar realidades y construir identidades.

A lo largo de sus páginas, el autor nos sumerge en los procesos, las historias y los personajes que han dado vida a las artes escénicas del sur del Ecuador. Con un estilo que engancha desde el principio, Carrasco conecta lo íntimo con lo colectivo, lo local con lo universal, demostrando cómo cada obra escénica es un grito de resistencia, una celebración de la memoria y una apuesta por el cambio.

Este libro es además un viaje que desafía nuestras percepciones sobre el arte y la cultura. Ideal para quienes buscan inspiración, conocimiento y una conexión profunda con el acto creativo. Si alguna vez te has preguntado qué hay detrás de una obra que te deja sin aliento, aquí encontrarás las respuestas.

ISBN: 978-9978-14-621-7



**UCUENCA PRESS** 