

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2019-2021

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología

Representación teatral: de la creación al encuentro directo.

Una aproximación antropológica hacia la dramaturgia del Colectivo Teatral Tentenpie

María Daniela Pérez Vaca

Asesor: Alfredo Santillán

Lectores: Dennis Schutijser y María Fernanda Troya

Quito, marzo de 2023

Dedicatoria

A Tentenpie, por abrirme las puertas de su trabajo.

A Sara, por facilitarlo.

A mi familia, por apoyarme.

A Simon Pedro, por estar presente.

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, María Daniela Pérez, autor-a de la tesis titulada Representación teatral: de la creación al encuentro directo. Una aproximación antropológica hacia la dramaturgia del Colectivo Teatentencie declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador. Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo y 2023.

María Daniela Pérez

Índice de contenidos

Resumen.....	7
Introducción	8
Capítulo 1. Aproximaciones teóricas: representación teatral, espacio liminoide y communitas	13
1.1 Antropología de la performance. Aproximaciones y definiciones.....	13
1.2. Aportes de Richard Schechner hacia el estudio de la representación teatral	15
1.2.1. La representación teatral	15
1.2.2. Conducta restaurada/repetitiva	17
1.2.3. Procesos de la representación.....	18
1.3. Aportes de Victor Turner al estudio del hecho teatral: drama escénico como metacomentario de los conflictos sociales	21
1.3.1. Lo liminoide	23
1.3.2. Explicación de communitas espontánea.....	24
1.4. Síntesis y conclusiones generales: representación teatral como espacio liminoide y de communitas	25
Capítulo 2. Recorrido del teatro en Quito: de los años sesenta a la actualidad	28
2.1. Contextualización del teatro en Quito	28
2.1.1. Movimientos teatrales entre los años 60-90	29
2.1.1.1. Años 60. Vinculación política-militante del teatro	30
2.1.1.2. Años 80-90: giro del teatro hacia el teatro de grupo y la dramaturgia del actor	34
2.1.1.3. Siglo XXI: formación teatral y tendencias teatrales.....	36
2.2. Teatro en la época de Covid-19.....	39
2.2.1. Adaptaciones a los nuevos modos de hacer teatro	39
2. 2.2 Nuevos retos y desafíos	40
2.3. Contextualización de Tentenpie	42
2.3.1. Origen de Tentenpie	42
2.3.2. Breve recorrido de sus obras	43

2.4. Síntesis y conclusiones generales: el estudio de la representación teatral en relación con la evolución del teatro en Quito y con Tentenpie.....	45
Capítulo 3. Desde el arte de plantear otras posibilidades	48
3.1. El Flautista de Hamelín	51
3.3. <i>Heredarás el sueño</i>	62
Capítulo 4. Entrar en el juego de lo que plantea el teatro. Ensayo	81
4.1. Resultados y discusión	101
Conclusión	106
Referencias	109

Lista de ilustraciones

Fotografías

- Fotografía 3.1. *El Flautista de Hamelín* (Marcelo Lujé como intérprete) 57
- Fotografía 3.2 *El Flautista de Hamelín* (Lorena Rodríguez como intérprete). 57
- Fotografía 3.3 *Herederás el sueño* (Personajes Belisario y Mateo). 65
- Fotografía 3.4 *Herederás el sueño* (Belisario y Mateo) 65
- Fotografía 3.5 *Herederás el sueño*. (Personajes Mateo y los Taitas Sacramentos). 73
- Fotografía 3.6 *Herederás el sueño* (Mateo interpretado por Marcelo y La Abuela interpretada por Lorena). 79
- Fotografía 4.7 *Ensayo* (Fanny interpretada por Salomé Velasco) 89
- Fotografía 4.8 *Ensayo* (De izq. a der. Salomé Velasco, Diego Luna, Lorena Rodríguez y Marco Vinicio Romero). 92

Resumen

La presente investigación indaga sobre cómo la representación teatral abre un espacio de encuentro intersubjetivo que nos pone frente a frente con los otros y con aquello que observamos en escena. Para ello, retoma los postulados de Richard Schechner y Victor Turner para realizar un estudio de caso con el Colectivo de Teatro Tentenpie a partir del estudio de 3 obras, a saber: *El Flautista de Hamelín*, *Herederás el sueño* y *Ensayo*. Esta investigación acentúa sobre la importancia de la representación teatral, la cual radica en que mediante ella emergen problemáticas y críticas sociales que llaman al cuestionamiento y, en ciertas ocasiones, a la acción. También analiza al teatro en tanto *poiesis*, es decir, como un fenómeno que acontece y no se limita a la *mímesis* de ciertas problemáticas sociales, por el contrario, como aquello que en su acontecer crea lo que representa en medio de un umbral que hace posible que los espectadores reflexionen sobre aquello que se está representando, a la vez que genera una transformación a nivel social, pero, sobre todo, personal. A partir de estas representaciones teatrales se realiza un análisis de la escenografía y del guion, acompañado con el uso de la memoria de los actores y actrices que las hicieron posible. De allí, será posible comprender al teatro como un elemento vivo; como una realización que en su representar presenta y en el presentar crea. Finalmente, esta investigación culmina planteando nuevas preguntas sobre la importancia del uso del cuerpo en escena; la relación que los actores y actrices desarrollan con los personajes y con la obra que interpretan y la ligazón que existe entre las problemáticas sociales y su puesta en escena.

Introducción

“Si el teatro no te invita y no te toca de alguna manera no tiene sentido, para nosotros, al menos”. Quise empezar esta investigación con las palabras de Marcelo Luján (miembro del Colectivo Teatral Tentenpie) porque en ellas está presente la importancia de teatro. Cuántas veces hemos asistido al teatro y al salir hemos sentido una sensación de, por un momento, haber sido otro, habernos encontrado en un espacio diferente o reconocernos en la escena. Esta sensación que muchas veces nos invade, pero que escapa a nuestro entendimiento, fue el punto de partida de esta disertación. Por ello, la presente investigación plantea entender, a partir del estudio de la dramaturgia del Colectivo Tentenpie, cómo la representación teatral abre un espacio liminoide y de *communitas* y la manera en la dramaturgia de este colectivo asume los conflictos sociales en su puesta en escena. Para poder conseguir aquello, la pregunta que ha guiado mi investigación ha sido la siguiente: ¿Cómo surge la *communitas* y el espacio liminoide en la representación teatral del colectivo Tentenpie? Para responderla, he retomado los postulados de Richard Schechner y Victor Turner sobre el estudio de la representación teatral, el espacio liminoide y de *communitas* para volcarlos sobre el proceso de construcción de 3 obras del Colectivo Tentenpie, a saber: *El flautista de Hamelín*, *Herederás el sueño* y *Ensayo*.

Para lograrlo, he dividido esta investigación en 4 capítulos que han permitido comprender qué es lo que el teatro presenta cuando representa, siendo este el hilo conductor que ha guiado mi investigación. En este sentido, el primer capítulo, de tipo teórico, está dedicado al marco teórico y al estudio de la representación teatral, de la *communitas* y del espacio liminoide desde los aportes producidos por Richard Schechner y Victor Turner, esto con el objetivo de delimitar el campo teórico con el que me acerqué al estudio de campo. El segundo capítulo está dedicado a contextualizar el quehacer teatral en el Ecuador desde los años 60 hasta la actualidad, incorporando -de manera breve- cómo el teatro ha respondido a las problemáticas generadas por el Covid-19, la finalidad de este capítulo es enmarcar mi investigación dentro de un contexto social y cultural preciso y comprender cómo la dramaturgia de Tentenpie se desarrolla en él. El tercer capítulo se enfoca en presentar los resultados de la etapa de trabajo de campo desde el estudio de *El flautista de Hamelín* y *Herederás el sueño*, cuyo fin es poder interpretar los datos obtenidos durante el trabajo de campo en función del marco teórico y contextual. Finalmente, el capítulo 4 se enfoca en hacer un estudio de la obra *Ensayo*. La importancia de dedicar un capítulo

completo a esta obra es porque *Ensayo* es una obra que trata sobre la representación teatral y posibilita observar directamente cómo la representación teatral abre un espacio liminoide y de *communitas* y cuál es la relación de los actores y actrices con sus personajes y con las obras que realizan desde el uso del cuerpo en escena. De tal manera que el desarrollo de los cuatro capítulos ha hecho posible descender el abordaje teórico a un campo empírico que ha dado luces sobre cómo leer las producciones culturales.

Dicho aquello, es importante puntualizar sobre la metodología que usé a lo largo de mi investigación, vale decir que esta giró en torno al testimonio y relatos de los miembros de este colectivo y no contempló estudios de recepción ni testimonios de espectadores. En este sentido, he desarrollado una metodología con enfoque etnográfico que la he realizado con la ayuda de 4 técnicas. También es importante detallar que, dado que mi investigación se inserta en el campo de la antropología teatral y que este es un campo multidisciplinar, parte de la estrategia metodológica ha tenido que ver con el trabajo personal y hace referencia a técnicas no etnográficas que corresponden a estrategias de análisis de contenido. Para ello me apoyé en la propuesta metodológica de Patrice Pavis del libro *El análisis de los espectáculos* con la cual he podido tener un primer acercamiento hacia las obras antes mencionadas.

Respecto al uso de los métodos de análisis etnográfico he realizado un trabajo directo con los miembros del Colectivo Tentenpie. Es por ello que en mi investigación me han acompañado -principalmente- Marcelo Lujé, Lorena Rodríguez y Marco Vinicio, miembros del Colectivo Tentenpie, pero también he tenido varios encuentros con antiguos miembros del Colectivo y actores invitados, de los cuales hablaré en los capítulos 3 y 4. En esta sección, la metodología la he realizado con la ayuda de 4 técnicas, a saber: observación participante, entrevistas abiertas y a profundidad, la ejecución de grupos focales y la descripción y descripción densa. En este punto, considero necesario detenerme a considerar las posibilidades que permiten cada una de estas herramientas. En cuanto a la observación participante, he basado mi trabajo en lo estipulado por Esteban Krotz (2018), quien propone que esta es una técnica que alude a un determinado modo de participación en el espacio social de los sujetos con quienes estamos trabajando. Se basa en investigar de manera activa y participativa las conductas, actitudes, creencias y relaciones sociales de aquellos con quienes se desarrolla la investigación. He decidido hacer uso de esta técnica ya que, dentro del marco antropológico, la observación participante forma parte medular

de la metodología de investigación social. En este punto, es necesario tener en cuenta que el uso de esta técnica exige tener en cuenta que toda participación se hace en función de un interés determinado, que en mi caso reside en entender qué es lo que el teatro presenta cuando representa.

Respecto al uso de las entrevistas abiertas y a profundidad, he basado mi trabajo en lo propuesto por Rosana Guber (2004) quien postula a la entrevista como una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores, técnica que debe estar acompañada por el análisis del contexto del entrevistado, por sus características y sus conductas. En este sentido, he acogido la no directividad propuesta por la autora ya que esta podría corregir la imposición del marco del investigador o investigadora, solicitando al informante que introduzca sus intereses y necesidades. Es importante tener en cuenta que el uso de esta técnica demanda un papel activo por parte de quien investiga e implica un proceso simultáneo de reconocimiento-del-otro y autoconocimiento. Además, para el desarrollo del trabajo de campo he tomado en cuenta que Guber propone que la dinámica general refiere al “proceso gradual por el cual el investigador va incorporando información en sucesivas etapas de su trabajo de campo” (Guber 2004, 219) y precisa de dos grandes momentos: de apertura, que se basa en armar un marco de términos y referencias para realizar la entrevista. Y de focalización y profundización que supone descripciones, valoraciones, reseñas y explicaciones que establezcan los alcances de aquello sobre lo que se está trabajando, en este caso el teatro. Así, el apoyar mi investigación en el trabajo de Guber ha hecho posible entender a la entrevista como un método cualitativo de análisis de la realidad social que tiene en cuenta en marco de significaciones tanto del entrevistado como del entrevistador.

También, he decidido enriquecer mi trabajo mediante la ejecución de grupos focales y esto lo he hecho de la mano de la propuesta de Aigner (2009) quien bosqueja las principales características de esta técnica, poniendo atención a los beneficios de la interacción social como procesos de recolección de información primaria. De tal manera que la ejecución de los grupos focales me ha permitido tener un mayor acercamiento a la expresión de conocimientos, actitudes y comportamientos sociales, también me ha permitido registrar cómo los participantes elaboran grupalmente su realidad y experiencia. En este sentido, el uso de la técnica de grupo focal, al ser

una modalidad abierta y estructurada en la que he planteado preguntas y problemáticas que van siendo desarrolladas por los participantes durante el transcurso de un tiempo preciso, ha hecho posible interactuar, discutir y elaborar acuerdos acerca de la manera en la que hemos sido interpelados por el teatro y por las obras realizadas por Tentenpie. Así, el uso de los grupos focales me ha permitido complementar los datos obtenidos mediante la observación participante y las entrevistas, lo que me ha posibilitado tener múltiples opiniones dentro de un mismo tema: la representación teatral. En definitiva, el uso de esta técnica -que precisa de una participación dirigida y consciente- ha hecho posible que las conclusiones obtenidas sean producto de la interacción y elaboración de acuerdos entre quienes hemos participado en esta investigación. Finalmente, he acompañado la redacción de mis capítulos etnográficos haciendo uso de la descripción y de la descripción densa apoyándome en la propuesta de Clifford Geertz (2000). De esta propuesta he intentado “llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños, pero de contextura muy densa, prestar apoyo a enunciaciones generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva relacionándolas exactamente con hechos específicos y complejos” (2000, 38). En este sentido, he tratado de escribir, o como Geertz lo propone: inscribir lo que los informantes refieren y acompañarlo con mis apreciaciones, las cuales se han apoyado en el marco teórico y en el lente contextual para tener una amplia comprensión de aquello que la representación teatral posibilita a partir del estudio de la dramaturgia realizada por Tentenpie. Así, el uso de esta doble metodología me ha permitido abordar el análisis de la representación teatral, no solo desde el marco teórico, sino también desde las apreciaciones de los miembros del elenco y desde lo presentado por las obras ejecutadas por Tentenpie.

Ahora bien, es necesario tener claro cuál es el campo en el que se ha desarrollado esta investigación y con qué otras disciplinas dialoga, sin embargo, conviene decir que este punto es profundizado a continuación. El área de investigación en la que se ha desenvuelto mi trabajo es la Antropología de la *Performance* o representación cuyos referentes son Victor Turner y Richard Schechner, quienes ven el teatro como un constante hacer-se con cierta capacidad creadora. Estos autores permiten entender cuáles son las dinámicas subyacentes al teatro, a la vez que comprenden al hecho teatral en tanto praxis y muestran cómo las obras de teatro posibilitan crear momentos de conexión y encuentro. Así, dentro de este campo es posible analizar la manera en la que los actores, las actrices y el público se relacionan a partir de aquello que se muestra en

escena. Al respecto, conviene decir que al ser una tesis que analiza el hecho teatral indiscutiblemente dialoga con teóricos teatrales. En este sentido, también me he apoyado en los postulados de Patrice Pavis a partir de los cuales es posible analizar las obras teatrales, ya no solo desde la antropología sino también desde el teatro.

Capítulo 1. Aproximaciones teóricas: representación teatral, espacio liminoide y *communitas*

Con el objetivo de ofrecer una guía en la investigación y proveer un marco teórico de referencia para interpretar los resultados que he obtenido después del periodo de campo, me propongo en este capítulo dedicado al marco teórico analizar, en primer lugar, la Antropología de la *performance* por ser el área donde se enmarca mi estudio. En segundo lugar, evaluar los aportes de Richard Schechner referente al estudio de la investigación teatral. Y, finalmente, explorar sobre los aportes acerca del hecho teatral realizados por Victor Turner. Ahora bien, es necesario enfatizar en que el punto central de este capítulo es comprender cómo la representación teatral se da como un espacio liminoide y de *communitas*, lo cual en paralelo con el hilo conductor de esta investigación se propone ser una base para comprender qué es lo que el teatro presenta cuando representa y cómo esto hace posible leer la dramaturgia producida por Tentenpie.

1.1 Antropología de la performance. Aproximaciones y definiciones

Al hablar de la relación entre antropología y teatro considero necesario mostrar que existe una diferencia entre Antropología Teatral y Antropología de la Performance (rama en la que se enmarca el estudio del teatro desde la antropología). La primera, Antropología Teatral, refiere a la línea inaugurada por Eugenio Barba, director de Teatro de Odin e investigador teatral, quien usa la antropología y sus métodos en la creación escénica. Por otro lado, la Antropología de la Performance, *Performance Studies* o Antropología de la Representación, surge en la segunda mitad del siglo XX y refiere a los aportes que la antropología ha hecho al campo teatral. Sus bases suelen ser, principalmente, Victor Turner y Richard Schechner. Como se menciona en el prólogo del libro *Performance. Teorías y prácticas interculturales*: “La *performance*, que incluye pero no se limita a lo que convencionalmente llamamos ‘drama’, ‘teatro’, ‘actuación’ o ‘representación’ se constituyó como conjunto de actividades múltiples y como campo de estudio en las últimas décadas del siglo XX” (Schechner 2000, 7).

Esta corriente, a partir de los dos autores mencionados, liga -en un primer momento- la antropología y el teatro a partir del marco de lo ritual. Una de las expresiones de esta primera aproximación al teatro desde lo ritual es leer los rituales en tanto sucesos teatrales, tal como lo

menciona Castro (2017) sobre los aportes de Geertz, quien en sus trabajos analiza los ritos javaneses en tanto representaciones teatralizadas. Sin embargo, si bien el teatro y la antropología están conectados a partir de la ritualidad, los estudios de la *performance* permiten estudiar el teatro en tanto praxis y muestran que la obra teatral puede posibilitar intercambios bidireccionales entre los que realizan la obra y los que la reciben. Así, es posible entender al teatro como elemento vivo; como realización. En este sentido, los aportes de Victor Turner y de Richard Schechner resultan fundamentales porque sientan las bases del entendimiento del hecho teatral en tanto *performance*.

Ahora bien, dado que el campo de la antropología de la *performance* o representación es un campo sumamente amplio, existe una dificultad en el concepto de *performance* que Rafael Segovia Albán analiza en la ‘Nota sobre la traducción’ del libro *Estudios de la representación. Una introducción* de Richard Schechner. En esta nota, enfatiza sobre la dificultad semántica que se encuentra en el concepto de *performance*, concepto cuyo origen latino “significa formar con destreza o con calidad” (2012, 13). Esta definición fue conservada por la lengua inglesa que lo entendió como una acción realizada y que, dentro del medio teatral, pasó a designar actuación o representación. Este concepto, cuya traducción resulta difícil, es ampliado por Richard Schechner quien propone a grandes rasgos que “la acepción de *performance* que se aplica a la representación de escenas o personajes se ha traducido sistemáticamente por ‘representación’” (Schechner 2012, 13). En este sentido, es importante tener en cuenta que Schechner no propone una definición cerrada de *performance*, pero sí da ciertos criterios de definición que permiten comprenderla en tanto acción. Así, una de las cualidades de la representación propuesta por Schechner es que la representación es una acción transformacional con carácter intersubjetivo cuyo núcleo esencial es el acontecer. Merece la pena subrayar que el carácter de acontecimiento de la representación refiere a aquel suceso que irrumpe un espacio y tiempo precisos, que habla de una agencia; de un hacer en el que el público y los actores se relacionan con el instante de la escena. Sin embargo, es necesario no descartar que la palabra *performance* no se limita a la representación y que en ciertos casos es usada en otro sentido. Por ejemplo, suele hacer alusión al ‘actuar en lugar de’ o a ciertas manifestaciones artísticas como el *happening* o el arte en acción, de los cuales este trabajo se aleja.

De tal manera, considero necesario aclarar que retomo la definición de representación de los estudios de la *performance*, también definidos como estudios de la representación, y hago alusión al constante hacer-se; a la capacidad de crear.¹ En síntesis, en esta tesis me apegó a la definición de representación/*performance* que se define a partir de su cualidad de acontecimiento y se comprende en tanto hacer y crear.

1.2. Aportes de Richard Schechner hacia el estudio de la representación teatral

Una vez definido y aclarado tanto el campo de estudio como las definiciones y usos de los conceptos, es posible profundizar respecto de la representación teatral a partir de lo estipulado por Richard Schechner, cuyo recorrido no solo se ancla a la antropología, se ancla también al teatro y a la dirección teatral. Esto es importante porque a partir de Schechner, y también de Turner, es posible comprender el valor del teatro desde el teatro y no tan solo externamente. Es decir, es posible entender qué significa el hecho teatral para las personas que están inmersas en ese ámbito y no tan solo desde estudios que hablan de teatro. Por ello, este apartado tiene como objetivo profundizar sobre el análisis de la representación teatral desde los aportes de Schechner para comprender cómo esta abre un espacio de encuentro intersubjetivo que permite comunicar aquello que se escenifica con el público. De tal manera, y considerando que uno de los núcleos centrales del trabajo es el análisis de la representación, considero oportuno detenerme a profundizar sobre la propuesta de Schechner respecto al concepto de representación.

1.2.1. La representación teatral

En el libro *Estudios de la representación. Una introducción* Schechner (2012) parte de la afirmación de que *to perform* en el sentido de escenificar es mostrar un espectáculo, una obra de arte, una danza o un concierto, pero que en la vida cotidiana *to perform* es hacer externa una acción. De tal manera que la representación “tiene lugar como acciones, interacciones y relaciones” (61). Ello, puede ser entendido de dos maneras: en primer lugar, como ‘hacer-creencia’ y, en segundo lugar, como ‘hacer-creer’. El hacer-creer (en inglés *make- believe*)

¹ Dado que muchas veces *performance* es traducido como representación y es empleado de la misma manera, me apegaré a este uso y traducción.

“mantiene una frontera claramente trazada entre el mundo de la representación y la realidad cotidiana” (Schechner 2012, 80). Refiere en específico a las representaciones escénicas que marcan una distinción entre el simular y el ser. Mientras que el hacer creencia (en inglés *make belief*) difumina intencionalmente estas fronteras y hace referencia a las representaciones de la vida cotidiana, acepción que se acerca a la propuesta de Erving Goffman de cuál este proyecto se aleja.

Sin embargo, dentro de las varias acepciones de la representación todas cumplen siete funciones, estas son: 1. Entretener 2. Hacer algo que es bello 3. Marcar o cambiar de identidad 4. Crear o promover el sentido de comunidad 5. Curar 6. Alcanzar, persuadir o convencer y 7. Tratar con lo sagrado y con lo demoniaco. Estas funciones se solapan e interactúan como una red sin la necesidad de cumplir todas a la vez. Por ejemplo, y según mi caso de estudio, una obra teatral puede entretener, enseñar, persuadir y/o convencer. Sin embargo, aquello que es común a todas estas funciones es que en tanto representaciones crean; hacen.

Es importante rescatar las tesis del libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (2000) en el cual se establece que la representación se basa en la repetición y en la restauración² y comprende al teatro como una de las artes de la representación. Dentro de esta propuesta, la representación teatral es vista como un mecanismo para la transformación de la subjetividad del individuo a partir de la puesta en escena, ya que la representación permite dar cuenta de los conflictos sociales a la vez que su puesta en escena los cuestiona. Esto permite diferenciar entre el teatro mimético y el teatro que se cree o el teatro como representación. El teatro como representación (o como teatro que se cree) se distancia de la idea de teatro mimético porque “la teoría mimética del teatro exige una realidad previa o al menos separada, que el teatro ‘refleja’ o ‘interpreta’ pero con la cual no se confunde” (Schechner 2000, 231), mientras que el teatro como representación comunica. Frente a ello, Schechner enfatiza en que la representación teatral presenta:

² Esta cualidad de la representación será denominada como conducta restaurada y la analizaré con mayor profundidad más adelante.

algo que es más real, más verdadero, más sincero y más significativo que lo que ofrece el teatro común. A menudo, ese algo es testimonio: la historia de un pueblito, una historia personal, un desangramiento que muestra una situación existencial límite. Y, lejos de ser actores comunes que representan personajes, los actores son los significados que representan (Schechner 2000, 244).

A partir de ello, es posible tener en cuenta que el teatro en tanto representación constituye un espacio en el que los sujetos interactúan, no solo a partir de la participación y la observación. El teatro como entretenimiento “es un mundo intermedio donde los grupos interactúan realmente, no sólo mediante la participación del público sino por medios más sutiles de inclusión del público” (Schechner 2000, 64). Así, es posible comprender que la representación teatral invita a la presencia en donde los actores y los receptores están comprometidos con lo que se está haciendo y lo que se está experimentando. A partir del estudio de las tesis de Schechner es posible comprender que la representación, entendida como hacer creer y aplicada al campo de las artes escénicas, refiere a un mecanismo de transformación de subjetividad que permite que la puesta en escena -la representación- comunique y transforme, comprensión que es ampliada con el análisis de los siguientes puntos.

1.2.2. Conducta restaurada³/repetitiva

La importancia de comprender lo que la conducta restaurada implica en el campo teatral radica en que a partir de esta es posible comprender cómo el teatro abre un espacio de comunicación que da cuenta de ciertas situaciones sociales específicas y en su representación las performa y las cuestiona. Gran parte del trabajo de Schechner se desarrolla a partir de la conducta restaurada o repetitiva, siendo esta la base distintiva de su teoría de la *performance*. La conducta restaurada hace referencia a aquella conducta practicada dos veces, a aquella acción que se realiza al momento de la actuación. La característica principal de la conducta restaurada es que es transicional; es decir, que “los elementos que son ‘no yo’ se vuelven ‘yo’ sin perder su ‘carácter de no yo’”. Esta es la peculiar pero necesaria doble negatividad que caracteriza las acciones simbólicas” (Schechner 2000, 185).

3 En ciertos libros y escritos la traducción de esta palabra es ‘conducta repetitiva’ o ‘conducta restablecida’, sin embargo, al significar lo mismo los usaré indistintamente.

De acuerdo con Schechner (2012), la conducta restaurada es definida como “yo comportándome *como si* fuera alguien más”. El acento en el *cómo sí* es el núcleo de esta definición porque refiere al ámbito simbólico y reflexivo, siendo estas dos sus características principales. Merece la pena subrayar que la conducta restaurada está presente en todos los tipos de *performance* desde los ritos de iniciación hasta el teatro, ya que la conducta restaurada es la característica nuclear del *performance*; es decir, no puede existir *performance* sin la conducta restaurada; sin la conducta repetida dos veces. Por ello, es necesario comprender que esta conducta:

no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente. Esos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un papel o conjunto de papeles. La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en teatro del proceso social, religioso, estético, médico y educativo. La *performance* significa ‘nunca por primera vez’. Significa ‘por segunda vez y *ad infinitum*’. La *performance* es ‘conducta dos veces actuada’. (Schechner 2000, 108)

A partir de esta consideración es posible tener en cuenta que una de las razones por las que se postula a la conducta restaurada como un núcleo de la representación es porque todas las representaciones, independientemente de donde se generen o por qué fines se lleven a cabo, comparten esta particular cualidad, es decir, comparten la conducta restaurada.

Ahora bien, centrándome en el teatro, es posible entenderlo como aquel arte escénico que se especializa en el uso de la conducta restaurada que se llevan a cabo a partir de los procesos de la representación (fase que profundizaré más adelante); procesos en los que se introduce un espacio-tiempo liminoide (que será analizado a mayor profundidad a partir de la propuesta de Turner). De esta manera, es posible ver a la representación teatral como aquella representación que se hace reflexiva y entender cómo a partir de la conducta restaurada, que hace énfasis en el *como si*; como si fuera otro, la representación teatral (o el teatro que se cree) “sirve como instrumento dialéctico y analítico para hacer una crítica de la sociedad” (Schechner 2000, 179). Es decir, toma de una circunstancia dada ciertas situaciones y las lleva a la esfera representacional escénica para performarlas y cuestionarlas.

1.2.3. Procesos de la representación

Ahora bien, considero necesario profundizar en cuáles son los procesos que atraviesan una representación. Para ello es necesario tener en cuenta que este proceso es visto como “una secuencia espacio-tiempo compuesta de protorrepresentación, representación y repercusiones” (Schechner 2012, 353). Esta secuencia se divide a su vez en varias partes, estas son:

1. Protorrepresentación: entrenamiento, taller y ensayo.
2. Representación: calentamiento, representaciones públicas, sucesos y enfriamiento.
3. Repercusiones: respuestas críticas, archivos y memorias.

Este proceso corresponde a todo tipo de representaciones, desde las artes escénicas hasta los rituales. Sin embargo, y tal como Schechner (2012) lo afirma, es necesario tener en cuenta que este proceso de representación no es un proceso prescriptivo, por el contrario, es un proceso que ayuda a comprender a la representación en tanto tal. Este proceso implica también el estudio de la interacción entre los creadores (dramaturgos), los productores (directores), los intérpretes (los actores) y los participantes (el público), de tal manera que:

los creadores encuentran, componen, diseñan o inventan las acciones por representar. Los productores trabajan con los intérpretes para transformar las fuentes en sucesos públicamente representados. Los intérpretes ejecutan las acciones. Los participantes reciben las acciones y en ocasiones participan de ellas. (Schechner 2012, 355)

Dicho esto, es posible analizar cada una de las partes de este proceso. En primer lugar, la protorepresentación es aquello que da lugar a una representación, es un pretexto. Dentro de ello se pueden encontrar los guiones u obras de teatro que constituyen el núcleo de la representación y se realiza en tres fases, a saber: en el entrenamiento, en el taller y en el ensayo. En primer lugar, el entrenamiento es la fase en la que se adquieren habilidades. En segundo lugar, el taller refiere a una fase activa de investigación. Esta fase puede ser traducida en la búsqueda de memorias personales, sociales o colectivas que sirvan como materia prima de la representación. En tercer lugar, se encuentran los ensayos que son entendidos como una fase de construcción.

En cuanto a la representación, se encuentra, en primer lugar, la fase de calentamiento. Schechner afirma que toda representación es precedida por el calentamiento:

Antes de cada tipo de representación, estética, social, atlética, ritual, política, personal- hay un tiempo liminar, a veces breve, a veces prolongado, en el que los intérpretes se preparan para dar el salto entre la ‘disponibilidad’ y la ‘ejecución’ [*performance*]. Este salto es decisivo, es un brinco por encima de un vacío de espacio-tiempo. De un lado del vacío está la vida cotidiana, del otro la representación. (Schechner 2012, 379)

La siguiente fase es la fase de sucesos, esta fase puede ser entendida como un contexto en el que la representación se genera y que a su vez la delimita. Seguida a esta fase se encuentra el enfriamiento. El enfriamiento, que se contrapone al calentamiento, hace que las personas regresen a su vida cotidiana, es la “transición entre el espectáculo y ‘el-espectáculo-ha-concluido’” (Schechner 2012, 388).

Finalmente, están las repercusiones, estas refieren a la manera en la que las representaciones son registradas a la vez que muestran cómo estas han sido recibidas por el público. Son divididas en tres fases: respuestas críticas, archivos y memoria, “consisten en las respuestas de los agentes de cultura oficial- reseñistas y críticos-, además del número cada vez mayor de registros fotográficos, en video y soportes digitales. Están también las memorias de quienes participaron en el suceso y quienes lo presenciaron” (Schechner 2012, 390). El archivo puede hacer alusión a los videos, grabaciones, materiales impresos, etc., que tengan que ver con la representación. La importancia del archivo de la representación es que una de las características de esta (la representación) es su evanescencia y el archivo posibilita cierta fijación.

Concluyendo con el último punto de este apartado, y tal como fue detallado al principio, la representación puede ser analizada también desde la relación entre cuatro agentes, estos son: creadores (dramaturgos), productores (directores), intérpretes (actores) y participantes (público). Sobre esto se detalla que:

Los creadores escriben, investigan, encuentran o desarrollan las fuentes, los materiales en bruto a partir de los cuales se hace la representación: una obra de teatro (...). Los productores sirven de

facilitadores que guían la conformación de las fuentes hasta obtener una ‘representación acabada’ (...). Los intérpretes actúan las acciones para el público. Los participantes no sólo son receptores de las acciones, sino que pueden también participar de ellas. (Schechner 2012, 396)

Los procesos por los que la representación atraviesa, así como la relación entre los agentes que intervienen en ella, hace posible entender a la representación como aquello que genera un espacio de encuentro intersubjetivo en el que se propicia el diálogo, en análisis y en encuentro.

A manera de síntesis sobre el punto dos, y a partir del análisis de los aportes de Richard Schechner hacia el estudio de la representación teatral, ha sido posible comprender que el teatro es una de las artes de la representación y que una de las cualidades de esta es el acontecer. Así, la representación en tanto acontecimiento crea y comunica. Dentro del análisis de la propuesta de Schechner también fue posible ver que el entretenimiento, que es intrínseco a la representación, es un medio que permite que los sujetos intercambien de lugares y abre un espacio de comunicación. Otro punto de vital importancia dentro del pensamiento de Schechner es la tesis de la conducta restaurada. Se ha podido mostrar que la característica principal de esta es que es transicional, que refiere a un ámbito simbólico y reflexivo y que constituye el núcleo central de la representación. A partir de esta tesis también fue posible evidenciar cuál es el proceso que atraviesa todo tipo de representación y cómo dentro de este proceso se crea un espacio que posibilita el encuentro entre los participantes de la representación.

1.3. Aportes de Victor Turner al estudio del hecho teatral: drama escénico como metacomentario de los conflictos sociales

A partir de los aportes de Richard Schechner ha sido posible comprender las características de la representación y, sobre todo, de la representación teatral. Si bien Schechner ofrece un análisis de lo que el teatro puede poner en escena, es Victor Turner con quien es posible profundizar en la importancia del espacio liminial y en el momento de *communitas* como aquel espacio que puede ser asumido por el teatro y que genera afecciones.

Al igual que en la propuesta de Schechner, una de las cualidades de la representación es el acontecer, la producción de sentidos y la generación de cambios o transformaciones, ya que la representación pasa a ser aquel ámbito en el que la subjetividad de quienes performan y quienes

observan se encuentra. De allí, que la representación teatral dentro de la propuesta de Turner adquiera un carácter reflexivo que permita comentar acerca de los conflictos de la sociedad y que sea inherente a ella. A grandes rasgos, Turner propone al teatro como una disciplina expresiva y estética de la vida social que se ubica en el ámbito subjetivo. En este punto me parece oportuno especificar que la propuesta de este autor apunta a hacer de la etnografía una representación y un guion teatral, dado que esta propuesta se aleja de mi objetivo no profundizaré en ella.

La teoría propuesta por Turner permite observar la relación entre lo social y lo escénico: “dicho modelo describe un proceso en curso e interminable mediante el cual los dramas sociales afectan los dramas estéticos y viceversa” (Schechner 2012, 131). Es decir, existe una retroalimentación entre lo social y lo escénico. Este proceso muestra cómo lo social es afectado por lo estético y al revés y, que los sucesos de la vida social en tanto sucesos ‘reales’ pasan a ser modelos de la representación. De tal manera que es posible ver al drama escénico como un metacomentario de lo social porque al verse afectado por este último lo representa y al presentarlo lo cuestiona. Sin embargo, a pesar de la estrecha relación que existen entre lo social y los dramas escénicos considero necesario no eliminar las barreras que los separa.

Así, a partir de ambos autores es posible ver al teatro como un medio para transmitir experiencia. Sobre ello, Turner afirma que:

A través de géneros como el teatro (...) se ofrecen representaciones que exploran los puntos débiles de una comunidad, llaman a tomar conciencia, profanan los valores y creencias que tiene en mayor cuenta, reproducen sus conflictos característicos al proponer en ellos soluciones, evaluando en general su posición actual de la ‘manera’ conocida. (Traducción personal). 4

Es importante detallar que Turner propone que la representación teatral es transformadora, ya que la transformación se da desde la experiencia que proporciona la puesta en escena porque esta se genera en una especie de umbral en donde el tiempo y el espacio se suspenden. Este umbral

4Cita original: “Mediante generi quali il teatro (...) vengono offerte delle performance che sondano i punti deboli di una comunità, chiamano i suoi capi a rendere conto, dissacrano i valori e le credenze che essa tiene in maggior conto, riproducono i suoi conflitti caratteristici proponendo per essi delle soluzioni, valutando in generale la sua attuale collocazione nel ‘modo’ conosciuto” (Turner 1986, 33-34).

produce *communitas* que refiere a un sentimiento de comunidad y de unión que comparten las personas que están inmersas en una representación específica. A partir de ello, es posible comprender que la representación escénica se ve influenciada por la esfera social y tiene un carácter indagador y de discernimiento que ‘trae a término’ las oposiciones de la estructura social. Así, es posible llegar a la reflexividad que apunte a la *poiesis*, no a la *mímesis*, es decir; que apunte a la creación, a la re-presentación.

1.3.1. Lo liminoide

Ahora bien, volviendo la mirada sobre el umbral en el que se genera la representación teatral considero oportuno detenerme en la explicación de lo liminoide. En primer lugar, es importante tener en cuenta que cuando se habla de limen se habla de un umbral; de una vía de paso. Limen, cuyo significado literal es umbral y refiere a un lugar de paso entre dos espacios, en la Antropología de la *performance* “se refiere a lo que está ‘en medio’ entre las acciones y las conductas, tal como los rituales iniciáticos” (Schechner 2012, 116). Esto refiere a un espacio y tiempo suspendido en el que, en consecuencia, los sujetos se encuentran suspendidos. Lo importante de esta fase es que en ella ocurren las transiciones y las transformaciones, fase en la que Turner observa la posibilidad de dar paso a nuevas realidades sociales. En segundo lugar, es importante aclarar que en la propuesta de Turner existe una gran variedad de términos que se desprenden del término limen, por lo que es oportuno tener en cuenta que existe una diferencia entre el concepto de liminal y liminoide. El concepto de liminoide fue:

acuñado por Victor Turner para describir tipos de acción simbólica o actividades de esparcimiento que se dan en las sociedades modernas o posmodernas y que cumplen una función similar a la de los rituales en las sociedades premodernas o tradicionales. En términos generales, las actividades liminoides son voluntarias, mientras que las actividades liminares son obligatorias. (Schechner 2012, 117)

La importancia de introducir esta distinción radica en que es en lo liminoide en donde se insertan las artes escénicas. Consecuentemente, existe una distinción entre ritos liminales y ritos liminoides:

los rituales liminares son transformaciones que cambian de manera permanente la identidad de la gente. Los rituales liminoides causan un cambio temporal –a veces nada más que una breve experiencia de *communitas* espontánea o la representación durante varias horas de un papel-: son transportes. En un transporte, uno puede entrar en la experiencia. Es ‘conmovido’ o ‘tocado’ (metáforas aptas) para luego ser soltado más o menos en el punto en el que entró. (Schechner 2012, 123)

Ahora bien, lo fundamental de ello es que el espacio liminoide en las artes escénicas se convierte en un espacio que posibilita la ejecución de una acción a partir de la cual se genera y se señala un cambio, una transformación. Esta acepción trasladada al campo de las artes escénicas y, en especial al teatro, pone de manifiesto que el teatro “es un limen que conecta los espacios representados en el escenario con las vidas cotidianas de los espectadores del teatro” (Schechner 2012, 116). Así, se muestra que el teatro está abierto a varias posibilidades que se llevan a cabo por medio de la representación. Es decir, el teatro se convierte en un espacio liminoide que está abierto a una gran variedad de posibilidades. Ello, hace posible comprender que esta fase conlleva a una reflexividad que da un significado a aquello que está siendo representado. Así, el teatro, en tanto posibilita un espacio liminoide, asume una modalidad transformadora en la que están inmersos tanto los actores y actrices cuanto los espectadores.

1.3.2. Explicación de *communitas* espontánea

Este umbral genera un momento de *communitas*⁵ y refiere al espacio que posibilita la liberación de la vida cotidiana, la cual es definida como una relación constante entre individuos que se enfrentan consigo mismo, con los otros y con aquello que tienen delante de sí. En este sentido, en la *communitas* espontánea, que es aquella posibilitada por la representación teatral, “la gente se encuentra directamente ‘desnuda’ en el encuentro íntimo frente a frente” (Schechner 2012, 120). Sobre este sentimiento de *communitas* espontánea, Richard Schechner ofrece una anécdota en la que:

⁵ Es importante tener en cuenta que la *communitas* puede ser normativa, espontánea o ideológica. Al ser la *communitas* espontánea en la que la representación teatral acaece me detendré solo al análisis de esta.

en una ocasión, durante un taller de teatro que yo dirigía, cuando alcanzábamos un estado de alta *communitas* espontánea, un hombre miró profundamente y por largo rato a cada uno de los más o menos 10 de nosotros que estábamos parados en círculo: ‘Hay un poco de cada uno de ustedes en mí, dijo. (Schechner 2012, 120- 121)

Este encuentro que es posible por la *communitas* puede ser proporcionado por la representación teatral, ya que la representación es vista como un medio de transporte que acaece en un espacio-tiempo entremedio (que refiere a un espacio-tiempo liminoide) que posibilita el encuentro frente a frente y el intercambio con los otros. De esta manera, es posible comprender que la *communitas* refiere a lo inmediato de la interacción humana que implica al ser humano en su totalidad y en su relación directa con otros.

A manera de síntesis sobre el punto tres, y a partir del análisis de los aportes de Victor Turner sobre el estudio del hecho teatral, ha sido posible comprender el carácter reflexivo de la representación teatral y captar cómo esta genera un espacio liminoide y de *communitas* aparte de ser un espejo de los conflictos sociales. El estudio de sus tesis también ha hecho posible conocer cómo la representación teatral permite una transformación entre los sujetos a partir de lo que se pone en escena, ya que al poner en escena se transmite experiencia y se posibilita el cuestionar. De esta forma, la representación teatral se convierte en un umbral que conecta espacios y subjetividades a la vez que posibilita la transformación, ya genera un momento de *communitas* que propicia el encuentro frente a frente.

1.4. Síntesis y conclusiones generales: representación teatral como espacio liminoide y de *communitas*

Ahora bien, para comprender a partir de lo dicho cómo la representación teatral posibilita un espacio liminoide y de *communitas* es necesario hacer una síntesis de lo estudiado. Para comenzar, a partir del análisis de los postulados de Victor Turner y de Richard Schechner es posible comprender al teatro como realización o como aquel lugar que posibilita encuentros intersubjetivos. Ahora bien, para comprender aquello ha sido necesario tener en cuenta que una de las cualidades de la representación es el acontecer y que este acontecer implica una acción transformacional con carácter intersubjetivo que en su acontecer crea. En este sentido, es posible

comprender que la representación teatral es un mecanismo de transformación de subjetividades a partir de la puesta en escena que permite, a través de la representación, generar un espacio de comunicación. Este espacio posibilitado a partir de la representación teatral permite generar un lugar en que los sujetos interactúan. De esta manera, la representación teatral adquiere un carácter reflexivo que comenta sobre los conflictos sociales.

Si con Schechner ha sido posible comprender las dimensiones de la representación teatral, con Turner ha sido posible comprender cómo en la representación teatral se genera un momento de *communitas* y un espacio liminoide; siendo este mismo espacio el que posibilita el encuentro intersubjetivo de la representación teatral. Turner permite comprender que la puesta en escena de ciertos conflictos sociales tiene un carácter transformador que se da desde la experiencia, la observación y la participación de lo que acontece en la escena. Así, la representación teatral surge en un espacio liminoide que produce *communitas* y que posibilita que las personas se encuentren frente a frente. Este espacio liminoide puede ser entendido como un transporte que puede conmover y generar transformaciones o como un umbral que conecta la representación y la vida cotidiana que, si bien en la teoría de los dos autores estudiados se extiende hasta la recepción del público, denota que la representación teatral teje puentes entre quienes se encuentran frente a ella, sea entre público con el elenco y aquello que presencian o solo entre los miembros del mismo elenco con aquello que representan. De ambas formas, es posible observar que la importancia de la representación teatral radica en que mediante ella emergen problemáticas y críticas sociales que llaman al cuestionamiento y, como se ha buscado mostrar en los siguientes capítulos, a la acción.

En su análisis del teatro, Ileana Diéguez (2009) propone que, ya que la liminalidad genera *communitas* se puede entender a esta como una esfera que posibilita la experiencia directa. De esta manera, es posible comprender a la representación teatral como un campo de acción que explora “la expresión de significados y el conocimiento de sí mismo: en el *performance* el hombre se revela a sí mismo, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el *performance* generado y presentado por otro grupo humano” (Diéguez 2009, 4). Así, la representación teatral pasa a ser aquel arenal en el cual se apertura un espacio de análisis y reflexión.

Con respecto al espacio liminoide, su importancia reside en que los fenómenos liminoides “son parte de la crítica social o inclusive de ‘manifestaciones revolucionarias’ - libros, obras de teatro, pinturas y películas que exponen la ineficiencia de la justicia, la inmoralidad de organizaciones y estructuras políticas, etc.” (Turner 2012 citado en Rauschenberg 2016, 4). En este sentido, el teatro como espacio liminoide permite, en su acontecer -en su representación- presentar ciertas problemáticas de la vida social que las cuestione e invite a la reflexión. Y, ya que toda representación lleva a cabo una acción, tal como fue visto con Schechner, es preciso comprender que el teatro como fenómeno liminoide es un fenómeno que acontece y no se limita a la *mímesis* de ciertas problemáticas sociales, por el contrario, en su acontecer crea lo que representa en medio de un umbral. Ello, porque el teatro acontece en un espacio y tiempo separados que hace posible que los espectadores reflexionen sobre aquello que se está representando, a la vez que genera una transformación a nivel social, pero, sobre todo, personal. Es decir, la representación teatral permite crear espacios que representen y cuestionen, entre otras cosas, el *status quo* de la sociedad. En este sentido, “en el teatro es el público el que queda expuesto a la posibilidad de cambiar su identidad, por lo que el teatro puede verse como un espacio liminoide en la medida en que es un lugar propicio para poner en jaque ideas, imágenes y convenciones” (García-Manso 2018, 395). Estos espacios liminoides pueden ser generados a partir de la escenografía como apoyo para indagar en qué es lo que se presenta cuando se representa. Es decir, que permite conectar lo que está aconteciendo en la representación teatral y lo que esta representación ha tomado de la vida social, a saber, abre un espacio a que tanto el público como el elenco teatral se transformen y se conecten a partir de la *communitas*.

Capítulo 2. Recorrido del teatro en Quito: de los años sesenta a la actualidad

El teatro es un elemento cuestionador y configurador de lo humano, de lo individual y de lo social, que persiste en el *ethos* histórico del Ecuador. El teatro es un arte que transita los límites de la vida social y reordena la estructura de significaciones que circulan al interior de ella, de una forma viva, a través del cuerpo del actor; ahí radica su importancia (Vallejo 2011, 282).

Una vez delimitado el marco conceptual que me ha permitido hacer un análisis de la representación teatral, considero oportuno realizar un análisis que contextualice el quehacer teatral en Quito. El alcance de este estudio se rige según una lógica cronológica que responde a las rupturas sociales que han atravesado al quehacer teatral y me enfoco específicamente en tres, las cuales -y con ayuda del marco teórico precedente- me ayudarán a comprender la producción dramática de Tentenpie. Por ello he analizado, en primer lugar, cuál ha sido la evolución del teatro desde los años 60, ello porque este estudio ha hecho posible comprender cómo el teatro fue institucionalizado y cómo en los años 90 se produjo una ruptura en el quehacer teatral que acentuó la importancia del trabajo grupal, importancia que se mantiene hasta la actualidad y que es asumida por Tentenpie. También he considerado cómo el teatro se ha adaptado a la situación pandémica actual y qué ha significado esto en el quehacer teatral. Y, por último, he realizado una breve contextualización de Tentenpie a partir de un recorrido por algunas de sus obras. Ahora bien, la función e importancia de los elementos seleccionados en este capítulo se basa, por un lado, en que mediante ellos ha sido posible ubicar la dramaturgia de Tentenpie dentro de un contexto específico. Y, por otro lado, ha complementado la base para analizar el espacio liminoide y de *communitas* que han abierto las representaciones teatrales de Tentenpie, lo cual es analizado en el capítulo 3.

2.1. Contextualización del teatro en Quito

Considero que no es posible realizar un análisis de la representación teatral de un grupo de teatro en específico sin tener en cuenta cómo ha sido la evolución del teatro, en este caso específico, en Quito. Por ello, y con el fin de ofrecer una guía de lectura de este primer apartado, es importante comprender qué es lo que la Casa de la Cultura significó en el quehacer teatral de Quito de la mano de la figura de Fabio Pacchioni quien marcó un antes y un después en la comprensión del

teatro, qué significó la institucionalización del teatro a partir de la creación de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, cómo desde la década de los 90 el teatro adquiere un nuevo rumbo en el que se desliga del ámbito político- militante y se adhiere a un trabajo grupal que se preocupa por la estética teatral y, finalmente, cómo el quehacer teatral ha respondido a la época de pandemia. Todos estos momentos permiten tener un esquema general de qué es aquello que el teatro en Quito ha presentado ante los distintos sectores en los que se ha desenvuelto y qué ha significado en cada momento.

También es necesario tener en cuenta que la periodización del teatro en Quito se puede analizar desde distintas ópticas, he retomado dos: aquella propuesta por Patricio Vallejo y aquella propuesta por Franklin Rodríguez Abad, porque por un lado, la postura Patricio Vallejo hizo posible comprender el quehacer teatral ecuatoriano desde una lectura dramaturgica que pone énfasis en la formación actoral y, por otro lado, el trabajo de Franklin Rodríguez Abad ha permitido tener presente una óptica histórica del desarrollo teatral en Ecuador. Sobre la primera línea de análisis, he hecho uso de la periodización propuesta por Patricio Vallejo quien en su libro *La niebla y la montaña* analiza el teatro ecuatoriano desde sus orígenes y pone un especial énfasis en el teatro del siglo XX y en las últimas tendencias. Y, sobre la segunda línea de análisis he partido del ensayo *Tres décadas de teatro ecuatoriano* de Franklin Rodríguez Abad quien postula que es posible estudiar el contexto teatral desde dos ópticas: desde aquel teatro anterior a Pacchioni conocido como teatro tradicional (por alejarse demasiado de mi unidad de análisis no me detendré en él) y, por otro lado, el Nuevo Teatro que es aquel que se ancla al trabajo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Conviene especificar que este trabajo se ha centrado en el análisis del quehacer teatral institucionalizado y ha considerado este quehacer desde un aspecto formal y profesional, por lo que no se han abordado diversas formas de hacer teatro como el teatro callejero o el teatro de títeres, por ejemplo, sin por ello quitar la importancia de otras formas de hacer teatro.

2.1.1. Movimientos teatrales entre los años 60-90

De la mano de Vallejo ha sido posible periodizar el teatro ecuatoriano desde la etapa inaugurada por el Nuevo Teatro, la cual estuvo acompañada por el surgimiento de tres momentos teatrales

claves en la historia del teatro ecuatoriano. El primero data de 1950 y hace alusión al trabajo desarrollado por el Teatro Íntimo, el Teatro Independiente y el Teatro Experimental Universitario. El segundo momento (en el que me detendré) se genera en 1960 y refiere a las actividades teatrales desarrolladas por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y al trabajo realizado por Fabio Pacchioni. Y, por último, el trabajo que marca la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador en 1970. Este tercer momento estuvo acompañado por la ejecución del Primer Festival Latinoamericano de Teatro “que se expresa básicamente en el surgimiento del teatro de grupo, como estrategia para la creación teatral y la creación colectiva con su método” (Vallejo 2011, 226). Estos dos, la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador aperturada en 1973 y la ejecución del Primer Festival realizado en 1972 son claves para entender el quehacer teatral ecuatoriano.

Así, en este apartado se han abordado tres periodos importantes, a saber: 1. Aquel que se sitúa en los años sesenta y comprende al teatro mediante su vinculación con el ámbito político-militante. 2. Aquel que se sitúa en los años setenta y analiza la profesionalización del teatro a partir de la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador y 3. Aquel que se sitúa en los años ochenta y noventa y estudia al teatro a partir de su desvinculación con el ámbito político-militante y su consolidación con el teatro de grupo y el teatro experimental.

2.1.1.1. Años 60. Vinculación política-militante del teatro

Para entender al quehacer teatral que refiere al trabajo vinculado con la Casa de la Cultura Ecuatoriana es necesario tener en cuenta que esta fue fundada en 1944 y que una de sus funciones principales era fomentar el arte y diseminarlo. No obstante, es importante tener en cuenta que, si bien la Casa de la Cultura Ecuatoriana fomentaba el arte, también limitaba las producciones artísticas a ciertos proyectos específicos, de allí que una de las críticas hacia la Casa de la Cultura Ecuatoriana fuera su desvinculación de la esfera social popular. Es por ello que entre los 60 y 70 - marcados por varios sucesos políticos como el derrocamiento de Velasco Ibarra, el ascenso a la presidencia de Julio Arosemena y la dictadura militar- surge un movimiento de reorganización dentro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que pasa a vincularse con la esfera social más popular “este conflicto del papel del arte y la cultura como herramienta para la revolución o para la

evolución del espíritu será el escenario en el que gravitará la Casa de la Cultura a partir de 1966 hasta finales de los 70” (Buendía Guitiérrez 2015, 31). En esa coyuntura, que provocó un estancamiento en el área artística en especial escénica, llega Fabio Pacchioni en 1964 a trabajar en la Casa de la Cultura Ecuatoriana como delegado de la UNESCO para promover el arte y sobre todo el teatro en Ecuador. La llegada de Fabio Pacchioni marcó un antes y un después en el quehacer teatral de Quito, por ello es posible detenerme a analizar tanto su proyecto cuanto su ruptura. Según Peñafiel:

El proyecto de Pacchioni se plasma en tres instancias: la creación del Teatro Ensayo, con una línea experimental y con la intención de que sea el espacio en el que se prueben las propuestas de los talleres; la creación del Taller de Teatro Popular, como un espacio profesional que se vincule con los sectores populares y se comprometa con sus luchas, de allí el nombre de popular; y la creación de la Escuela de Teatro de la Casa de la Cultura. (Peñafiel 2007, 22)

Del trabajo de Pacchioni se destaca también la importancia de la preparación física del actor, el trabajo de mesa del elenco, se introduce también el análisis de la ética actoral y se reflexiona sobre el ámbito político-social de América Latina. También es importante tener en cuenta que en esta época varios países de Latinoamérica sufrían una fuerte represión militar, especialmente Argentina, por lo que varios actores y actrices, así como dramaturgos y dramaturgas se vieron obligados a dejar sus países, la influencia que ello generó en el ámbito teatral será analizada más adelante. Retomando el punto anterior, es posible tener en cuenta que:

Con Pacchioni se empieza a investigar la realidad circundante. Ya no se trata de ir y dar un espectáculo al pueblo y regresar. Se busca el diálogo con el público, a través del cual se indagan sus problemas para recoger el material dramático que posibilite un teatro más cercano al pueblo. (Abad 1995, 11)

A partir del trabajo desarrollado por Pacchioni surgieron nuevos referentes teatrales como los antes expuestos y se consolidó lo conocido como el Nuevo Teatro Ecuatoriano que crece sobre el concepto de trabajo grupal. Sobre esta nueva forma de hacer teatro Buendía establece que:

La denominación Nuevo Teatro fue un rasgo común a los movimientos teatrales de América Latina en los 60 y 70. En esta época, se buscó romper con el teatro tradicional, juzgado por el

movimiento artístico de izquierda como falto de compromiso, que no buscaba la transformación de la sociedad y dirigido a la clase burguesa. Frente a esta crítica se concibió al Nuevo Teatro como un instrumento político comunicacional y pedagógico de concientización del pueblo para que apoye al proyecto revolucionario. De lo que se trataba, según Augusto Boal, creador del teatro del oprimido, era hacer del teatro un ensayo de la revolución. (Buendía Guitiérrez 2015, 32)

En específico, el Nuevo Teatro⁶ buscaba realizar una crítica social del *statu quo* por medio de la escenificación teatral. En el contexto ecuatoriano, el Nuevo Teatro refiere a aquel que surgió en los años 60 a partir del trabajo de Pacchioni. Es importante tener en cuenta que este Nuevo teatro, cuyos referentes eran Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Atahualpa del Cioppo, entre otros, establecía que:

El teatro asume abiertamente su rol de puesta en crisis de las verdades que conducen a la sociedad. Los actores, los dramaturgos y los directores en este periodo asumen una posición ética que será un referente, no siempre reconocido, pero práctico, que tiene influencia hasta nuestros días, el de luchar contra la indiferencia y la complacencia del poder, por un lado y por otro el de mantener viva una actividad sin conceder a lo trivial y lo fácil que poco a poco se ha ido adueñando del espacio que la sociedad incipiente de consumo denomina el negocio del espectáculo. (Vallejo 2011, 226)

Es así que el Nuevo Teatro, originado en los años 60, logró dar una nueva visión al teatro que se alejó del teatro considerado como teatro burgués y logró acercarlo al pueblo, a la vez que expresaba las transformaciones tanto sociales como culturales que atravesaban la realidad ecuatoriana.

2.1.1.2. Años 70: creación de la Escuela de Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad Central

Dentro de este contexto en el que el teatro empieza a adquirir un tinte político-militante se crea la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. Si bien la formación teatral durante

⁶ Con el objetivo de no apartarme en demasía de la unidad de estudio me limitaré a analizar el Nuevo Teatro Ecuatoriano y no el Nuevo Teatro que surgió en toda Latinoamérica.

mucho tiempo estuvo ligada a la vinculación con los talleres de formación teatral o el trabajo directo con diversos grupos teatrales, la evolución en el quehacer teatral encontró su consolidación, en tanto profesionalización, en la creación de la Facultad de Artes de la Universidad Central. Ello hizo posible la aparición de la Escuela de Teatro en 1973 que constituyó un referente clave en la profesionalización de la gente de teatro. Esta Escuela de Teatro se forma por la iniciativa de Edmundo Rivadeneira quien:

realiza un convenio de cooperación con la Escuela de Teatro de la Universidad de Santiago de Chile. Se importan planes y programas de estudios, como también la planta básica del personal docente. Así, en 1973, la Escuela de Teatro abre sus puertas para dar cabida a estudiantes que se preparan en las carreras de Actuación (4 años), Diseño Teatral (3 años) e Instructores de Teatro Escolar para profesores (2 años) y de Teatro Vocacional (2 años) para instructores barriales. (Abad 1995, 17)

La creación de la Escuela de Teatro significó un impulso académico y de profesionalización del teatro que se centró en el desarrollo actoral, ello permitió que se constituyan nuevos talleres y grupos de teatro que permitió diseminar el teatro en el país (Tentenpie es uno de los grupos constituidos por egresados de dicha Escuela). De esta manera, la Universidad Central pasó a ser un referente en la formación teatral, ya que posibilitó la consolidación del Taller de Práctica Escénica de la Escuela de Teatro de la Universidad Central de Quito, taller que permitió difundir aún más los trabajos teatrales e implicó un cambio de paradigma dentro del teatro. Sin embargo, y tal como Gutiérrez lo señala:

la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador inició además un declive en la preparación profesional de los artistas, esto porque el programa de estudios de las carreras que se ofertaban, que eran actuación y dirección, prometían un auge de estudios, sin embargo, el desconocimiento de los estudiantes y el trabajo intenso que se requería, hizo que muchos de los aspirantes se retiraran y buscaran carreras de mayor lucro. (Gutiérrez Prado 2017, 25)

Así, si bien la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Central significó, por un lado, un nuevo camino hacia la profesionalización teatral ya que fue un modo en el que el teatro se institucionalizó y posibilitó que el teatro se reconozca como profesión, también dio paso a que se

abran y se mejoren otros campos de formación teatral gracias al déficit curricular que enfrentó, en su origen, la profesionalización teatral. Este déficit se dio ya que para la creación de la Escuela de Teatro se tomó como modelo el empleado por la Universidad de Chile que respondía a dinámicas sociales y culturales muy diversas de aquellas que se generaban en Quito. No obstante, no es posible dejar de lado la importancia de la creación de la Escuela de Teatro ya que, como Abad (1995) lo propone, esta tuvo un efecto multiplicador en el movimiento teatral que se tradujo en la creación y consolidación de nuevos grupos teatrales, así como también significó un nuevo espacio de creación y presentación artística, ya que la Escuela de Teatro pasó a tener su propia sala de teatro en la que se presentaban diversas obras teatrales, ello ha abierto las puertas a un nuevo público estudiantil y ha permitido continuar con trabajos teatrales.

2.1.1.3. Años 80-90: giro del teatro hacia el teatro de grupo y la dramaturgia del actor

Ahora bien, una vez comprendido cómo el quehacer teatral de los años sesenta estaba ligado a un ámbito político-militante y lo que la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Central significó en los años setenta para la profesionalización del teatro, es posible centrar el análisis del teatro en la década de los ochenta y noventa y estudiar que nuevos paradigmas se generaron en esa época. Entre la década de 1980 y 1990 se produjo una ruptura en la orientación teatral que fue “ocasionada por el paso a un segundo plano de la motivación que primaba hasta ese entonces: el compromiso político. La principal preocupación pasó a ser el teatro mismo, la técnica, la formación del actor y, dentro de esto, la experimentación teatral” (Peñañiel 2007, 27). De tal manera que en estas décadas se empezó a gestar una preocupación por el teatro en sí mismo más allá del componente político de este sin dejar de lado por completo este mismo componente. Tal como Vallejo lo detalla:

La espectacularidad y la militancia ideológica que habían sido el signo que descifra a los grupos emergentes de las dos décadas anteriores es sustituida por la necesidad de experimentar con nuevos lenguajes, el teatro de grupo ideológico y político entra en crisis, pero emerge el teatro de grupo experimental, siendo esta la forma teatral que mejor sintetiza la experiencia del teatro ecuatoriano en las décadas de 1980 y 1990. (Vallejo 2011, 184)

Así, dentro del quehacer teatral la mirada y la preocupación recayó sobre el teatro mismo. Ello posibilitó que el trabajo teatral se desligue de las organizaciones políticas-militantes y se empiece a trabajar en el teatro sobre la dramaturgia del actor y el uso de diversas técnicas pertenecientes a otros ámbitos escénicos. De tal manera, que empezó a emerger un enfoque experimental en el quehacer teatral que marcó el trabajo de esas décadas hasta la actualidad. En este contexto, el trabajo realizado por grupos teatrales como el Malayerba en Quito y el Junglar en Guayaquil son fundamentales para comprender el nuevo giro en el teatro propiciado en estos años. Por ello, es importante tener en cuenta que:

En el año de 1979 se iniciaría un cambio muy importante en la forma de producción teatral en Quito, a partir de la creación del grupo de teatro ‘Malayerba’, el mismo que desde su creación y su trayectoria ha encarnado los elementos que van a caracterizar a la producción teatral de finales del siglo XX. Las dos décadas anteriores son sustituidas por la necesidad de experimentar con nuevos lenguajes, el teatro ideológico y político entran en crisis, pero emerge el teatro de grupo experimental. Este busca crear su propia estética a través de la incorporación de nuevas técnicas actorales y escénicas como, por ejemplo, la danza, el *clown*, la pantomima, entre otras. Junto con el conocimiento y aprendizaje teórico de grandes exponentes de la ética y estética teatral como Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, Artaud, etc. (Miniguano Trujillo 2011, 70)

La preocupación por la estética y las nuevas técnicas que se empiezan a experimentar dentro del teatro no pueden ser entendidas sin la presencia de los y las artistas exiliados y exiliadas durante las décadas anteriores. Su presencia significó un gran enriquecimiento en el ámbito cultural y sobre todo teatral. De tal manera, que la llegada de estos nuevos referentes más el diálogo establecido décadas atrás con referentes del Nuevo Teatro hizo posible que la consideración del teatro se afiance cada vez más y que el quehacer teatral adquiriera una dimensión más especializada (en el sentido en que se tenían cada vez más referentes de trabajo). Ahora bien, deteniéndome en la ruptura que marca el trabajo realizado por Malayerba en Quito, es importante tener en cuenta que la representación de las obras *Jardín de Pulpos* y *Pluma* de Arístides Vargas significaron un nuevo eje de producción teatral inaugurado en 1979, eje que manifestó que “ya no es el teatro que expresa o representa una realidad, sino que es el teatro que inventa una nueva realidad, la crea, la imagina, pero de alguna forma esta nueva forma de realidad siempre retorna a la realidad de la que surge, la alude y la elude, la recrea” (Vallejo 2011, 185). La obra *Jardín de*

Pulpos trata sobre un hombre que ha perdido la memoria y la recupera junto a la ayuda de un personaje cuya característica principal es la locura. La obra muestra que en este proceso de recuperación de memoria no solo se recupera la memoria del sujeto individual, se recupera sobre todo la memoria de un continente entero azotado por la violencia. Así, es posible observar que la representación teatral no solo se limita a la rememoración de ciertos eventos violentos que golpearon a Latinoamérica durante varios años, hace énfasis sobre todo en la manera en la que la esperanza se aviva, y se avivó en Latinoamérica, por medio de los sueños, “como se puede ver es una obra que expresa al mundo y a la vida de la cual surge, pero que también se expresa a sí misma como un mundo y una vida propios” (Vallejo 2011, 185). La particularidad de esta obra se basa que en si bien muestra aquellos sucesos dolorosos de Latinoamérica, en su representación los presenta, los cuestiona y los performa.

El quiebre inaugurado en los años 80 y 90 muestra que una vez que el teatro militante entra en crisis emerge en su lugar el teatro de grupo experimental, donde el actor y la actriz pasan a tener un rol esencial en la creación escénica y ya no se limitan a ser intérpretes, más bien pasan a ser un elemento clave en la creación total de la obra y las técnicas corporales empiezan a adquirir cada vez mayor importancia. El trabajo teatral consolidado en el trabajo de grupo y en la dramaturgia del actor se extiende a la investigación y el desarrollo de diversas propuestas dramáticas y pedagógicas, ya no se limita y se acaba en la representación de una problemática político-social. La importancia de ello, respecto al estudio de la representación, se encuentra en que esta nueva forma de hacer teatro, propia de los años 80 y 90 y vigente hasta la actualidad muestra que el teatro no se ha limitado a la representación mimética de la realidad. Por el contrario, muestra que el quehacer teatral se ha preocupado por crear con la representación que a su vez habla sobre problemáticas sociales, pero las cuestiona y las recrea en su puesta en escena.

2.1.1.3. Siglo XXI: formación teatral y tendencias teatrales

En este momento, es preciso analizar el teatro en siglo XXI. Para esto, es preciso decir que la producción teatral de este siglo se ha enriquecido con lo consolidado durante los años 80 y 90 referente al quehacer teatral, por lo que en este apartado se hará énfasis en cuáles son las tendencias que se han marcado en el siglo XXI y cuáles son los nuevos lugares de formación teatral.

En líneas anteriores se ha analizado cuál fue la influencia de grupos de teatro como El Junglar o Malayerba, en Guayaquil y Quito, respectivamente. Por ello, y siguiendo a Miniguano (2011), es importante mencionar que a inicios de este siglo se empezaron a consolidar nuevos grupos de teatro como, por ejemplo, Teatro el Cronopio de Guido Navarro, antiguo alumno de la Facultad de Artes de la UCE, O Fundación Mandrágora de Susana Nicolalde, miembro de Malayerba, de allí es posible ver que a inicios del siglo XXI se recoge y se consolidan las rupturas generadas en los años anteriores, sobre todo aquellas que versan sobre la dramaturgia del actor.

Ahora, es importante hablar sobre las tendencias dramáticas. Breilh (2000) propone 4 tendencias que se consolidaron a finales del siglo XX y que se han mantenido hasta la actualidad y de cada una de estas tendencias destaca a un dramaturgo o director como ejemplificación. En primer lugar, es necesario enfatizar en Carlos Michelena, pionero del teatro de la calle que ha logrado llevar sus propuestas al radio y a la televisión. En segundo lugar, Breilh ubica a Miguel Campos y a su apuesta por el teatro costumbrista con obras como *Génesis y decadencia de la Papa Chola*. Es posible tener presente la importancia de Peki Andino y su apuesta por una “dramaturgia basada en la ruptura de formas y valores tradicionales y por tener un discurso crítico e irónico de la realidad” (Miniguano, 2011, p.92). Y, finalmente, es posible ubicar nuevamente a Arístides Vargas, miembro del Colectivo Malayerba, en este sentido es posible ampliar lo dicho anteriormente comentando que la influencia de Arístides Vargas se observa principalmente en la estética y poética de la que se han nutrido varios grupos de teatro, entre ellos Tentenpie, y que ha marcado a aquello que se conoce como ‘Teatro íntimo’. Es posible sintetizar la importancia de estas tendencias que influyen hasta hoy con la siguiente cita “Si decimos que Arístides Vargas desnuda a sus personajes y Luis Miguel Campos los desarrolla de manera más formal y epidérmica, Andino los desmenuza hasta casi destrozarlos” (Breilh, 2000). De allí que el quehacer teatral en este siglo esté caracterizado por enmarcarse dentro de estas tendencias o de recoger la influencia de varios dramaturgos como los anteriormente mencionados.

Respecto a la formación teatral es importante hacer una acotación. Tal como se ha venido enfatizando, esta investigación ha hecho hincapié en la formación teatral que se ha desarrollado en Quito desde los años 60, de allí es importante detallar que de los 2000 en adelante se han desarrollados, principalmente, dos centros de formación teatral. Estos son: El laboratorio de

formación teatral del grupo Malayerba y, a pesar de ser un centro de formación reciente, también es importante detallar la importancia en la formación actoral que tiene la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes. Sin embargo, es preciso también mencionar que varios grupos y colectivos teatrales, como el colectivo Espada de Madera, tienen escuelas de formación teatral y dictan talleres vinculados a técnicas teatrales.

Retomando lo dicho, en primer lugar, dentro de la formación del quehacer teatral es posible ubicar al Laboratorio del Malayerba, el cual tiene una duración de 4 años y se basa en talleres permanentes de trabajo teatral impartido, principalmente, por miembros del grupo, pero también por diversos profesionales invitados. En este sentido, es posible observar que la importancia de la formación teatral impartida por el Laboratorio Malayerba se basa en que es “en la investigación de la forma, la técnica, las dinámicas y la filosofía en las que se sustenta el trabajo del grupo” (Teatro Malayerba, 2022).

Por otro lado, es necesario mencionar la importancia en la formación teatral que ha tenido la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes desde el 2013 en adelante, en este sentido, vale decir que Arístides Vargas es quien dirige la carrera de Artes escénicas de la UA, de allí que la formación de esta esté estrechamente vinculada a la formación ofrecida por el Laboratorio Malayerba. La formación en Creación Teatral de la UCE recoge las rupturas generadas en años pasados y enfatiza en la importancia del entrenamiento corporal de los actores y actrices. De allí, es posible observar que la formación teatral que imparten ambas instancias vuelca la atención en el actor y la actriz “como operador/a, activador/a y transformador/a del acontecimiento vivo que es el teatro” (Universidad de las Artes, 2022).

En este sentido, este repaso en el quehacer teatral en este siglo muestra que son 4 las tendencias teatrales que se han consolidado, a saber: el teatro de la calle, el teatro costumbrista, el teatro íntimo y el teatro crítico e irónico, es último con Peko Andino como representante. También se ha puesto atención en cuál ha sido la evolución de la formación artística. En líneas anteriores se había mencionado que esta, en los años 70, estuvo a cargo de la Escuela de Teatro de la UCE, es posible observar que en la actualidad esta formación se ha consolidado en la Escuela de Artes

Escénicas de la UA y en el Laboratorio del Malayerba, ambos con Arísitides Vargas como encargado.

2.2. Teatro en la época de Covid-19

Habiendo realizado un recorrido histórico del teatro en Quito considero que no es posible pasar por alto las dificultades a las que el teatro se enfrenta en la época de pandemia, dificultades que han sido analizadas desde las consideraciones de actores, actrices, directores y directoras teatrales. Sin entrar a analizar las causas ni el origen del Covid-19 me he centrado en aquello que este nuevo virus ha generado en el campo de las artes escénicas, ya que si bien a principios de la pandemia todas las actividades teatrales fueron suspendidas, a lo largo de la misma se han retomado ciertas actividades bajo modalidades diversas y se han generado otros espacios en los que el teatro se ha puesto en marcha. Por ejemplo, el proyecto Telón 2020 impulsado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana ha permitido que las obras de teatro se sigan representando.⁷

2.2.1. Adaptaciones a los nuevos modos de hacer teatro

La Dirección de Fomento Artístico y Cultural de la Casa de la Cultura Ecuatoriana presentó, el 10 de enero de 2020, la convocatoria del proyecto Telón 2020, esta fue reactivada en junio del mismo año transmitiendo obras de teatro *online* “se trata de un esfuerzo por reactivar la producción cultural teatral con la reapertura el Programa de Circulación de Obras Artísticas Telón 2020, interrumpido por la emergencia sanitaria declarada en el país por la pandemia del coronavirus” (Primicias 2020). Sin embargo, si bien este proyecto es una forma de encarar las dificultades que ha presentado la pandemia al campo teatral, también ha significado nuevos retos y nuevas maneras de hacer teatro, ya que este proyecto fue pensado bajo una modalidad presencial en la cual las obras seleccionadas iban a ser representadas en los teatros Prometeo y Demetrio Aguilera Malta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

⁷ Si bien Tentenpie no ha realizado obras online en este proyecto específico, Lorena Rodríguez, actriz de Tentenpie, si lo ha hecho bajo un proyecto individual llamado ‘Mestiza’, obra teatral de Arísitides Vargas y realizada bajo la dirección de Valentina Pacheco. Este análisis también propicia un panorama sobre cómo el teatro se ha enfrentado en la pandemia.

2. 2.2 Nuevos retos y desafíos

Todo ello encara nuevos retos a los que el teatro ha tenido que hacer frente. Cecilia Gonzales, directora del grupo de teatro Tereques, afirma que “se cambió totalmente el contexto de lo que es teatro físico a lo que es teatro virtual, o sea hacer una especie de grabación tipo cine, pero en teatro, el teatro ya de manera audiovisual” (entrevista a Cecilia Gonzales 2020). Este cambio de contexto físico a virtual implica nuevos ajustes, nuevos lenguajes más cercanos a lenguajes audiovisuales y también necesita una mayor producción. Todo esto plantea nuevos desafíos al campo teatral e implica que este se acomode a las nuevas circunstancias.

Ahora, si bien la transmisión *online* del teatro es una opción dentro de la situación pandémica actual, también existe una gran añoranza por la presencia directa del público. Sobre ello Marcelo Lujé, actor y director del Colectivo Teatral Tentenpie, postula que:

para uno es difícil aceptar el hecho de la ausencia del público, nada reemplaza la presencia del público en vivo porque esa inyección de energía mutua es mágica, lo que el público recibe de los actores y lo que nosotros como actores recibimos del público durante la función es inigualable. (Entrevista a Marcelo Lujé 07 agosto 2021)

Cabe mencionar que este es solo un acercamiento hacia las diversas modalidades acogidas por el teatro en época de pandemia en el que es posible observar que estas transmisiones *online* también abren nuevos espacios de diálogo entre actores, actrices y público que no siempre se daban cuando las obras eran representadas en manera física. Muchos actores y actrices luego de haber acabado la función *online* han optado por abrir un espacio de encuentro, *online* también, con el público en el cual han podido interactuar de manera directa y observar que la recepción del teatro sigue siendo muy alta por parte de la audiencia y sigue existiendo la cercanía entre ambas direcciones, “las nuevas tecnologías, a propósito de las circunstancias, nos obligan a tener esta nueva forma de relacionarnos con el público y de estar presentes” (Entrevista a Lorena Rodriguez 18 agosto 2021).

Ello apunta a mostrar, muy ampliamente, que desde el análisis de la representación los espacios de diálogo y el encuentro intersubjetivo que propicia el teatro han adquirido nuevas formas, pero

no han desaparecido. Es posible pensar que el encuentro directo y presencial propio del teatro ha adquirido una nueva modalidad mediada por lo virtual que no elimina un encuentro interpersonal, pero si sitúa este encuentro dentro de una esfera diferente que posibilita nuevas formas de diálogo y comunicación que no siempre estaban presentes en las representaciones presenciales.⁸

La circunstancia actual también implica que el teatro deba ser conceptualizado de otra manera no solo desde el ámbito virtual, pero también desde el orden del aforo limitado y desde las regulaciones internas de cada teatro como espacio:

hay que buscar la manera, esto sí ha despertado otras maneras y yo creo que no debemos dejarlo morir, simplemente está en eso, hay que buscar las maneras donde se divulgue teatro, donde se tenga el espacio para que la gente vea, porque así tan saludable como es comer, dormir, hacer deporte es también el poner la atención en tu cabeza, aprender de otra manera y, el teatro, aparte de ser diversión, es mucho de aprendizaje. (entrevista a Cecilia Gonzales 2020)

Por lo que es posible ver que si bien la pandemia ha obligado a repensar el quehacer teatral, este no se ha relegado al ámbito virtual y se sigue pensando en cómo generar nuevos espacios en los que se pueda seguir haciendo teatro, ya sea con el aforo reducido, con entradas reservadas, en lugares abiertos, también ha despertado nuevas dinámicas en el trabajo actoral como el tomar cursos que ayuden a la formación actoral, buscar ejercicios de calentamiento, talleres de capacitación, lecturas, cuentos para recrear, etc., “siempre con la ilusión de que no muera el teatro” (entrevista a Cecilia Gonzales 2020).

La crisis de la presencialidad que atraviesa el teatro en época de pandemia muestra que el teatro cambia y se adapta a los sucesos históricos y a los contextos precisos. Vale recordar que así como el teatro en los años 60 respondió a una necesidad política-militante, en la época de los 70 respondió a una necesidad de institucionalización y profesionalización, en la época de los 80 y 90 respondió a una necesidad vinculada con la dramaturgia del actor y en el siglo XXI a la

⁸Al no ser el análisis de la virtualidad en el teatro mi objeto de estudio, estimo oportuno detener mis consideraciones en este punto.

consolidación de 4 tendencias dramáticas, en la actualidad responde a una necesidad de adaptación virtual, adaptación que no solo ha sido precisa en el campo de las artes escénicas, sino en varios campos como académicos y laborales, por ejemplo. Ello apunta a mostrar que la representación teatral no es algo externo y ajeno a los sucesos y conflictos sociales. Por el contrario, se adapta a los mismos, los retoma para ponerlos en escena y cuestionarlos a la vez que abre un espacio de diálogo y encuentro.

2.3. Contextualización de Tentenpie

Ahora bien, volcando mi atención en mi unidad de análisis es posible analizar el origen de este colectivo y hacer un breve repaso por algunas de sus obras. Tentenpie es un Colectivo de teatro fundado en 1998 por Marcelo Lujé, Lorena Rodríguez y Mauricio Gallego al cual se iban sumando uno o dos compañeros, por lo que la producción no se limita a ser una producción de grupo y se extiende a una producción de proyecto con una base común. Tentenpie se crea por la necesidad de indagar la dramaturgia desde la perspectiva y el aporte de los actores y actrices. Su nombre en un principio fue Contraescena, sin embargo, Teresa Ralli y Miguel Rubio (fundadores y directores del grupo teatral Yuyachkani de Perú) los bautizaron con el nombre de Tentenpie porque este nombre refleja, por una parte, la necesidad de mantenerse en pie y, por otra, denota el proceso de construcción dramática que es esencial para el grupo; “es mantenerse en pie en medio de esta dificultad y lucha permanente, pero también es este proceso de construcción, de este plato entre comidas que es un bocadillo antes del plato fuerte” (Entrevista a Marcelo Lujé 07 agosto 2021)

2.3.1. Origen de Tentenpie

El nombre de Tentenpie, tente en pie, es un nombre que convoca a la acción. El elenco de Tentenpie entiende a la dramatización como aquel lugar para hablar sin crear una confrontación directa, pero si para generar una conciencia a partir de lo que se representa. En concreto, este Colectivo Teatral entiende al teatro como una forma de expresión y medio de decir a través de otros mecanismos. Su objetivo, entre otros, es impulsar el trabajo de teatro de grupo, en contraposición de la emergencia de proyectos de teatro individuales con la “idea de hacer un trabajo que nazca de la propuesta de los actores” (Entrevista a Lorena Rodríguez 18 agosto

2021). Su trabajo empezó volviendo a los clásicos, si bien no a los textos teatrales, si a los cuentos que eran reelaborados en una nueva propuesta dramática. Marcelo Lujé plantea que aquello que inicialmente los unió era el deseo de trabajar sobre aquellas temáticas que les inquietaban y les provocaban:

Se origina a partir de la necesidad de varios actores y actrices de indagar sobre la dramaturgia propia del actor, de la posibilidad de que el actor, la actriz sean quienes proponen tanto dramaturgia, escenas, diálogos, decisiones de puesta en escena y sean cocreadores del producto artístico final (Entrevista a Marcelo Lujé 07 agosto 2021).

A lo largo de estos 22 años de trayectoria se han integrado varios participantes y se han llevado a cabo varias obras que ha sido ejecutadas tanto como grupo cuanto como proyecto. Sobre las obras producidas Marcelo postula que “todas son distintas, las dirige la propia necesidad”. La necesidad de cada momento les lleva a caminos que no imaginaban y que marcan la temática a representar. Es interesante notar, por un lado, cómo la trayectoria de Tentenpie da cuenta de la importancia de la profesionalización del teatro en Ecuador al ser un grupo de egresados de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central. En específico, Marcelo Lujé y Lorena Rodríguez, miembros principales de Tentenpie, hacen del teatro su profesión y lo entienden desde el ámbito académico. Así, es posible observar, tal como fue detallado en líneas anteriores, que la creación de la Escuela de Teatro propició un efecto multiplicador que favoreció la creación y consolidación de varios grupos que diseminaron y ampliaron la producción escénica en el Ecuador. Por otro lado, merece la pena mencionar que la ruptura generada en los años 80 y 90 ha sido asumida también por Tentenpie, sobre todo en el trabajo con la dramaturgia del actor que es uno de los ejes de dicho Colectivo, dramaturgia que a su vez da cuenta de que la representación teatral presenta y cuestiona los conflictos y sucesos sociales.

2.3.2. Breve recorrido de sus obras

Con el objetivo de repasar sobre algunas de sus obras, la trayectoria de Tentenpie empezó con la obra *Ceniza en las mejillas* (una adaptación de *La Cenicienta* que replantea los lazos y vínculos familiares, así como las aspiraciones de las mujeres) que si bien retoma un cuento clásico va más allá de las posibilidades del mismo, ya que se generan nuevos tipos de interpretación a partir de

aquello que interpela a los miembros del elenco. Esta obra fue mantenida durante varios años e inclusive tuvo una segunda versión con un nuevo elenco y su última representación fue hace 5 años. Esta obra aborda el cuento clásico de una manera más humana y propone que son los individuos quienes tienen que luchar por sus sueños más allá de esperar a que un hada madrina lo haga.

Seguida a esta obra se encuentra *Tempranas nostalgias*, tragicomedia dirigida a un público adulto que analiza las relaciones interpersonales y los cambios de dinámicas que se generan a partir situaciones de movilidad humana, situación que era transversal en la vida de varios miembros del elenco. A partir de los trabajos de ensayo se dieron cuenta que las relaciones que se generaban en la capital eran diversas a aquellas que se generaban en las diversas provincias de las que provenían “ver cómo se dan esas relaciones acá, era algo que nos tocaba y de lo que queríamos hablar” (Entrevista a Lorena Rodríguez 18 agosto 2021). La obra versa sobre cómo se tejen las relaciones sociales y personales en la ciudad y en la capital.

La obra *Intoleroxia* es una obra peculiar porque permite generar un intercambio con el público a partir de la puesta en escena de los pecados capitales. Esta obra resulta interesante porque a partir de la representación teatral el público es asaltado por lo que se muestra y se abre un espacio de reflexión hacia el espectador. La idea central versa sobre cuatro rabinos que aparecen en escena en ropa interior e invitaban a una ceremonia de condenación. Se presenta esta condenación de manera divertida en la que el público participa y juzga a partir de los pecados capitales por medio del juego. La representación teatral, si bien se presentaba de manera divertida, apuntaba a hacer que el público observe que es participe de las agresiones propiciadas en la obra y a responsabilizarlo de las mismas.

Más tarde se estrena la obra *Heredarás el sueño* cuyo tema central es la migración y la memoria. Esta obra vuelve la mirada sobre la memoria como aquello que sostiene al ser humano. El argumento principal gira sobre dos personajes que dejan su tierra en busca del sueño americano y que en medio de un naufragio se reconocen como seres humanos de una misma tierra.

Luego se encuentra la obra *El flautista de Hamelín* que al igual que la obra *Ceniza en las mejillas* es una adaptación de un cuento infantil. Esta obra gira en torno a la responsabilidad sobre los

desechos que cada sujeto produce, en la que a partir de la interacción con juegos y canciones se logra que sea el público quien reflexione sobre una problemática específica. Esta obra va más allá del cuento infantil y pone el énfasis en la responsabilidad personal que ya no solo recae sobre el otro.

le lleva a la reflexión al público de que en realidad el público, somos nosotros quienes debemos limpiar. Entonces claro, es como muy chévere porque al final entra a participar toda la gente y todos limpian, todos empiezan a recoger su basura y se van con esta idea de que ‘no podemos quedarnos esperando a que el gobierno, papá, mamá, el vecino, los otros lo hagan, debo hacerlo yo’. (Entrevista a Marcelo Luján 07 agosto 2021)

Finalmente, en 2018 se estrenó *Ensayo* como conmemoración de sus 20 años de trayectoria, está fue la última obra representada por el grupo previo a la pandemia y se la representó con un elenco invitado. *Ensayo* es una obra de teatro sobre una obra de teatro que habla de cómo se dan los procesos creativos y de cómo se generan diversas dinámicas alrededor del teatro, a la vez que resalta la importancia del teatro en sí mismo. Esta obra surgió a partir de un proceso de investigación de Eloy Alfaro, antropólogo amigo del grupo, quien rescató los textos dramáticos escritos en Urcuquí, investigó sobre las prácticas teatrales y descubrió que allí la gente hacía teatro como práctica constante que permitía que la comunidad se una y es justamente esto lo que se pone en escena en la representación teatral de esta obra.

Este breve recorrido sobre las obras realizadas por Tentenpie permite contextualizar la dramaturgia de Tentenpie dentro de un contexto preciso y a la vez entender cómo su producción teatral se vincula con los diversos movimientos teatrales desarrollados en Quito. Esto, a su vez, hará factible entender el estudio de las obras realizado en los capítulos siguientes.

2.4. Síntesis y conclusiones generales: el estudio de la representación teatral en relación con la evolución del teatro en Quito y con Tentenpie

Ahora bien, a manera de síntesis, en este segundo capítulo se ha analizado el recorrido histórico del teatro desarrollado en Quito. Para ello, he enfocado mi atención en tres movimientos teatrales en la historia del teatro, a saber: 1. Aquel se ancla en los años 60 cuyo núcleo central fue el claro vínculo político-militante 2. Aquel que se ancla en los años 70 y se vincula con la creación de la

Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central cuyo eje central es la institucionalización y profesionalización del teatro 3. Aquel que se ancla en los años 80-90 cuyo eje central es el estudio de la dramaturgia del actor y la mirada del teatro sobre sí mismo. 4. Aquel que hace referencia a las tendencias dramáticas y lugares de formación teatral en la actualidad. A parte de estos cuatro movimientos teatrales que dan cuenta de la manera en la que el teatro se ha gestado en Quito, me he detenido también a analizar al teatro en la época del Covid-19, ello con el objetivo de comprender cómo el teatro se ha adaptado a los diversos sucesos histórico-sociales y a las exigencias de cada uno.

Así, es posible observar que el teatro en los años 60 respondió a una demanda político-militante en la que el teatro reflexionaba sobre el ámbito político y social que atravesaba la realidad latinoamericana a la vez que acercaba el teatro al pueblo. En los años 70 respondió a una demanda de profesionalización que permitió que el teatro deje de ser visto como un pasatiempo y pase a ser considerado como una profesión, a la vez que posibilitó la diseminación del teatro en el Ecuador con la formación de nuevos grupos teatrales compuestos por estudiantes y ex estudiantes de dicha escuela. En los años 80 y 90 respondió a la demanda de la dramaturgia del actor en la que el teatro pasó a ser considerado como aquel medio que ya no solo representa las problemáticas sociales como en los años 60, sino que en su representar recrea estas problemáticas a la vez que abre un espacio de crítica, encuentro y reflexión. Se ha observado también que en el siglo XXI se han consolidado diversas propuestas dramáticas y lugares de formación. Y, finalmente, en la actualidad ha respondido a una demanda de virtualización en la que se ha mostrado que, a pesar de que ahora el teatro es mediado por lo virtual, se siguen generando espacios de diálogos. El estudio de estos tres movimientos teatrales, acompañado del análisis del teatro en tiempos de pandemia, muestra, en primer lugar, la respuesta del teatro a las diversas demandas sociales propias de cada época, en segundo lugar, ha dado cuenta de que el teatro no es externo ni ajeno a las problemáticas sociales, por el contrario, el teatro se acopla y habla de las mismas mediante la representación teatral.

Este capítulo también se ha preocupado por analizar el recorrido de Tentenpie y parte de su propuesta dramática en la que ha sido interesante notar que la dramaturgia de Tentenpie habla sobre las temáticas que inquietan y provocan a los miembros de su elenco. De ello, ha sido

posible evidenciar que la dramaturgia que guía el trabajo de este Colectivo Teatral se ancla en la dramaturgia del actor, a la vez que entiende a la dramatización como aquel lugar que genera conciencia a partir de lo que se representa ya que sus representaciones teatrales convocan a la acción. En paralelo con el análisis histórico de los diversos movimientos teatrales acaecidos en Ecuador, ha sido interesante notar, por un lado, que la trayectoria de Tentenpie habla sobre la importancia de la profesionalización del teatro en el Ecuador ya que han hecho del teatro una profesión y, por otro lado, la trayectoria de Tentenpie también se vincula y asume la ruptura generada en los años 80 y 90 en la que el teatro mira sobre sí mismo y pone énfasis en el trabajo y la importancia del trabajo actoral.

Capítulo 3. Desde el arte de plantear otras posibilidades

Si el teatro no te invita y no te toca de alguna manera no tiene sentido, para nosotros, al menos.

Marcelo Lujé

3.1. Guía de análisis

Previo a comenzar con este capítulo, vale decir que, dado que esta investigación fue una investigación de corte deductivo con una metodología etnográfica, para llegar a los resultados expuestos a continuación he intentado descender la teoría al campo a partir del estudio de estos tres conceptos (representación teatral, espacio liminoide y *communitas*) en la enunciación de los miembros del colectivo. De allí que los resultados tengan la intención de comprender la manera en la que surge la *communitas* y el espacio liminoide en la representación teatral de este grupo y en la experiencia de los miembros del elenco en cada una de las obras analizadas.

El propósito de estos dos últimos capítulos es interpretar los datos obtenidos durante el trabajo de campo en función del marco teórico y del lente contextual. Por ello, está enfocado en mostrar, a través de las obras del Colectivo teatral Tentenpie, cómo la representación teatral se da en un espacio liminoide que genera *communitas* y cuál es la importancia del uso del cuerpo en ello, también pretende servir de guía para comprender la producción teatral fuera del caso específico de Tentenpie. A través de las diferentes voces de los miembros del elenco de Tentenpie se pretende entender cómo las obras por ellos representadas han abierto diversos espacios de encuentro, de diálogo y de transformación entre ellos como miembros del elenco y entre el público que observó sus obras. Por ello, los capítulos que se desarrollan a continuación buscan ser capítulos polifónicos que intercambien diversas voces acompañadas de mis apreciaciones al respecto y de las obras del elenco. Ahora bien, es preciso detallar que al momento de realizar el trabajo de campo las restricciones por el Covid-19 seguían vigentes, ello obligó a que el teatro se genere desde un ámbito virtual (tal como se intentó mostrar de manera muy breve en el capítulo anterior), por ello, gran parte de la observación participante la realicé a través de plataformas virtuales. No obstante, también pude participar de ensayos, calentamientos y grabaciones de las obras de manera presencial. A este trabajo se suman las entrevistas abiertas realizadas a los diversos miembros del elenco y a varias personas que han participado de sus obras, se

complementa con la ejecución de grupos focales y con la descripción de aquello que envolvió el trabajo de campo, tal cual la metodología descrita en la introducción.

Dicho esto, es necesario aclarar que, dado que enmarco mi investigación en un marco interdisciplinar, también voy a guiar mi estudio según lo postulado por Patrice Pavis en el libro *El análisis de los espectáculos*. Por ello, considero oportuno establecer que existen, a muy grandes rasgos, dos modos de realizar un análisis sobre las obras de teatro, estos son: un análisis de reportaje y un análisis de reconstrucción. El primero, el análisis del reportaje, busca indicar que es lo que sucede en el escenario, ya que existe un acceso directo a la materialidad viva del espectáculo. Mientras que el análisis de reconstrucción hace uso de los archivos que apuntan a restituir la experiencia vivida por el actor y su enfoque se orienta a analizar la composición sociocultural de la representación teatral. De tal manera que ambos, acompañados con el uso de las diversas técnicas etnográficas antes mencionadas, han propiciado un amplio panorama sobre la representación teatral del Colectivo de Teatro Tentenpie. Este panorama pretende fundarse en la experiencia individual y única del actor o de la actriz, ya que son ellos quienes se enfrentan al acontecimiento teatral. Así, pongo énfasis en observar “lo que se cuenta, cómo se cuenta, quién lo cuenta y desde qué perspectiva” (Pavis 2000, 37), ello con el objetivo de evitar realizar una especulación sobre el sentido o la intención de las representaciones teatrales generadas y recrear, sobre todo, el acontecimiento teatral y el significado de ello para este colectivo en específico. Vale mencionar que me centro en el actor y la actriz porque son considerados archivos vivientes, ya que “el actor archiva en sí mismo sus antiguos papeles, los cultiva, los vuelve a representar, los compulsa, los compara y los remite a su experiencia pasada y presente” (Pavis 2000, 58), lo que posibilita abrir paso a una mirada sobre el acontecimiento teatral actual y pasado.

Vale decir que el análisis de la representación teatral, la *communitas* y el espacio liminoide presentes en esta obra se hará a partir del estudio del proceso de creación de la misma, estudio que retoma el discurso de los miembros del elenco, el marco teórico y mis propias apreciaciones. Ahora, considero importante mencionar que el trabajo de campo lo guie según las tres etapas de la representación teatral que fueron descritas en el marco teórico. Estas salieron a flote en una de las reuniones que sostuve con Marcelo. Por ello, es oportuno retomar sus palabras para entenderlo mejor. Al respecto, Marcelo me comentó que:

Para mí creo que si es una cuestión de dividirlo en dos momentos e incluso en tres momentos: el antes, el durante y el después. En el antes claro hay mucha expectativa, hay mucho nervio, hay la inquietud de saber si llegan, como llegan, con qué estado de ánimo, cómo estarán, un cúmulo de cosas que te obligan a calentar, a entrenar, a alistarte y a veces a olvidarte del público porque tienes que prepararte para la obra. El durante, tiene que ver con esa sinergia que se produce entre el público y los actores y no necesariamente es la espera de la risa, pero es saber que de alguna manera estamos conectados. Hay obras que te permiten dirigirte directo al público como el *Flautista* y otras en las que no, en las que tenemos la cuarta pared y estamos separados del espectador, pero aun así uno puede sentir que el público está conectado con nosotros o no está conectado. Que está entregado al espectáculo y que a su vez nos recarga de energía y, yo digo, es un fluir constante. Entre actores, en primera instancia, pero si hay un tercer actor: el público, que es parte fundamental de este contacto que nos acompaña y creo que llegamos al momento climático de la obra juntos, creo que eso es de lo más interesante. Y el momento posterior que tiene que ver con el instante que definitivamente uno hace conciencia, donde uno evalúa, donde uno dice y ya nos permitimos decir: ‘pucha, oye te olvidaste’, ‘No, si fuiste tú’, ‘No importa, igual estuvieron conectados’ o ‘nos pasó esto, hay que corregir, hay que evaluar’. (Grupo focal. Marcelo 28 abril 2021)

A partir de lo mencionado por Marcelo, es posible comprender que dentro de la construcción dramática de este colectivo que existen tres momentos en la representación teatral a saber: la protorepresentación, la representación y las repercusiones, y que cada uno de ellos implica conexiones y emociones distintas. Conexiones y emociones que han sido la base que han guiado mi trabajo de campo y me han permitido generar los resultados que he expuesto a lo largo de estos dos últimos capítulos.

Ahora bien, son 3 las obras sobre las que giró el trabajo de campo y por ende estos dos capítulos.⁹ Estas son: *El flautista de Hamelín*, *Herederás en sueño* y *Ensayo*. Por ello, este capítulo está dedicado al estudio de las dos primeras obras y el capítulo siguiente se enfoca en el estudio de *Ensayo*, acompañado del análisis de la importancia del quehacer teatral. Dicho ello, es necesario enfatizar en que este trabajo no pretende ser un análisis de las obras de teatro. Por el

⁹ Si bien en el capítulo anterior se detalló brevemente a cada una de las obras, en este capítulo se profundiza sobre ellas.

contrario, pretende ser un análisis de la representación teatral y del uso del cuerpo en escena a partir de estas obras de teatro. Por último, considero importante detallar que, al tener como fuente de información al marco teórico, el discurso de los miembros del elenco y las obras de Tentenpie y como lente al marco contextual, iré trenzando estas fuentes. Dicho aquello, es posible comenzar el análisis de la primera obra: *El flautista de Hamelín*.

3.2. El Flautista de Hamelín

La obra *El Flautista de Hamelín* es peculiar porque tiene una larga trayectoria, 14 años, y su puesta en escena es constante. Tal es así que participó del proyecto de programación cultural de Ambato 2021, por lo que el Colectivo decidió hacer una grabación de la misma para su posterior presentación. Ello me permitió realizar un ejercicio de observación participante presencial en la grabación de la misma. Por ello, para analizar este apartado he descrito parte de los apuntes de mi diario de campo. Ello quiere decir que gracias a que pude participar de un calentamiento, representación y grabación de la misma puedo detenerme en el estudio de las diversas partes de la representación estipuladas por Schechner. El haber podido observar esta obra de manera presencial ha hecho posible que este estudio gire en torno al análisis de reportaje, lo que me ha permitido reconstruir lo sucedido en el escenario en el momento de la representación teatral.

Es importante empezar mencionando que esta obra retoma un cuento clásico como un pretexto. En este caso, retoma el cuento del mismo nombre de los Hermanos Grimm. Así, este clásico se convierte en el pretexto para hablar de aquello que interpelaba a los miembros del elenco que en esta obra gira en torno al correcto manejo de los desechos. Al conversar con Lorena sobre la manera en la que el colectivo vuelve a los clásicos para reinterpretarlos y hablar de lo que les inquieta, comenta que “como colectivo siempre nos ha interesado que es lo que pasa en nuestro entorno, el contexto social, y en función de eso que nos mueve a cada uno de nosotros como te cuento, en lo particular a mí, el tema ecológico siempre, siempre me ha atravesado”. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021).

Esta preocupación por aquello que sucede en el entorno que detalla Lorena y del uso de los clásicos como pretexto se ancla también con la vida personal de los miembros del elenco y en cómo la representación teatral se relaciona con ello. Para comprender cómo la representación

teatral responde a las necesidades personales de los miembros del elenco es posible retomar aquello que Marcelo mencionó en una de nuestras reuniones, quien cuenta que “en el caso de Lore y yo es que habíamos sido padres -estábamos esperando a nuestro segundo hijo- y un poco la reflexión alrededor de qué mundo les vamos a dejar a nuestros hijos rondaba, por un lado. Por otro lado, siempre buscábamos nosotros la posibilidad de lo que hagamos con el teatro reflejase lo que a nosotros nos interesaba”. (Entrevista a Marcelo 20 febrero 2021). De allí, que las problemáticas sociales que interpelaban a los miembros del elenco, sus experiencias personales y sus preocupaciones hayan sido la base de esta obra y que en ella sea posible observar las dificultades que encara el manejo incorrecto de desechos y la importancia de hacernos cargo de la limpieza de la ciudad, por ejemplo.

Al haber tomado como pretexto el cuento ‘El Flautista de Hamelín’ existe una clara concordancia entre lo planteado por Tentenpie y lo planteado por los Hermanos Grimm y es el énfasis en la problemática de la basura. Pero, mientras el cuento de los Hermanos Grimm culmina con la desaparición de los niños a manos del Flautista, la obra de Tentenpie culmina con la recolecta y el reciclaje de la basura en la que interactúan los espectadores en la obra, sobre todo niños y niñas ya que está dirigida a un público infantil. La relectura del clásico que realiza Tentenpie pone el énfasis en la responsabilidad personal sobre el manejo de los desechos, responsabilidad que ya no solo recae sobre el otro. Sobre ello, en las entrevistas que tuve con diversos miembros del elenco relucía una problemática social muy particular: la suciedad de Quito. Por ello, *El Flautista de Hamelín* gira en torno a la responsabilidad sobre los desechos que cada sujeto produce y a partir de la interacción con juegos y canciones logra que sea el público quien reflexione sobre esta problemática particular. Cuando conversaba con Marcelo sobre ello, supo decirme que:

Lo que nos movía mucho era esta necesidad de pensar en el mundo en el que estábamos, esto de que pues vivíamos en ese entonces en Quito, teníamos la referencia de otros lugares, pero Quito era muy sucio, bueno, no muy sucio, pero si uno sale y se encuentra con basura en la calle, uno va caminado y la gente tira los restos de caramelo, de cigarrillos, pues como cosa muy normalizada y eso nos hizo darnos cuenta de que no todos asumíamos nuestra responsabilidad, que siempre se la endosaba al gobierno de turno -que sí tiene responsabilidad [énfasis]- pero si cada uno no asume esa responsabilidad pues no va a haber solución. Eso estaba como latente en nosotros. (Entrevista a Marcelo 20 febrero 2021)

Es particular cómo el discurso de los miembros del elenco da cuenta de la necesidad de hablar sobre la suciedad que invadía a la ciudad y de mostrar que cada uno es responsable de ello, Lorena relaciona que:

Nosotros nos planteamos más bien esta idea de la responsabilidad ciudadana ante el manejo de los desechos que produce, ser corresponsables con eso también. Porque, si bien es cierto el estado debe tomar parte, pero no es el único responsable, la responsabilidad ante esto es de todos y cada uno de nosotros, los ciudadanos, las autoridades..., para poder tener y dejar un mundo mejor. Esa necesidad de dejar un mundo mejor para nosotros es la que nos lleva a escoger este trabajo. Ahora, ya en general con el tema, si pues ver cómo se va destruyendo, cómo cambia el entorno de uno, de nuestra ciudad, a dónde uno va de visita... eso también fue importante para tomar la decisión de hacer este trabajo a nivel de temática, de saber que uno es parte de la solución porque a veces nos quedamos mucho en el quejarnos y esperar de las autoridades solamente. Acá la idea era un poco comprometer y develar el comportamiento de las autoridades que no hacen nada, hablan mucho y no hacen nada y más bien tomar las riendas nosotros como ciudadanos de accionar frente a eso, de comprometer también a las autoridades, pero desde el accionar, no solo desde la queja sino desde el accionar, por ahí también es otra de las decisiones que se abordaron para la construcción del trabajo. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021)

Los diversos comentarios de los miembros del elenco respecto a cómo el ser humano actúa frente a diversas problemáticas, el comportamiento de los diversos estados de turno frente a las mismas y la necesidad de convocar a los otros a accionar está ampliamente plasmada en la representación teatral de la obra, ello se entrelaza también con ciertas experiencias de vida de los miembros del elenco. Sobre ellas, Lorena comenta de un suceso que le marcó y le hizo dar cuenta de que se puede llegar a conectar con los otros a partir de diversos mecanismos que son asumidos por el teatro, por ejemplo. Lorena comenta que:

Recuerdo que alguna vez, se me quedó tan marcado, alguna vez bajaba de la facultad y alguien me invitó un dulce, un chicle, un caramelo, algo de eso y se me cayó el papelito y una amiga me dijo 'Lore, recoge eso' y no fue mi intención, yo no lo quería botar, se me cayó y, claro, tomé la fundita y dije claro, acciones como las de ella de hacerme ver que no estaba bien, aunque no fue intencional el hecho, pero te marcan. En ese momento estábamos nosotros estudiando teatro y

decía ‘se puede llegar de otras maneras a ser como conciencia al respecto’. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021)

Para observar como todo ello está plasmado en la obra y cómo sirvió de base dentro de la constricción de la misma, sobre todo aquella inoperancia del estado, es posible detenerme en la escena en la que el Alcalde apertura el mercado de Hamelín, escena que está estrechamente relacionada con el decir mucho y actuar poco de las autoridades advertido por Lorena. El diálogo del Alcalde es el siguiente: “ALCALDE: Sólo diré unas pocas palabras bla, bla, bla, blablá, bla, blablá...”. Escenas más tarde cuando el Alcalde se da cuenta, finalmente, de que la ciudad está infestada de ratas debido a la suciedad de la misma su acción desesperada es seguir ensuciando la ciudad con hojas volantes que piden a la ciudadanía no ensuciar la ciudad. Sobre este punto, la escena es la siguiente:

Alcalde: ¿Y ahora qué hago? Si pongo más tachos de basura eso me va a costar una fortuna y me quedo sin mi... estatua. No, no, no. Eso es imposible. ¿Si contrato más personal de limpieza? Peor aún, eso es más dinero. ¿Qué hago? ¿Qué hago? ¡Alcalde piensa! ¡Ah, ya está! Voy a mandar a imprimir hojas volantes en las cuales se diga a la ciudadanía que no bote basura en ningún lado. Ay, sí. Eso voy a hacer, soy un genio. [Comienza a botar hojas de papel por todo el escenario] (*El Flautista de Hamelín*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

Esta crítica presente en la representación teatral referente a la inoperancia del estado también está presente en los relatos de Marcelo, de los cuales es posible observar que la crítica realizada a partir de la representación teatral de esta obra no solo se dirige hacia la incompetencia del estado, se dirige también hacia la comodidad de los ciudadanos. A partir de las conversaciones mantenidas con Marcelo fue posible observar lo que esta obra reflejaba sobre la ciudadanía. Así, Marcelo comenta que:

yo creo que ahí si es cómo nosotros vemos a esta sociedad ecuatoriana de alguna manera. Si bien estamos en Quito creo que hay un elemento común que es esta espera eterna de que alguien venga a solucionarte el problema y en verdad nadie va a venir a solucionarte el problema. Yo creo que en muchas ocasiones he percibido eso de nosotros como ecuatorianos, siempre estamos esperando el caudillo, el salvador, el héroe que no va a llegar, si no asumes tú mismo tu propia responsabilidad pues te quedarás esperando, refunfuñando y te vas a cansar y te vas a poner peor. Eso era

relevante, aunque sea con un problema aparentemente tan pequeño como lanzar una basurita al suelo que puede volverse algo grande si no lo asumimos y no lo enfrentamos. Tal vez eso creo que es, digo yo, una de las vivencias o preocupaciones más fuertes en las que creo yo que coincidimos los tres en ese entonces. (Entrevista a Marcelo 20 febrero 2021)

Aquellas críticas que son planteadas por la representación teatral no sólo se agotan en la crítica hacia un problema dado, nos permite repensar también sobre cómo accionamos frente a diversas problemáticas. Al conversar con Marcelo sobre cómo la representación teatral posibilita aquello, comenta que:

Es fácil decir ‘es culpa de ellos’. Endosarles toda la responsabilidad, pero ¿si nosotros no hacemos nada...? es súper cómodo que sea la culpa del gobierno, sí tiene responsabilidad [énfasis] eso sí hay que dejarlo claro, sí tienen una gran responsabilidad todas las instancias públicas, pero nosotros como individuos, como ciudadanos, como gente del día a día también tenemos una y muy grande. O sea, si lo traducimos a ahora es ¿por quién votamos? [Ecuador se encontraba en el momento previo a las elecciones presidenciales 2021] ¿qué tipo de elecciones tenemos? ¿qué líderes colocamos? Para mí, *El Flautista de Hamelín*, aunque hable de la basura también nos puede remitir a pensarnos en otros escenarios con la misma actitud [de comodidad], lo cual es grave. Tenemos que sacudirnos de esa actitud para asumir nuestra responsabilidad. (Entrevista a Marcelo 20 febrero 2021)

Esta capacidad de reflexión y crítica asumida en escena y asumida por el elenco se evidencia en los relatos del colectivo. Relatos pasados, pero que dan cuenta de una dinámica importante que se genera a partir de la representación teatral y que, en términos del marco teórico, se lo entiende como un espacio de entretenimiento que permite comunicar acerca de varias problemáticas, comunicarnos a partir de aquello que observamos y ejecutamos y, sobre todo, asumir un cambio frente a aquello que la representación teatral nos ha mostrado. Para lograr comprenderlo voy a transcribir varios de estos recuerdos de los miembros del elenco. El primero versa sobre la manera en que la representación teatral afecta al público y al elenco. Marcelo comienza exponiendo que:

Ponte, algo que era muy lindo, cuando teníamos las funciones presenciales, es que precisamente después de las funciones los niños siempre salían cantando la canción pegajosa que me dices y era

muy chévere porque muchos niños les recordaban a papá y a mamá que no había que tirar la basura, que hay que ser responsables ¡y con la canción! [con emoción], entonces eso era como que muy lindo porque decías ‘chévere, llegamos a los guaguas’ y de alguna manera los adultos también salían felices y decían ‘sí, sí de acuerdo, no lo voy a botar’. Eso es muy emocionante, era una acción pequeñita, pero creo que llenaba el corazón, además de las risas y de la alegría de la gente participando en las funciones. (Entrevista a Marcelo 20 febrero 2021)

Lorena también guarda gratos recuerdos sobre este espacio de encuentro y transformación que se genera a partir de la representación teatral y me cuenta que:

Te cuento que, por ejemplo, cuando había chance de hacerlo con público y hacíamos sobre todo en instituciones educativas era muy lindo porque en varios momentos los que participan directamente eran los chicos, los chicos, los profesores, el público en general y al final, obviamente, ellos son parte de la solución, ellos ayudan al cambio este. Entonces, es muy chévere porque se sienten comprometidos, como es también una obra que es infantil y el tema de sentirse protagonistas de este cambio es súper importante con los chicos sobretodo. Trabajamos mucho con instituciones educativas, en unas con la obra tal cual y en otras sí con campañas directas con el apoyo a campañas directas de ciertas instituciones públicas alrededor del tema del reciclaje y el manejo de desechos. Y en otras solo la obra tal cual con conversatorio o a veces sin conversatorio, pero ha quedado en los chicos. Se terminaba la obra y me acuerdo que alguuun par de veces nos venían trayendo la basura que estaba cercana al bar o a los pasillos de sus aulas, nos venían a seguir poniendo. Ya no solamente se recogía la utilería de la función sino basura, basura [se ríe mientras lo cuenta]. Me parece que quedaba claro por donde iba la obra, que es lo que queríamos, que es lo que pretendíamos. Y sí, sí había como un compromiso asumido por los muchachos al momento en el que participaban. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021)

De los recuerdos de ambos, es posible observar que por medio de la dramaturgia de esta obra pudieron realizar una crítica a lo dado para luego asumir una postura diversa a aquella que fue criticada en escena. Postura que, como bien fue mencionado por Lorena, se ha generado en los niños y niñas que han visto la obra. Este espacio de comunicación y encuentro que apertura la representación teatral resulta visible a lo largo de la obra. Sobre todo, porque en ella se abren estos espacios de una manera didáctica que invitan al público a sumarse a la representación y al

juego teatral. Una de las escenas en las que esto es esclarecedor es cuando el Flautista, en diálogo con el Alcalde plantea lo siguiente:

Flautista: Señor alcalde, además podríamos pedirles que pongan en tachos y fundas la basura y así podría ser recogido por el grupo de limpieza y *voilà* la ciudad quedaría limpia. Además, podríamos decirles que usen las R, mire: reducir, reciclar y reutilizar. Señor alcalde, ¿y si les pedimos ayuda a los niños y niñas? [todo ello mientras recoge la basura y la clasifica]. (*El flautista de Hamelín*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

Fotografía 3.1. *El Flautista de Hamelín* (Marcelo Luje como intérprete)



Fuente: Tentenpie (2019).

Fotografía 3.2 *El Flautista de Hamelín* (Lorena Rodríguez como intérprete).



Fuente: Tentenpie (2019).

Las fotografías precedentes muestran la manera en la que los actores y actrices se involucraban con el público a partir de la observación y participación en esta obra. Estos archivos acompañados de los recuerdos de Marcelo y Lorena sobre cómo el público asumía una actitud distinta a partir de aquello que la puesta en escena les mostraba permiten comprender que la representación teatral, aparte de ser entretenimiento, risas y diversión, es también un lugar en el

cual es posible cuestionar y criticar ciertos problemas sociales y a la vez abre un espacio en el que se posibilita el cambio. La posibilidad de cambio y de encuentro que apertura el teatro se comprende mejor de la mano de lo postulado por Lorena:

Por ejemplo, vez que nosotros entramos con la escenografía y cuando salimos ya queda limpio. Todo eso fue previamente conversado a partir de las necesidades también, de que el público vea y podamos discutir, hablar y reflexionar, después de la obra o antes de la obra, o durante la obra [risas] con las familias, con los amigos, cuando se ha hecho en instituciones educativas con los profesores, al respecto del manejo de los desechos que producimos como seres humanos, como personas de una sociedad. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021)

Ello también permite comprender que el teatro realizado por Tentenpie es un tipo de teatro que refleja los intereses propios del elenco, cuestiona aquellas cosas -como la suciedad de la ciudad y la comodidad de los ciudadanos y el estado- con las que los miembros del elenco no están de acuerdo y llama a un accionar que es asumido, no solo por el público, es asumido sobre todo por los mismos miembros del elenco. De allí, que la representación teatral no solo se agote en su presentación, por el contrario, se extiende a la vida personal de los miembros del elenco. Ello está vinculado con uno de los intereses del elenco que afloraron a lo largo del trabajo de campo: la relación de los actores y actrices con la obra. En este punto, vale mencionar que, si bien este es un proceso teatral que busca encontrar en la vida de cada actor o actriz ciertos móviles que hagan a una actuación creíble, también da cuenta de cómo se puede construir una relación con la obra y los personajes en sí mismos, lo cual es paralelo al objetivo de esta investigación. Sobre ello, cuando conversaba con Lorena era interesante poner atención en los afectos de ella hacia la obra, quien en uno de nuestros encuentros comentaba que para ella la obra es:

uff... un hijo más [ríe]. Sí, sabes porque son como temas importantes que nos mueven, nos movilizan y cuando por fin están plasmados, cuando por fin se estrenan y se confronta con el público, ver la respuesta positiva que hay y saber que es un trabajo que lo tienes que cuidar en todo sentido, desde los ensayos rigurosos, desde cuidar el vestuario, desde mantenerlo así hasta todo el tiempo que vaya a durar se vuelve eso, se vuelve un hijo más, más que nada por la pasión que le tenemos, por el cariño que le tenemos a la profesión, al teatro. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021)

Es interesante observar que los afectos que la representación produce hacia los miembros del elenco están en concordancia con la vida personal de los actores y actrices quienes han asumido en su vida diaria la crítica realizada por ellos en escena. Ello se puede entender mejor si retomo lo planteado por Lorena quien comenta que:

Yo personalmente desde hace vaarios años atrás, la obra tiene como 13-14 años, empiezo a tomar conciencia de todo lo que significa el tema ecológico y empiezo a tener prácticas personales desde el tema del manejo de los desechos. Desde ahí, como te digo, en la práctica personal el tema del reciclaje que yo separo los residuos orgánicos de los inorgánicos. Y de los inorgánicos separo el papel, el cartón, el plástico, intento no utilizar casi fundas de plástico, las pocas las reciclo, igual botellas cada año menos, menos, menos, si traigo algún empaque que ya no puedo evitar separo si esta tiene algún cartón o papel dentro, separo, saco las grapitas, las grapitas pongo en otra bolsa que es la de las latas y los vidrios, tengo mi compostera chiquita para mi mini huerto, el resto le entrego a un vecino para sus chanchitos y bueno, intento ser consecuente con este tema en general, en mi vida. (Entrevista a Lorena 20 febrero 2021)

De allí, es posible observar que la presencia de la obra no solo se da al momento de la puesta en escena, se da también, y, sobre todo, en el día a día de los actores y actrices que la hicieron posible. Por lo que aquello que la obra muestra no solo lo muestra al público hacia quien está dirigida, lo muestra a los miembros del elenco que la realizan. Tanto las enseñanzas que la obra ha dejado en el día a día cuanto la relación que mantienen los miembros del elenco con su misma obra, si bien son dos factores que estaban por fuera de mi análisis teórico fueron muy recurrentes dentro del trabajo de campo. Ello me da la pauta de pensar que la representación teatral no se acaba con su puesta en escena. Por el contrario, es el punto de inicio para accionar de una manera diversa a partir de lo que esta misma representación teatral nos muestra. Accionar que está presente, sobre todo, en la vida de los miembros del elenco más que en la vida de las personas que asistieron a la función.

Ahora bien, tal como lo mencioné al inicio de este apartado, pude realizar un ejercicio de observación participante en la grabación de la obra. Vale decir que este ejercicio de observación participante lo he analizado según la lógica de los procesos de la representación teatral postulados por Schechner y descritos en el capítulo 1 y he centrado mi atención en la fase de la

representación en la que se encuentran el calentamiento, la representación teatral y el enfriamiento.

En el ejercicio de observación participante realizado para la grabación de la obra *El flautista de Hamelin* he podido constatar varias dinámicas claves que se generan en el ensayo previo a la representación teatral. Entre ellos, sale a relucir la importancia del calentamiento en la cual el movimiento corporal del actor y la actriz, acompañado con el ejercicio de voz y la gesticulación, permiten que los sujetos encuentren a sus personajes. Este repaso constante previo a la representación teatral permite que se resuelvan ciertos errores como, por ejemplo, acomodar el vestuario, limpiar el escenario, ajustar las luces, repasar ciertas escenas, entre otros, todo ello hace posible sacar nuevos materiales para la obra. En este momento de calentamiento al que hago alusión, Lorena y Alejandro, actor invitado, estaban repasando una de las escenas con mayor interacción: el baile de los ratones. Mientras yo los observaba me pidieron que caliente con ellos, ya que soy una persona tímida me daba mucha vergüenza hacerlo y entre risas se los dije. Frente a ello, Lorena y Alejandro se rieron también y decidieron incorporar mi acción de vergüenza en el baile de los ratones. Al respecto conviene acotar que este espacio previo a la representación teatral abre paso a un momento de participación entre todos aquellos que comparten ese espacio, sean actores, actrices, directores o personal técnico. En concreto, crea un espacio del cual es posible obtener nuevos materiales escénicos o mejorar la disposición de lo escénico. Este espacio que pude compartir con los miembros del elenco me permitió comprender lo que implica la actuación desde una perspectiva corporal y percatarme que no es sólo poner en marcha un cúmulo de técnicas aprendidas, es sobre todo un retomar de la vida personal y social aquellos aspectos que puedan hacer de una representación teatral algo más verás. De tal manera, este ejercicio del que fui parte hizo posible que entienda la manera en la que el cuerpo está involucrado en el instante de la escena y cómo este se vuelve el puente por el que las subjetividades se conectan.

Ahora bien, dado que esta obra fue pensada bajo un paradigma participativo y, ya que nos encontramos en medio de una pandemia que ha obligado a repensar el quehacer teatral, la representación teatral de esta obra en específico se amoldó a las nuevas necesidades que se presentan. Por ello, se pedía que la participación del público se genere a través de las pantallas.

Ello se aprecia, sobre todo, al final de la obra en la que los actores y la actriz plantean varias preguntas al público mediante las cuales se busca interacción. Sobre este punto es importante la canción con la que cierra la obra, esta resulta peculiar ya que es una canción con la que se enseña a los niños y niñas a que sean ellos mismos quienes manejen sus propios desechos. Esta canción reza la siguiente melodía:

limpiemos nuestra casa, limpiemos nuestro hogar, una ciudad más limpia es una ciudad más bella.
Limpiemos nuestra casa, limpiemos nuestro barrio, una ciudad más limpia es una ciudad más bella. Limpiemos nuestra casa, limpiemos nuestro barrio, una ciudad más limpia será lo mejor.
(*El Flautista de Hamelín*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

Ahora, como fue dicho anteriormente, esta es una obra interactiva en la que se espera la participación del público en el escenario, participación que en representaciones pasadas ha sido generada y de la que se habló con anterioridad a partir del recuerdo que los miembros del elenco guardan de ella, pero de la cual es necesario guardar distancia dado que en esta investigación no se incluyó estudio de recepción del público. Sin embargo, dado que esta obra -en este momento preciso de pandemia- se presentó en formato virtual, no es posible decir con certeza si el público participó o no de la representación teatral, pero sí es posible confirmar que el momento de calentamiento y de la representación teatral ha posibilitado para los actores, actrices y las otras dos personas que estábamos allí (el técnico de luz y yo), un espacio de encuentro, conocimiento mutuo y un pretexto para obtener nuevos materiales escénicos.

Sobre ello, también es posible detenerme en la etapa posterior a la representación teatral. En específico al enfriamiento. Sobre esta etapa resulta sumamente interesante el momento en el que se retiran los elementos de la escenografía, se retiran los vestuarios y se guarda todo para desocupar el espacio. Si bien es un momento breve considero que es un momento clave ya que, por un lado, los actores y la actriz se despiden de sus personajes y, por otro lado, dialogan sobre cómo se sintieron en el momento de la representación teatral. Por ejemplo, el que haya demandado mucho trabajo, el estar cansados, pero también el sentirse satisfechos de haberlo hecho y del trabajo de grupo. Salen a relucir frases como <<Ahora se ha sudado>> y se conversa sobre ciertos momentos de la representación teatral que podrían ser mejorados como la

disposición de ciertos elementos escenográficos. En específico, esta etapa de enfriamiento permite dar el paso de la representación teatral hacia la vida cotidiana.

De las diversas técnicas antropológicas usadas para comprender aquello que subyace a la representación teatral y a las diversas dinámicas sociales que esta genera, es posible decir (de manera breve ya que será ampliado más adelante) que la representación teatral de esta obra en específico retoma varias problemáticas sociales que interpelaban a los miembros del elenco, las retoma para cuestionarlas y performarlas, refiriendo estas a la suciedad, la comodidad y la inoperancia del estado y de la ciudadanía, cuyo fin es ponerlas en escena y crear un espacio de diálogo y encuentro que se amplía a la vida personal de cada uno de los miembros del elenco y que ha sido asumida por ellos y por el público en su momento.

3.3. *Herederás el sueño*

Ahora bien, es necesario recordar que el estudio de esta obra y de los tres conceptos en juego se lo realizará desde el análisis del proceso de construcción dramaturgica de la misma y de cómo en esta está involucrada la subjetividad de los miembros del elenco, así como los sucesos sociales que fueron su punto de partida. La obra *Herederás el sueño* se empezó a gestar en el periodo post feriado bancario, por lo que el argumento central de ella a gira en torno a la migración masiva e ilegal que este suceso social provocó y la manera en que ello afectó de manera directa e indirecta a cada uno de los miembros del elenco de Tentenpie. De tal manera que ello se convirtió en el pretexto para hablar de aquello que marcó a toda una generación. *Herederás el sueño* parte de las necesidades de los miembros del elenco de hablar de aquello que les interpelaba desde un ámbito vivencial y de poner en escena sus experiencias de vida. Para el análisis de esta obra pude tener ciertos encuentros con otros miembros del elenco aparte de Marcelo y Lorena. Entre ellos, pude conversar con Marco Vinicio Romero, quien escribió y dirigió la obra y con Patricio Viteri, quien durante muchos años fue parte del Colectivo Tentenpie.

Me gustaría comenzar este análisis con las conversaciones que sostuve con Marco Vinicio, ya que fue él quien dirigió y escribió esta obra. Sus comentarios al respecto resultaron sumamente enriquecedores porque me permitieron comprender a la representación teatral desde otro ángulo. Sobre todo, me permitió comprender cómo los sucesos sociales se convierten en el pretexto de

una representación teatral. Al conversar sobre aquello que pasaba a nivel social en Ecuador, Marco Vinicio me comentó que:

estaba un movimiento muy fuerte de que la gente se iba. Venía el movimiento interno de que la gente venía también era muy fuerte, habían muchas personas por la calle, más que nada indígenas y, chuta, claro, yo también estaba con la idea de ‘quiero irme, quiero irme, quiero irme’. Esta otra obra fue como para entrar un poco en el punto de vista social, eso marcó más la base. (Entrevista Marco Vinicio 2 abril 2021)

A partir de la migración como pretexto de la representación teatral y de este deseo de entrar en el punto de vista social fueron surgiendo varios temas alrededor cómo, por ejemplo, la relación entre el mestizo y el indígena, el desarraigo y la identidad. Estos cuatro temas representados son retomados de las vidas personales de cada uno de los miembros del elenco y de sus experiencias de vida. Sobre este punto, al conversar con Marco Vinicio sobre cómo estos temas fueron asumidos en escena él detalla que en un principio los miembros del elenco querían hacer una comedia, sin embargo, estos temas empezaron a adquirir fuerza en la etapa de improvisaciones (correspondiente a uno de los momentos de la protorepresentación). Sobre ello, comentó que:

ya habíamos pasado el feriado bancario, estábamos en el 2000-2001 comenzamos a trabajar la obra, casi, estábamos a 4 años creo que del feriado bancario algo así, y el periodo de migración, ese fenómeno todavía estaba persistente. Es más, (... 10) había venido, no sé si deportado o solito por sus propios medios regresó al país y tenía toda esa carga de ‘chuta, yo estaba en Estados Unidos, me tocaba estar escondido’ y cuando empezamos el tema de improvisaciones y nada que salía nada cómico, comenzó a salir este problema de la migración y comencé a coger por esos lados, comencé a coger como hace todo director cuando ve que algo puede surgir de ahí, les fui induciendo, induciendo, induciendo para que me vayan proponiendo escenas. (Entrevista Marco Vinicio 2 abril 2021)

Es interesante notar cómo esta experiencia cercana hacia la migración que tuvo uno de los antiguos miembros del elenco y que también fue compartido por el resto de miembros fue el

10 Por respeto a la experiencia de la persona involucrada, omitiré su nombre.

punto de inicio para hablar sobre ello, para ponerlo en escena. Al conversar con Marcelo a este respecto me comentó que:

Primero que, si es importante tomar en cuenta que uno de los compañeros había vivido la experiencia de la migración, había regresado hace algunos años atrás y esto que nos comentaba y un poco estaba alrededor nuestro como un tema, el tema de la migración y el tema de que no se migraba de una manera legal, sino a través de todas estas formas ilegales, peligrosas, riesgosas, donde terminan endeudados, donde cada persona que enfrenta la posibilidad de dejar este país sufre un proceso de desarraigo, no éramos tan consientes al principio, pero estaba presente, también porque todos de alguna manera teníamos, sino un familiar algún conocido que hubiese, que ha vivido esta experiencia de la migración y eso rondaba. Cuando empezamos las improvisaciones, porque empezamos en etapa de improvisaciones, empezamos primero 4 actores con esta idea de hacer una comedia y al improvisar iba saliendo el tema de la migración (Entrevista a Marcelo 26 marzo 2021)

Al momento de conversar con el resto de los miembros del elenco sobre estos diversos temas asumidos en escena pude constatar que las diversas experiencias de migración, directa o indirecta, estaban presentes en todo el elenco. De allí que esta se convierta en el núcleo del proceso creativo de *Heredarás el sueño*. En una de nuestras conversaciones, Lorena me compartió lo siguiente:

yo tuve algunos familiares que se fueron. De una de mis tías más se fueron casi todos, unos a Estados Unidos, otros a España, yo tuve que hacerme cargo de unos primos míos por esta situación. Entonces claro, la obra va por ahí, creo que en esa época cuando se la estrenó tocaba mucho también, eran más frescos los temas, todo lo que se había vivido y era muy, muy llegadora. Pero también desde yo haberme sentido migrante, no a esos extremos sino, yo no soy de acá de Quito yo soy de Pelileo y, desde allá desde provincia, venir a vivir acá también es una forma de migrar. También como una empieza a tener esas luchas internas por no perderse en su identidad y en su ser, porque empiezas a vivir otras situaciones, otras circunstancias, las relaciones humanas son distintas de las que son en provincia y la que son acá en la capital, como vas usando esas formas de relacionarte, como te vas acoplando o no en esas relaciones también me sirvió de una u otra manera, digamos que había un cierto paralelismo entre lo que yo había pasado como migrante

y lo que estaba pasando a nivel nacional, este migrar de todo un país. (Entrevista Lorena 28 marzo 2021)

Es interesante observar como todas estas experiencias, memorias y sucesos sociales que fueron surgiendo en la etapa de improvisación tomaron tal fuerza que llegaron a ser asumidos en escena para ser representados. Este interés y necesidad por hablar sobre aquello que los interpelaba a partir de la escenificación se puede comprender mejor de la mano de Marcelo quien relata que:

Nos interesaba mucho el tema, ver a donde llegábamos. También lo que nos planteaba Marco Vinicio ya después de ir recogiendo todo este material se iba configurando en algo que nos interesaba decir, un tema del que nos interesaba profundizar. Entonces creo que ese es un proceso interesante porque, claro, digo a veces uno se niega o no ve aquello que le inquieta en realidad, que le conmueve, pero para eso es el arte, para eso fue, en realidad, este proceso para encontrar un tema que nos era inquietante y que salía a flote hasta convertirse en *Heredarás el sueño*. (Entrevista a Marcelo 26 marzo 2021)

Es importante detallar que estos temas y realidades inquietantes que son representados en *Heredarás el sueño* tienen también un fuerte apoyo escenográfico, lo cual también va de la mano con lo postulado en el marco teórico, ya que a partir de la escenografía se simbolizan las dimensiones de la migración, del desarraigo, de la identidad y de la relación entre el mestizo y el indígena. Las fotografías que se muestran a continuación permiten observar cómo la escenografía sirve de apoyo para transmitir el mensaje de la obra y cómo se convierte en parte esencial de la dramatización.

Fotografía 3.3 *Heredarás el sueño* (Personajes Belisario y Mateo).

Fotografía 3.4 *Heredarás el sueño* (Belisario y Mateo)



Fuente: Tentenpie (2010).



Fuente: Tentenpie (2010).

Complementando aquello, al conversar sobre cómo los elementos escenográficos son usados en escena, Marco Vinicio me comentó lo siguiente:

Si ves el barco, siempre es un barco fantasmagórico, es una estructura en donde no tienes apoyo de nada, solo está manejando la psiquis emocional de los actores. Son 6 palos que nunca cambian, cambia en una escena que dizque hay un árbol y el Mateo no se tiene en el árbol, supuestamente cae al agua, no va a estar en nada sólido el personaje. Les puse en el mar, no somos Cuba, que podría ser una referencia que se marchan en barco podría haber sido Cuba, pero yo les planteo desde acá, en barco, por este mismo hecho que te decía que todo está en una estructura que no tenga soporte y el agua siempre va a ser una ambigüedad, no va a estar firme siempre va a estar un miedo y un terror ahí. Uno puede interpretarle al mar como un mar de lágrimas, como política, como miedos propios, por eso les ubico en el mar. Porque bien pudo haber sido una obra que van en un camión, encerrados en un camión, pero les ubico en el mar para que se tenga esa referencia, de que todo es inestable, que en esta vida todo es inestable, todo puede cambiar en un momento y hundirnos. (Entrevista Marco Vinicio 2 abril 2021)

El conversar con los miembros del elenco sobre cómo la obra fue creada, que tipo de problemáticas les preocupaban y cómo ello quedó plasmado en su representación me permitió comprender que la puesta en escena de esta obra no fue indiferente a las problemáticas y sucesos sociales. Por el contrario, retomó estas mismas problemáticas para ponerlas en escena e interpelarnos con la ayuda de diversos mecanismos como la escenografía, en este caso este barco fantasmagórico sobre el que se desarrolla la obra. Problemáticas que son cuestionadas y criticadas, pero que también llaman a tomar conciencia de ellas.

Siguiendo con el análisis de aquello que la representación teatral apertura y, sobre todo, de cómo la representación teatral nos permite pensarnos y criticarnos, es posible ver que *Heredarás el sueño* -a pesar de haber sido planteada en y por circunstancias sociales muy específicas- también nos permite pensar las problemáticas actuales. En una de nuestras reuniones, Marcelo supo decirme que:

A fin de cuentas, yo creo que la obra por más que está planteada como una historia alejada de alguna forma te lleva a conectar con tu propia historia. En eso sí creo que muchas veces conversábamos que a todos quienes estábamos ahí nos llevaba a conectarnos con nuestras propias historias de vida de alguna manera. Ahora, por ejemplo, la misma sensación que tenía de la obra al final de este encuentro entre Belisario y Mateo [personajes principales de la obra: el mestizo y el indígena, respectivamente, quienes al final de la obra se aceptan con sus diferencias] yo la volví a sentir en octubre, porque creo que muchos artistas tomamos partido de todo el proceso en esta especie de minga de apoyar a la gente, porque la gente, los indígenas que venían, venían con toda su familia, venían con la abuela, y claro, en un principio uno se puede preguntar ‘¿Si está mayor o si el niño está pequeño e indefenso porqué lo trae?’ y hay una razón profunda para que lo hagan, porque son familia y no dejan a nadie, van todos[énfasis]. Y ese entender de la conexión entre familia, entre comunidad entre blancos y mestizos yo en algún momento lo volví a sentir en esto de octubre y decía, bueno, no tan consiente, pero que esa posibilidad de borrar razas, de borrar territorio dices <<bueno, necesitamos aunarnos, darnos la mano para generar un mejor futuro>>, esa esperanza que podría surgir. Eso me pareció a mi esperanzador, más allá de qué pasó luego o no pasó ya [risas]. Pero, por ejemplo, es esa necesidad de borrar etiquetas, de borrar límites creo que puede ser necesaria y saludable. (Entrevista a Marcelo 26 marzo 2021)

De allí, es posible observar la posibilidad que abre el teatro de pensar problemáticas actuales con representaciones pasadas que en este caso es claramente plausible con el tema principal de *Herederás el sueño*, el cual versa alrededor de la migración. Ahora bien, con el objetivo de profundizar aún más en aquello que la representación teatral nos presenta es posible retomar ciertas escenas de la obra, sobre todo, aquellas escenas en las que están en juego los otros temas antes descritos, a saber: la identidad, el desarraigo y la relación entre mestizos e indígenas. En primer lugar, la problemática entre la identidad y el desarraigo es evidente con el personaje del Primo Remigio, el Primo Remigio es el primo de Mateo que logró cumplir el sueño americano e incentiva a Mateo a hacer lo mismo. Este personaje resulta sumamente particular porque es a partir de él que podemos comprender aquello que el desarraigo genera y los consecuentes problemas de identidad que provoca. Al conversar sobre este personaje particular, Marco Vinicio comentó que:

es el que le mete los sueños, todo este hablar del primo como que allá [Estados Unidos] la gente te ve con otra cara, es más bonito, era una forma de vender. Antes se decía ‘No, que bestia a las europeas les gustan los otavaleños, Wow, vienen solo por los otavaleños’ o ‘Allá en Estados Unidos les gustan los morochos, wow’ era una forma para disfrazar la penuria de los pobres que migraban y evitar decir que se está padeciendo lavando carros o alguna cosa así. Pero el final que el primo dice eso es lo más valioso, la reflexión que da Mateo acerca del primo, es más o menos así ‘Mi primo Remigio, mi primo remigio cambia sus sueños por cerveza que va ahogando su realidad y al final de cada sorbo viene como un fantasma la letra de un himno nacional que vagamente recuerda y que hacen devolver la cerveza en forma de lágrimas y sollozos del vaso del cual nunca tuvieron que haber salido. Mi primo Remigio cada vez que se aleja de su tierra se transforma en alguien que es totalmente desconocido para mí y abre sus alas para nunca regresar a la tierra de la cual salió. Yo si regresaré, primo.’¹¹ Esa parte la vemos como una negación de donde vienen, de sus raíces.” (Entrevista a Marco Vinicio 2 abril 2021)

¹¹ Todo lo que está escrito entre comillas angulares refiere a una de las escenas de la obra que fue recitada por Marco Vinicio en uno de nuestros encuentros.

Esta máscara de felicidad que es asumida por el Primo Remigio y que es cuestionada y presentada en escena también fue advertida por Marcelo en una de nuestras conversaciones. Al hablar sobre la particularidad de cada uno de los personajes, Marcelo me comentó que:

Hay personajes que a mí me gustan mucho, creo que todos, pero, por ejemplo, el más divertido que a mí me gustaba mucho porque creo que también lo hice era el primo, es totalmente divertido, pero detrás de esa diversión es un personaje que tiene un sufrimiento que uno, si uno lo ve más a fondo dice 'claro no, es terrible estar desarraigado, es terrible negar lo que eres tratando de alcanzar algo en lo cual no eres feliz' y eso se ve en el primo que intenta conquistar, que intenta hacer otras cosas, pero si uno mira un poquito más allá ve que es un hombre que no ha conseguido nada de lo que él dice y, hasta cierto punto, no es su culpa porque él vive con el sueño del ideal americano, de ese sueño que no es real. (Entrevista a Marcelo 26 marzo 2021)

El tema del desarraigo fue una constante en las entrevistas que sostuve con los miembros de Tentenpie y en ello pude evidenciar la necesidad de que esta haya sido asumida en escena. Al hablar Lorena sobre el desarraigo y lo que ello provoca, Lorena también mencionó que:

Hay personajes que le vuelven un poco más a la obra... la hacen transitar por varios estados emocionales. En caso del Primo era una cuestión un poco más ligera sin que eso quiera decir que el personaje sea bastante profundo y lo que quiere decir a través, lo que se pensaba presentar a través del personaje sea interesante que es un poco eso del desarraigo del que nos volvemos parte en algún momento, como para hacer, digamos, aceptados en otra sociedad o como para sobrevivir en otros espacios, en otras tierras, nos hacemos a esa tierra, nos hacemos un poco a sus formas y como volvemos acá con esas corazas que nos hemos puestos o con esas máscaras que nos hemos, puesto en el caso del Primo. Que de todas maneras no deja de ser un personaje agradable dentro del tratamiento dramático. (Entrevista Lorena 28 marzo 2021)

Al analizar este personaje es posible observar que por medio de la representación de esta problemática particular -el desarraigo y la pérdida de la identidad- esta obra nos pone frente a ella, retoma estos problemas para interpelarnos a la vez que nos llama a repensarnos. Al igual que sucede con el tema del desarraigo y la identidad, otro de los temas que están presentes a lo largo de toda la obra es la relación entre los indígenas y los mestizos y la posición que cada uno de ellos ha ocupado en el imaginario colectivo en Ecuador. Esta relación compleja entre en el

indígena –Mateo- y el mestizo –Belisario- se va transformando a lo largo de toda la pieza teatral hasta que ambos logran sosegar sus conflictos y reconocerse como seres humanos. Esto también es retomado de la esfera social y al conversar con Marco Vinicio se vuelve evidente, quien me comentó que:

siempre ha habido el rechazo hacia el indígena, bueno el indígena tiene, por ende, digamos... un lugar en la sociedad, el blanco también, el afroamericano también, el que estaba de vivo era el pobre mestizo, no sabe ni quién soy yo ni ¿quién me apoya? ha sido el gran olvidado. (Entrevista Marco Vinicio 2 abril 2021)

La presencia de la posición social del indígena y el mestizo y la relación entre ellos está presente a lo largo de toda la obra. Al conversar sobre ello con Marcelo pude observar que hay una razón especial por la que ello se muestra en escena, en sus palabras me comentó que:

De ahí que la relación que surgió entre los dos personajes principales Mateo y Belisario que eran un mestizo y un indio que en principio están en conflicto, pero tienen dos objetivos muy claros. Los dos, primero, quieren llegar a esa tierra ideal por distintos motivos. El uno, en busca de un futuro, porque supuestamente le han quitado todas las posibilidades en esta tierra, que es Mateo, y el otro huyendo de esta realidad. Lo interesante de esto, como te decía la otra vez, son causa y efecto. Lo más importante es que sean indio, mestizo, blanco o lo que sea son seres humanos iguales que son parte de esta tierra y nos cuesta vernos como iguales. Si bien, Mateo trata de recuperar su memoria, de mantenerse conectado con su tierra a través de su memoria, Belisario trata de olvidarlo, de buscar una nueva posibilidad. Lo que nos queda al final, y creo que eso es muy importante, es que estos personajes se reconocen como hebras de la misma tela, son parte de la misma tierra, son personas iguales [énfasis] y que, en vez de estar en conflicto por estas influencias externas, han terminado generando un conflicto que no es incluso de ellos y que debería quedar de lado. Creo que ese es uno de los temas más importantes. El reconocernos como seres humanos y punto [énfasis], ni blanco ni negro. Somos seres humanos que estamos en esta tierra y deberíamos compartir [énfasis] lo que tenemos, tanto lo emocional como lo cultural. Mateo el lado indígena, pero Belisario indiscutiblemente es el complemento en esta lucha del ser humano o de nuestros ecuatorianos, de nosotros mismos, en esta necesidad de blanquearnos, de dejar de ser indio para tratar de acceder a una serie de beneficios, que es lo que le pasa a Belisario

y que no es consciente de aquello, pero, en realidad, yo creo que los dos son una dualidad.
(Entrevista a Marcelo 26 marzo 2021)

Es interesante evidenciar en *Heredarás el sueño* cómo toda esta relación mestizo-indígena, el puesto social que cada uno ocupa y los motivos que los impulsó a migrar, están plasmados. Por ello, voy a retomar una de las escenas de la obra en las que Mateo y Belisario discuten sobre la importancia o no del recuerdo. En esta, ambos personajes se expresan de este modo:

Mateo: Y ahora no sé dónde están mis pisadas ni la punta del cordel ¿Logra ver algo?

Belisario: ¡No! Nada.

Mateo: Quisiera ser como usted.

Belisario: ¿Como yo?

Mateo: Si, como usted, sin nada para recordar. Mejor será que deje caer toda esta tierra y olvidarme de dónde sacar las raíces.

Belisario: Mi caso es diferente, mis recuerdos no son recuerdos son tormentos.

Mateo: ¿Por qué no me lo dice? Tal vez le haga bien.

Belisario: Que te hace suponer que contándote me sentiré mejor. (Belisario comienza a perseguir a Mateo), acaso crees el que seas hijo bastardo de una loca te da la sabiduría suficiente para entenderme.

Mateo: ¡No!

Belisario: O tal vez sus Taitas Sacramentos le dotaron de esas misteriosas habilidades milenarias.

Mateo: ¡No!

Belisario: ¿Y qué le hace suponer que puede entender el porqué de mi salida? ¡No corra!

Mateo: Porque siempre es bueno sacarse el peso de encima.

Belisario: ¡Cállese! Qué sabes de quitarte un peso de encima. Siempre estaré con las miradas de los que se les despojó de lo poco que tenían. ¡La codicia, la ambición, es como probar un plato de comida con el que no te sacias y sigues buscando más para saciar esa gula interminable de dinero! Pero también existimos los que solo socapamos, en espera que una de esas migas nos caiga en nuestras bocas, pero igual somos tan culpable como de pensamiento, obra y omisión.

Mateo: Usted es uno de ellos, de los que nos empujaron hasta acá.

Belisario: Sí, soy uno de los que te empujaron al abismo, pero sabes no medí las fuerza y me fui también al vacío y ahora soy uno de ustedes y usted, Mateo, tratará de quitarme las penas, ahora que lo sabe entiende... ¿y quieres que recuerde? (*Heredarás el sueño*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

En esta escena en específico se evidencia de manera plausible que la puesta en escena de esta obra asume diversas problemáticas sociales para ponernos frente a ellas. Y, siguiendo con este análisis, es posible considerar también a otros de los personajes importantes que dan un matiz peculiar a la obra. Estos son los Taitas Sacramentos y el Abuelo de Mateo. Los primeros, refieren el sincretismo entre las diversas creencias andinas y las creencias religiosas católicas, sobre todo. Y, el segundo, refiere a toda aquella sabiduría que durante siglos ha sido impartida de manera oral. A este respecto, Patricio Guzmán, antiguo miembro del Colectivo Tentenpie, menciona que:

aunque no lo dice Marco Vinicio, ahí hay un recurso andino, de los hombres que vivimos en los Andes, donde las tradiciones, en este caso de los Taitas, hacen que Mateo pueda recurrir a la memoria más que al recuerdo, la memoria como un signo de salvación, como un signo de unidad la memoria dentro de la obra, entonces en estas danzas y en estos ritos y mitos donde los que el ser andino encuentra un poco la razón de vivir, la razón de estar y de pertenecerse a un espacio.

(Entrevista Patricio 2 abril 2021)

La presencia andina en la obra marca su peculiaridad porque muestra que esta no solo recoge las diversas problemáticas sociales antes descritas, recoge también todo un sistema de creencias que son claves en el accionar local. Mientras conversábamos sobre cómo fue creada la obra, Marco Vinicio me comentó que:

Manejo también, a partir de este existencialismo, le cojo a los Taitas Sacramentos. Taita, una palabra quichua. Y sacramentos, una palabra religiosa. Taitas Sacramentos. Son los que le ayudan espiritualmente a Mateo a buscar respuestas, pero los Taitas nunca terminan una palabra, le termina el otro, y el otro trata de terminar, y le termina el otro, porque así es la iglesia, bueno, las creencias, que nadie te da una respuesta concreta, por eso dicen ‘había una vez un’ y paff termina el otro ‘un señor que caminaba’ y termina el otro. Allí va la vida, nunca ninguna religión le va a dar una ayuda al ser humano, sino el mismo, este sincretismo que le hice. Bueno, como difícil de entenderlo si no se lo explica así queda como algo gracioso, es gracioso, pero tras el fondo del gracioso y que le confunde a Mateo hay esta situación de ambigüedad religiosa. (Entrevista a Marco Vinicio 2 abril 2021)

Fotografía 3.5 *Heredarás el sueño*. (Personajes Mateo y los Taitas Sacramentos).



Fuente: Tentenpie (2010).

Esta fotografía muestra cómo los Taitas Sacramentos son representados en escena y cómo sus vestimentas retoman ciertos elementos andinos y religiosos para crear estos personajes particulares. Mediante esta fotografía es posible observar, nuevamente, la manera en la que el apoyo escenográfico permite transmitir el mensaje de la obra. Para comprender aquello, es posible retomar nuevamente una de las escenas de la obra en la que Mateo recuerda a su Abuelo

y en diálogo con él alude a la ayuda siempre presente de los Taitas Sacramentos y a la importancia que tiene el reconocer nuestras raíces.

Abuelo: Cuidado te caes, Mateo.

Mateo: Descuida, abuelo. Me sostendré fuerte, los Taitas Sacramentos me dijeron que yo soy bueno subiendo a los árboles, dicen que es por mi naturaleza de estar siempre en las nubes. Abuelo, desde acá arriba puedo ver todo y es tan mágico, puedo ver las casas, puedo ver el carro del primo Remigio como va levantando polvo. (Mateo cae al piso).

Abuelo: Aprende esto, Mateo. Desde donde estas ahora, desde el piso es de donde se ve la realidad. ¿Te hiciste daño?

Mateo: No.

Abuelo: Entonces levántate que no es bueno poner tu cuerpo en reposo.

Mateo: ¿Por qué se va el primo?

Abuelo: No lo sé, a lo mejor se cansó de estar aquí, Mateo. Por eso parte.

Mateo: Yo también voy a cansarme para irme de aquí, como el primo.

Abuelo: No digas eso, Mateo. Nunca digas eso.

Mateo: ¿Por qué?

Abuelo: De la tierra nunca se debe cansar ni desconocerla, uno sin tierra no es nadie, escucha esto, Mateo. Había una vez un hombre que partió de su tierra sin mirar el camino que dejaba atrás y después cuando los años se le comenzaron acabar trató de encontrar sus huellas antes que la muerte le encuentre a él. Y comenzó a caminar por todo el mundo para tratar de hallar los pasos que le regresen a su tierra que un día dejó. Dicen que su cuerpo todavía busca sus pasos, mientras sus ojos vigilan que no se le acerque la muerte...

Mateo: ¿Pero el primo...?

Abuelo: El primo logra regresar porque todavía conserva algo de su tierra ¿A dónde vas?

Mateo: Voy a subir al árbol para despedirme. (Mateo sube al árbol y éste se transforma de nuevo en el barco).” (*Heredarás el sueño*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

La importancia de introducir a cada uno de estos personajes reside en que ello nos permitirá comprender cómo se genera la *communitas* en correspondencia con la relación de los actores con los personajes y con la obra a partir del uso del cuerpo, punto que será estudiado más adelante. Comencemos con el momento de *communitas* que esta obra propicia. Para comprender la relación que se genera y el momento de encuentro que se produce con la representación teatral es posible rescatar los recuerdos de los actores y actrices sobre la representación pasada de esta obra. Entre ellos, sobresale un recuerdo en el que coinciden todos los miembros del elenco con quienes conversé y que es detallado con mayor claridad por Marcelo, quien comentó que:

hay una anécdota que a mí me gusta contar y es precisamente con *Heredarás el sueño*. *Heredarás el sueño* que creo que es una de las obras de las más queridas, bueno, todas son queridas [ríe], pero esta pudo difundirse por varios sitios, desde el Teatro Nacional Sucre a el cruce de una calle, a un coliseo, ha estado en todos los lados posibles y justo en una función que ocurrió en espacio abierto, en el cruce de una calle, en un proyecto de difusión del Municipio de Quito de ese entonces, hicimos la función y el público alrededor se acercaba y miraba, pero entre ese público, que no era un montón tampoco, había una señora de aspecto extranjero que miraba y de vez en cuando tomaba fotografías y luego se movía y volvía a tomar fotografías y durante toda la obra nos llamaba la atención porque nos miraba muy atenta. Se acabó la función y cuando terminó la función ella se acercó, se acercó muy emocionada y agradecida. Y claro, la sorpresa nuestra era que tenía un acento efectivamente extranjero, pero no era del todo inglés. Entonces nos comenta que ella era una migrante europea en Estados Unidos y nos contaba que al ver la obra se sintió identificada. Nosotros pensamos que cómo es posible, la obra es una obra andina que habla de personajes migrantes andinos [énfasis], pero ella nos contó que lo había sentido como muy cercana porque ella también era una migrante que había salido de su tierra por muchas razones similares a las de la obra y que fue a parar a Estados Unidos donde hizo su vida, pero que en ese momento que veía la obra, sentía que estaba a punto de perder sus raíces y que no se lo podía permitir y que ese momento cambiaba su plan, se regresaba a ordenar todo en Estados Unidos y que emprendía un viaje para encontrar sus raíces. ¡Wow! Si no, es eso, con una persona basta, tal

vez abra tocado a alguna otra gente, ojalá, pero a ella y a nosotros sí nos tocó. (Entrevista 26 enero 2021)

A partir del relato de este recuerdo pude evidenciar que la representación teatral en la dramaturgia de este colectivo no es un simple hacer. Es, sobre todo, un hacer-creer que nos llama a cuestionarnos y a un accionar que, como bien lo menciona Marcelo, no tiene que ser necesariamente colectivo, por el contrario, suele ser individual y personal. Pero da cuenta de la capacidad que tiene el teatro de trastocar la subjetividad, de ser una acción que tiene la posibilidad de conectar aquello que nos presenta con aquello que pasa en nuestras vidas personales. Al conversar sobre este espacio de comunicación y encuentro que es propiciado por el teatro y sobre cómo *Herederás el sueño* nos permite reflexionar, cuestionar y pensarnos Lorena recalcó que:

Todo el mundo tiene la posibilidad, el derecho de salir y buscar nuevos días en otros espacios, pero como lo hicieron nuestros migrantes durante de las décadas de los 80 y 90 fue muy difíciles las condiciones en las que se migraba y eso es lo que cuestionábamos en la obra no el hecho de salir y migrar, sino las condiciones en las lo hacíamos y no por voluntad propia [énfasis], sino porque nos veíamos obligados. Mucha gente lo hizo y como ves en la misma obra ahí están los personajes Belisario y Mateo, también las razones de ellos son válidas. Yo creo que lo chévere de esta obra es eso, nos lleva a ver los puntos de vista de todas las personas y finalmente conversar, reflexionar y profundizar más en el tema y ver qué finalmente es lo mejor para ti como persona y como ser humano. Lo que te decía, uno en el teatro lo que plantea son más que respuestas, preguntas, preguntas sobre la mesa. Significa mucho, significa mucho en la medida en que nos llevó a reflexionar montones en el tema, a buscar, a no juzgar, porque a veces uno de manera así muy ligera también suele juzgar a las personas por las decisiones que toma, pero uno a partir de, se pone como el teatro hace, se pone en los zapatos del otro y te provoca una empatía desde el ponerte en el zapato del otro y entender un poco las razones del porqué, porque uno cuando crea personajes se pone en los zapatos del otro y desde ahí acciona y desde ahí también entiende los porqués a lo mejor unos justificados, otros no, pero lo que uno hace con el teatro es entender los porqués del accionar con tal o cual, no juzgar. Cuando encarna uno y otro personaje la posibilidad de reflexionar sobre el tema, la posibilidad de compartir sobre el tema con otra gente, con público, con la familia, la posibilidad de conocer otros lugares del Ecuador y llevar este mensaje a otras personas en otros lugares del país fue lo que nos ha dejado [la obra] y el compartir y haber

empatizado con la gente a la que llegamos en su momento respectivo. Eso es lo que me guardo y me queda de este trabajo: el compartir con los compañeros del escenario, el buscar mantenerla por más tiempo, porque también hubieron vaarios elencos, igual con el *Flautista* que hubo varios compañeros que pasaron por el reparto de esta obra, buscando llegar a la mayor gente posible porque pensamos que es un tema importante de ser visto, de ser escuchado, de ser puesto a circular por otros lugares. Al equipo base, como digamos, que éramos en ese momento Mauricio, Marcelo, yo y Vini como dramaturgo porque también hace unos personajes, nos movilizaba la obra porque nos llegaba mucho, por ahí nos dábamos modos para poder siempre estarla circulando, había como este acuerdo. (Entrevista Lorena 28 marzo 2021)

Lo dicho por ambos, Marcelo y Lorena, permite dar cuenta que el teatro no se agota en aquello que representa. Por el contrario, se amplía a aquel lugar desde el cual reflexionamos, cuestionamos o criticamos y desde el cual es posible plantear un diferente accionar. Sobre esta posibilidad que abre el teatro, sobre este espacio liminoide o paréntesis que permite que nos pongamos frente a nuevos cuestionamientos, Marco Vinicio comenta que:

siempre el teatro tiene que hablar de algo y comunicar, no es netamente educativo, yo no soy muy contento ni soy fan del *stand up* ni nada de esas cosas. Me parece que el teatro tiene su responsabilidad, donde te puedas identificar y hacer tus análisis. Bueno, a mí no me importa que la gente diga ‘Oh, que bestia, me identifiqué con tal o me pasó lo mismo’, pero en algún momento si va a decir ‘Ah, chuta, puede que’. El ‘puede’, que no alcanza, pero si es una posibilidad, ‘puede que si sea verdad que pase esto a las personas’ ya con ese ‘puede’ yo estoy contento porque ya le hice pensar, ya les saco [al espectador y al actor] de su calma y les puse a reflexionar. (Entrevista a Marco Vinicio 2 abril 2021)

Del análisis de estos puntos ha sido posible comprender a la representación teatral como un espacio liminoide y de *communitas* que se corresponden a su vez con la relación de los actores y actrices con los personajes que interpretan y con la obra en sí misma. Ello ha permitido comprender que la representación teatral -no solo crea un espacio de comunicación y de encuentro con los otros (sea el público o los compañeros y compañeras del elenco)- crea también un espacio de comunicación y de encuentro de cada uno de los miembros del elenco con aquellos personajes que interpretan y que los interpelan y, sobre todo, permite crear lazos y puentes entre ellos y la obra en sí misma que se da a partir del uso del cuerpo en escena.

Para comprender la relación que cada actor o actriz desarrolla hacia el personaje que interpreta es posible retomar el diálogo que sostuve con los miembros del elenco. En él es interesante notar que los personajes con quienes más se vincularon fueron Mateo y La Abuela. A lo largo de mi trabajo de campo fue interesante notar cómo varios de los miembros del elenco se sentían vinculados al personaje Mateo y cómo este les resultaba familiar desde sus experiencias. Sobre esta identificación que sienten los actores a partir del personaje de Mateo, Patricio me comentó que:

Yo me identificaba con el personaje mismo de Mateo, el personaje que sale. Porque si uno ha vivido de cerca el tratar de buscar una vida nueva y un espacio económico de lo que uno no tiene en su país siempre te vas a identificar con él [Mateo], con este deseo de salir, yo me identifico mucho con ese personaje. (Entrevista Patricio 2 abril 2021)

Complementando esta relación actor/actriz-personaje es interesante considerar también lo propuesto por Lorena, quien comenta que la representación de la obra le llevó a sentir un gran vínculo con el personaje de La Abuela.

En ese momento yo, como te contaba, estaba yendo a ser mamá, había planificado ser mamá [risas], había planificado con Marcelo dejar un rato las tablas para ser mamá y yo retomo el trabajo una vez que ya fui mamá. De hecho, le andaba cargando a mi enano a las funciones [risas] sí, el chiquitito todavía de meses ahí en el carrito y lo trepaba y los técnicos de los teatros me ayudaban a cuidarlo en los intermedios y, obviamente, el tema de la maternidad hace que veas desde otra perspectiva el tema de dejar la tierra, de alejarte de tus raíces, el tema de saber que tu familia se puede ir porque como madre siempre buscas estar protegiendo, buscas proteger a esa nueva vida que has traído al mundo de cuidar y tal. Y claro, La Abuela en este caso había un tema de identificarme a través de esta sensación de protección que siempre han brindado los padres, o los abuelos en este caso más que los padres, y los abuelos ¿por qué? Los abuelos porque tienen mucha más sabiduría que los padres y desde la cosmovisión andina tienen mucho más peso por esta sabiduría que traen consigo y esa sabiduría está llena de amor, cuidados y protección y creo que ahí había como unos espacios de identificación con el personaje a través de esta cuestión del cuidar que se me puso más a flor de piel con el tema de la maternidad que estaba viviendo recién. (Entrevista Lorena 28 marzo 2021)

Finalmente, para comprender la importancia de la relación entre actor-personaje que se desarrolla a partir de la representación teatral, he decidido dejar el relato contado por Marcelo de una de las funciones en las que él, como Mateo, logró conectar con su historia personal. Marcelo me comentó que:

por ejemplo, a mí me pasó algo muy fuerte, que sí te conté que, precisamente, cuando cambiamos al personaje de La Abuela y lo estaba haciendo Lorena fuimos a hacer una función en el Oriente y para hacer esa función yo me fui, precisamente, ya hacía el personaje de Mateo, y me fui sin saber si regresaría acá a Quito a ver a mi abuela porque estaba enferma, estaba hospitalizada. Entonces, cuando hicimos la función en el Oriente y llega la escena final de Mateo que está en el mástil del barco para mí fue un impacto muy fuerte porque se me vinieron todas las imágenes de mi relación personal con mi abuela que la amaba y la amo, aunque no esté con nosotros. Emocionalmente y técnicamente hablando creo que, para el personaje, para mí y para el público que habrá visto esa función puede haber sido una de las funciones más intensas. Para mí fue catártica desde el momento en que suelto todas esas emociones y, claro, después de la función tuve que quedarme como media hora llorando hasta poderme tranquilizar y entender cómo lo iba a superar. Creo que, así como a nosotros nos afectó el proceso, tuvimos muchos espectadores que fueron tocados por la obra y ese es un regalo enorme, un regalo enorme. Cuando ves las reacciones del público dices ‘¿wow, en verdad esto que hicimos llega de esta manera? ¡Gracias!’ . (Entrevista a Marcelo 26 marzo 2021)

Fotografía 3.6 *Herederás el sueño* (Mateo interpretado por Marcelo y La Abuela interpretada por Lorena).



Fuente: Tentenpie (2010).

En la fotografía precedente es posible observar a Marcelo interpretando a Mateo y a Lorena interpretando a La Abuela como complemento de lo narrado por ambos. Esta intimidad y conexión que logran los actores y las actrices a través de los personajes que realizan da cuenta de que el momento de *communitas*, como lo decía anteriormente, se genera sobre todo en los mismos actores y actrices. Y ello es interesante porque si bien es algo que excede mis análisis teóricos logra empatar muy bien con ellos y da cuenta de que el teatro es un encuentro, es un ponerse frente a: es un ponerse en presencia.

Ahora bien, a manera de síntesis breve de lo estudiado en este capítulo es posible observar que la representación teatral de ambas obras no solo se basa en representar las diversas problemáticas de las que ya se ha hablado, es sobre todo un recrearlas en medio de un paréntesis que ha propiciado un momento de encuentro directo por medio del uso del cuerpo en escena. Los lugares de encuentro, diálogo y transformación enunciados por los miembros del elenco dan cuenta de la manera en la que tanto el público como los actores y actrices han estado inmersos en la puesta en escena de ambas obras y la forma en la que esta última ha influido en la vida personal de cada uno. Y como bien lo menciona Lorena varias veces, dan cuenta de la capacidad que tiene el teatro de plantear nuevas preguntas, de ponernos en el lugar del otro, de empatizar con aquello que se presenta ante nosotros.

Capítulo 4. Entrar en el juego de lo que plantea el teatro. Ensayo

Antes de comenzar con el estudio de la última obra considero oportuno enfatizar en que he dedicado un capítulo completo a ella porque, como fue dicho en el capítulo 2, *Ensayo* es una obra que trata sobre una obra de teatro. Y es en ella en la que se podrá observar directamente cómo la representación teatral abre un espacio liminoide y de *communitas* y cuál es la relación de los actores y actrices con sus personajes, con las obras que realizan y con el teatro en sí mismo. Es decir, es a partir del estudio de esta obra en la que se podrá observar cuál es la relación de lo observado en la etapa de trabajo de campo con el marco teórico.

Por ello, es importante detallar cuál fue el proceso mediante el cual se construyó esta obra, cuál fue el móvil que los determinó a hacerla y cuál fue pretexto de su creación. Sobre ello, es importante tener en cuenta que la obra nació de la idea de un amigo del colectivo, quien tuvo un familiar que vivió en Urcuquí en el siglo pasado y que escribía dramatizaciones que eran interpretadas por los residentes de Urcuquí para el pueblo. A este respecto, Marcelo comentó que:

Conversamos y al llamarnos la atención, precisamente, sobre esta práctica, este creo que fue la mecha que nos encendió, a mí personalmente me llamó mucho la atención porque ya tenía yo en cuenta que en varias regiones del país, en varios pueblitos y ciudades pequeñas, habían prácticas de un teatro vocacional en el que los vecinos, la gente del barrio escribía, ensayaba, montaba obras de teatro que las presentaba dentro de sus propias comunidades, había encontrado yo en San Gabriel, por ejemplo, había encontrado datos de eso en los alrededores aquí en Quito, algo en los pueblos, muchos ocurrían a partir de los procesos educativos, es decir, los profesores en colegios eran los primeros en generar estos procesos, pero también en la comunidad. Entonces eso lo tenía yo en mi cabeza y que me emocionaba mucho la posibilidad de tener más datos, cuando conversamos con Eloy [el amigo del colectivo] me dice: ‘oye, hagamos el proyecto, pues retomemos la dramaturgia de mi tío [el familiar que vivió en Urcuquí] y tratemos de montar una obra de él’, cuando ya leí los textos ya vi que no daban como para hacer una dramaturgia contemporánea, pero si se convertían en el pretexto para crear una nueva obra teatral producto de la investigación de lo que pasaba a nivel teatral en Urcuquí. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Al profundizar con los otros miembros del elenco sobre cuál fue el pretexto de esta obra y cuál era la necesidad de hacerla, Lorena, complementando lo dicho por Marcelo, me contó que:

Ese fue el inicio y la motivante, saber que había en esos textos algo que nos identificaba y algo que queríamos visualizar que era el quehacer teatral, qué hay detrás de lo que el público puede ver, del resultado que el público ve que es una cosa y toodo lo que está detrás que no está visto era lo que queríamos mostrar y rescatar que esta cuestión del deseo que siempre ha habido en la gente de comunicar, de hablar de algo a través de las artes, del teatro. Eso era un poco, visualizar tanto lo que pasa antes del estreno final, toodo lo que hay, los ensayos, por eso se llama *Ensayo* también, un poco para dar valor al proceso que uno vive, no solo a la obra como tal una vez que se estrena. Sino mostrar también esa otra parte que hay detrás que son meses de ensayo, de reuniones, de confrontaciones entre artistas y el texto, entre compañeros mismo que nos reunimos con el director, que a pesar de que estamos en una misma, con un mismo objetivo que es una obra, siempre surgueen... no son problemas, no es la palabra problemas, pero hay que ir sufriendo el proceso que atraviesa por eso, de llegar a acuerdos de cómo construir, también está de por medio el ser humano como artista con sus problemas y sus cosas y que tiene que saber sobrellevar de manera profesional. Entonces claro, nos pareció súper chévere la idea desde esto, desde el poder visibilizar todo lo que hay alrededor de nuestra profesión, de cómo fue antes de importante.

(Entrevista Lorena 16 abril 2021)

En el discurso de ambos es posible observar que la importancia y el pretexto de esta obra resida en mostrar que es lo que hay detrás de todo el quehacer teatral, que hay detrás de cada actor y actriz, cómo se construyen los personajes, cómo se lidia con el guion...y, sobre todo, de rescatar esta práctica comunitaria del quehacer teatral en los pequeños pueblos y mostrar la importancia del teatro. Es importante detallar que en esta obra si bien es Marcelo quien la dirige, es Marco Vinicio quien la escribe con estos diferentes extractos de texto de Juan Elías Alfaro -la persona quien vivió en Urcuquí en el siglo pasado- que fueron rescatados por su sobrino -el amigo del colectivo-. Hay algo particular en el proceso de construcción de guion de esta obra y es que para poder llevarla a cabo el elenco tuvo un trabajo de acercamiento, de entrevistas y de estudio con la gente de Urcuquí a partir del cual se buscaba rescatar la memoria de este quehacer teatral. Sobre este proceso, resta decir muy parecido a un trabajo etnográfico, los miembros del elenco comentaron que:

Por ejemplo, entrevistamos a un señor que fue alcalde de Urcuquí, hoy ya está fallecido -justo cuando estrenábamos *Ensayo*, al mes del estreno, el señor falleció- pero el señor nos aportó cosas muy lindas. Cuando conversamos con él, él todo emocionado con mucho cariño nos contaba precisamente que así era, que antes la gente se reunía, escribía teatro, las ensayaban como dos, tres meses y se presentaban en la casa comunal -en Urcuquí existe la casa que está junto a la iglesia donde se hacen los velorios y las representaciones teatrales y los eventos sociales- y allí presentaban la obra y si tenían el beneplácito y el aplauso de la gente de Urcuquí entonces se merecía circular por los otros pueblo. Además, este era un espacio vacío donde la gente pagaba para ir a ver y llevaba cada uno su silla porque esta salita no tenía nada, estaba desprovista, pero había un ejercicio comunitario de invertir en estos procesos. Y esto, pues claro, nos parecía maravilloso, esta expectativa de toda la comunidad, la entrega de la gente, desde lo ocasional para ensayar, crear, construir las obras de teatro. Y claro, participaban y este familiar de Eloy Alfaro, de Juan Elías Alfaro, era uno de los tantos que habían allá, había otras personas, otros señores y señoras que escribían, hacían teatro. Y cuando le preguntamos a este señor, el alcalde, cuando le preguntamos a qué le atribuía el desaparecimiento de esta práctica entre sonreído y un poco culpable nos contaba que se debía al cine y le preguntamos qué cómo es: ‘es que el cine es más fácil de traer pues y la verdad es que yo traje el cine a Urcuquí’ y nos contaba que en ese entonces él iba a Guayaquil compraba las películas de cine mexicano, en ese entonces, y las proyectaba en la pared blanca de Urcuquí junto a la iglesia y era mucho más barato y más emocionante y la gente llegaba y veía. Y eso poco a poco, junto a otras cosas también, fueron parte de los motivos por los cuales se perdió esta práctica en Urcuquí. Nos contaba un poco feliz, pero también apenado de ser el causante de esto. Entonces claro, nos encontramos con historias como la de él y otras tantas de gente que tenían esta práctica. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Es interesante notar que a lo largo de la obra *Ensayo* está presente esta capacidad que tiene el teatro de retomar los sucesos y las problemáticas sociales para ponerlas en escena y de mostrar cómo estas mismas problemáticas y sucesos se convierten en el pretexto de la obra. Por ello, es oportuno retomar una de las escenas de la obra en las que se muestra cómo el teatro retoma estos sucesos para representarlos:

Director Juan Elías Alfaro: ustedes saben, cuando uno escribe toma las cosas y las prepara como si fuera una champaña. Toma un poco de aquí, un poco de allá, una pizca de esto, de lo otro... perdón la analogía culinaria.

Fanny: No, no. Sí está bien echarle sal a todo. Oiga, que bonita manera de comparar la poesía con comida.

Director Juan Elías Alfaro: Pero no es poesía, es teatro. (*Ensayo*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie).

Siguiendo con esta vía de análisis, al conversar con Marco Vinicio sobre cómo construyó cada uno de los personajes y de qué se valió para ello, me comentó que para ello partió de hechos clave de la vida de los actores y actrices para ponerlas en relación con aquello que acaecía a cada uno de los personajes de *Ensayo* que ellos y ellas representaban. A este respecto el personaje del Director Juan Elías Alfaro, quien es el personaje principal y escenifica a un dramaturgo, resulta interesante porque retoma varios sucesos de la vida de Juan Elías Alfaro (quien vivió en Urcuquí y escribió los textos dramáticos base de esta obra) y de la vida de Marco Vinicio. En una de las entrevistas que sostuve con Marco Vinicio me contó que:

Mientras seguía leyendo le entrevisté también al hermano de él [de Juan Elías Alfaro] y ahí me aclaró más el paisaje. Venía de una familia muy ¿cómo le diría? era un matriarcado. Era un matriarcado donde la mamá -imagínate en ese sector lleno de gente afro ecuatoriana, gente indígena y ellos blancos, desde allí comienza un racismo- de amiguitos solo de la escuela hasta la puerta de la casa, ‘acá no me metes a ninguno de esos niños, acá juegas con tus hermanas, juegas solo’, impedido de que haga vida social. Me pareció aterrador, me pareció aterrador y el hermano mayor no se casó, él no se casó, la hermana siguiente se embarazó, el último hermano, el papá de este Elías Eloy Alfaro, del chico este [el papá del amigo de Marcelo], se escapó para poderse casar con la enamorada. Porque la mamá un monstruo de ‘No te casas, eres mío para siempre, para toda la vida’, un monstruo. Imagínate este Juan Elías, este tipo que solo está elucubrando por salir, salir y ver que hay más allá de esas montañas, de ese cañaveral. El personaje Juan Elías Alfaro [Personaje] traté de cogerle tal cual como me contó el hermano, de ser callado, amable y bueno. La cuñada también, la esposa del hermano me ayudó con la referencia de la mamá, que era una bruja no, pero tampoco puedes poner eso ahí en la obra porque está haciendo el sobrino [ríe]. Así que hay empaté con muchas cosas mías. Entre las obras que me dio Marcelo todas son tragedias, todas son tragedias, Y ahí se puede ver que el estado anímico, o bueno, yo puedo ver que el estado anímico del tipo [Juan Elías Alfaro] era triste. Siempre hablada de amores, muerte, amores, la monja mismo que sale en la obra. Hay otra obra en la que ella tiene la culpa, algo así, que a ella le

meten presa y al final le matan. Una tragedia, una tragedia. Todas las obras que él tiene [Juan Elías Alfaro] todas son tragedias. Imagínate, si el tipo solo escribió tragedias no puede estar tan feliz pues, algo le debe pasar en el interior. El tipo puede estar con una máscara de felicidad como está ahí, por eso le hago una referencia en los zapatos, es por los textos que yo estaba viendo, que me daba ese referente. Así que me puse a analizar, tenía ciertos problemas también. Un día estuvimos leyendo el texto, y el texto que tenía el Juan Elías Alfaro [Personaje] esa parte de la comedia en donde grita ‘¿Por qué se burlan de mi vida?!’ y todo eso y cogí, como te digo yo no hago costumbrismos, no voy a poner eso. Así que cogí, le modifiqué un poquito a ese texto y me quedé con ese texto yo. Eso fue como interesante porque esa parodia de qué ‘Hagamos una comedia. Sí, hagamos una comedia’ la mamá ha sido idéntica, así [en la escena de la mamá interpretada por Lorena]. La cuñada, después de la obra dice ‘Uy, justo así, igualita era mi suegra, igualita, idéntica’. (entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021)

Este paralelismo entre la vida de Juan Elías Alfaro (quien vivió en Urcuquí y escribió los textos dramáticos base de esta obra) y del Director Juan Elías Alfaro (el personaje) también se da con la vida personal de Marco Vinicio, lo que denota la relación actor-personaje. En este sentido, y sin entrar a realizar un análisis teórico sobre el uso del cuerpo en escena, es posible analizar la manera en que la subjetividad del actor o la actriz dan vida a los personajes que interpretan. Al conversar sobre la manera en que Marco Vinicio plasmó en escena este tipo de dificultades por las que atraviesa el personaje Director Juan Elías Alfaro y que también acaecían en su vida me comentó lo siguiente:

De niño uno tiene esperanza que de joven va a..., porque no sé, eso es como muy propio también tú estás de pequeño y dices <<ya, a los 12 años voy a tener enamorada>> tienes 15 y nada [ríe], estás en los 22 y estás ahí así. Yo también tenía así muchas de esas cosas, yo decía ‘Yo a los 30 voy a tener mi estatua’ y nada, y ya 50 años y nada [ríe]. Me identifiqué en eso y le transmití ahí. Fue un proceso medio interesante la creación del personaje porque leía una cosa y trataba de meterme yo en los zapatos del Juan Elías y decía ‘Sí, así se siente el tipo’ y me iba sacando todo esto, estos sueños que nunca se van a cumplir. (entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021)

Para evidenciar aquello que es advertido por Marco Vinicio y la concordancia de ello con su vida y con el personaje principal es posible retomar otra de las escenas de la obra en la que se puede observar este constante cuestionarse desde la niñez a la adultez.

Costurera: lo que deberíamos preguntarnos es qué sueña usted para usted.

Fanny: No, la pregunta sería ¿qué quiere usted para usted?

El zapatero: No, por favor. Ustedes lo están confundiendo cuando la verdadera pregunta es ¿qué anhela usted para usted? Eso es ¿qué anhela?

Todos juntos: ¿qué sueña? ¿qué quiere? ¿qué anhela?

Director Juan Elías Alfaro: No, no, no. Las tres preguntas están bien planteadas. Soñar, querer, desear. Saben, hay una edad para soñar, para querer y para desear. Soñar es casi una obligación cuando se es niño. Querer es una posibilidad de la juventud que viene acompañada del poder, del poder del cuerpo... el creer que todo se puede. Esa es la edad para saltar del nido porque si lo haces y te caes ten por seguro que no vas a morir, eres inmortal. Luego, luego vienen los años y con ellos los pesares y solo nos queda el desear.

Todos juntos: Yo sueño mucho, como todo niño y hasta a veces lo hago en colores. Dicen que es muy extraño y más extraño es recordarlo, no todos lo hacen.

Fanny: ¿Aún puede soñar en colores?

Director Juan Elías Alfaro: No, yo ya no sueño en colores. Es más, a veces ni siquiera sueño.
(*Ensayo*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

Este personaje, el Director Juan Elías Alfaro, resulta peculiar porque guarda muchas cosas de Juan Elías Alfaro (real) y de Marco Vinicio. Lo peculiar de este personaje es que en él se refleja la soledad que, desde la perspectiva de Marco Vinicio, atraviesa a todo ser humano y se refleja a lo largo de la obra. Al conversar con Marco Vinicio sobre cómo la soledad es uno de los ejes que giran en torno de la obra recita la escena en la que su personaje habla hacia el Director Juan Elías Alfaro de la siguiente manera:

La obra dice así: ‘a simple vista no están gastados: taco casi intacto, bien lustrados, eso quiere decir que usted es una persona que siempre le gusta estar bien presentado, evidentemente. Mira que interesante, a simple vista no se ve ninguna línea en el cuero, pero ahí está y eso es extraño porque aquí las calles son de tierra y de piedra. Muy temprano en la mañana usted se levanta

presuroso para poner con cuidado el sebo y así tapar las heridas del cuerpo tal como lo hace con su ser, así nadie sabrá lo que le está pasando, siempre estará como nuevo, aquí no ha pasado nada. Lo que no sabe, mi querido señor, es que al igual que sus zapatos está lleno de heridas y laceraciones'. Esta obra ha sido de las que más me ha gustado de las que he escrito y en las que he podido participar, porque me he involucrado mucho, me he identificado con otra persona con la que a través del tiempo estamos unidos de una forma, o sea, yo casi en 1960, por ahí, es una buena vinculación con esta obra. (Entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021)

Al final de este diálogo que sostuve con Marco Vinicio pude observar algo que ya venía siendo muy recurrente a lo largo de mi trabajo de campo y es la relación que tienen cada uno de los actores y actrices con la obra, esa especie de unión que se da entre ambos desde la representación teatral, que si bien es una de las bases de la actuación da cuenta de cómo los actores y actrices recuperan sucesos de su vida para dar vida y cuerpo a un personaje. Sobre este punto volveré más adelante al relacionarlo con las experiencias del resto de los miembros.

Ahora, siguiendo con el estudio del paralelismo entre la vida del personaje y la vida de los actores es importante detallar que este no solo se da entre Marco Vinicio y el Director Juan Elías, se da también con los otros miembros del elenco, como por ejemplo con uno de los personajes que realiza Lorena Rodríguez. Cuando conversaba con Marco Vinicio sobre cómo había creado a los personajes interpretados por Lorena Rodríguez, Marco Vinicio me comentó que:

A Lorena le hice un personaje, aunque no está muy bien desarrollado, es una costurera, es por referencia a la mamá de ella que es costurera y que se le olvida, ya está con alzhéimer creo la señora, y en un momento en la obra trato de darle también ese matiz, ella va siempre con el recuerdo, siempre está recordando a alguien que viene a buscarle. Está enamorada de alguien que no sabe si va a venir o no vendrá, pero ese es un referente a la mamá de Lorena. (entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021).

Este sentido de vinculación con el personaje a través del recuerdo también surgió mientras conversaba con Lorena sobre la manera en que ella dio cuerpo a este personaje. Al conversar sobre ello, Lorena advirtió que:

Fui sumando cosas más también y poniéndome en las circunstancias que plantea el autor al personaje y a veces están como cosas muy más y otras como cosas cercanas a gente a la que conozco porque así es como uno construye a los personajes, con las emociones de uno como persona, como actriz, pero puede acudir también a todo lo que puede ver fuera, a un familiar, a un recuerdo cercano, a alguien que pasa por la calle que uno puede intuir que puede tener esta historia o porque me gusta esa forma de caminar y quisiera darle ese caminar a mi personaje y cosas de ese estilo que uno va juntando para ir armando este rompecabezas con el que uno construye finalmente cada personaje. Desde lo físico, desde lo psicológico y que para eso hace uso de las circunstancias dadas, que son cuestiones técnicas, o del sí mágico, por ejemplo, o de la memoria emotiva. Uno acude a todos estos elementos para, finalmente, estructurar a este personaje con lo que tiene a la mano y con los elementos técnicos con los que uno se ha preparado y puede también agarrar. Puede ser una cuestión muy intuitiva o puede ser una cuestión también ir acudiendo a estos temas más técnicos. Entonces hay momentitos en los que uno siente a través del recuerdo, de la memoria te digo, y se identifica. Y de ahí y el otro es con la mujer que aparece al principio, que es la costurera, mi mami es costurera y entonces de ahí también fue un poco recoger algunos elementos de mi mami, de los recuerdos para que le sirvan al personaje, por ejemplo.

(Entrevista Lorena 16 abril 2021)

Este sentir a través del recuerdo resulta interesante en la medida en que da cuenta de cómo el actor y la actriz archivan en sí mismos distintas memorias, experiencias y sucesos que le permiten dar vida a un personaje y dotarlo de un cuerpo preciso que tiene su propia manera de sentir, de accionar y de manifestarse a través del cuerpo del actor o actriz, como una caja prestada que se va llenando con las vivencias propias de los actores hasta convertirse en el personaje que interpretan. Es interesante advertir que este vínculo y conexión de los actores con los personajes que crean e interpretan también se hallaba presente en el discurso de Marcelo. Al conversar con él sobre cómo se relaciona con los personajes, me comentó que:

Yo creo que de alguna manera todos me tocan, tal vez un poquito Juan Elías Alfaro [Director Juan Elías Alfaro-Personaje], creo que por eso me hubiese gustado mucho hacerlo, por esta necesidad de hacer teatro, del no venir de una tradición teatral, de una tradición extensa, sino de ir descubriendo el teatro en esta necesidad de comunicarse con los demás. Creo que por ahí me toca el personaje de Juan Elías y de allí creo que toda la obra, todos los personajes de alguna manera, con sus conflictos, con sus aciertos, con sus búsquedas. Esta búsqueda de los personajes de vivir y

de verse imposibilitados, imposibilitados de hacerlo y talvez encontrar en el teatro una extensión de sus propias vidas es algo que late en la vida de actores y actrices y, claro, yo siempre digo que a veces el teatro y la actuación me permiten vivir cosas que yo, personalmente, no me atrevería. En mi trabajo actoral de pronto sería capaz de hacer cosas locas, extravagantes, cosas que no me imaginaría hacerlo como Marcelo, por ejemplo. Yo como Marcelo tal vez soy muy cauto en muchas cosas, pero si entro a trabajar un personaje pues nada, el personaje toma la rienda y se va más allá [ríe]. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Todas estas tensiones que se crean entre los actores y los personajes y la manera en la que recurren a sus vivencias y experiencias para que sean asumidas por los personajes está claramente plasmado en la representación teatral de la obra *Ensayo*. En esta se muestra cómo los actores-personajes luchan con sus propios personajes y ello concuerda del todo con la lucha interna que tienen los actores al momento de construir sus personajes. En la siguiente fotografía se puede observar este cuerpo que es doblemente habitado, el cuerpo habitado por la actriz y habitado por el personaje, un cuerpo compartido por dos personalidades distintas, tal como Marcelo lo comentaba en líneas anteriores, el personaje que se atreve a hacer aquello que el actor no hace. Esta lucha de los actores con los personajes que interpretan y consigo mismo corresponde en una de las escenas en las que Fanny desesperadamente dice lo siguiente:

Fanny: yo cojo el texto y luego me siento como ella, como Fanny, confundida, con fun di da. Yo estoy confundida, ¿qué camino tomar? Por eso se estar aquí parada de puntillas intentado ver un camino, pero no hay ningún camino. El único camino que hay es el que me trae de regreso acá y estoy atrapada de nuevo en el principio, ella [el personaje que como actriz debe interpretar] por lo menos tiene algunas opciones, yo ni eso tengo, trato de aprenderme el texto, pero no lo logro. (*Ensayo*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

Fotografía 4.7 *Ensayo* (Fanny interpretada por Salomé Velasco)



Fuente: Tentenpie (2018).

Al conversar con Diego Luna, actor invitado e intérprete del Director Juan Elías Alfaro, sobre las dificultades que enfrentan los actores y actrices al momento de enfrentarse al texto y sobre cómo él resolvió estos problemas al momento de interpretar al Director Juan Elías Alfaro me comentó lo siguiente:

Fue entonces revisar nuevamente estos textos, tratar de revisar qué materiales me van a servir con este personaje porque si tuve varios problemas al principio. Es un personaje delicado, en el sentido de que tiene muchas sutilezas y además son sutilezas importantes porque hay que remarcar la diferencia entre el real de la caricatura, porque hay estos dos momentos de teatro dentro de teatro. Entonces como hacer esta distinción sin que se vuelva, el problema con estos personajes tan... voy a decirlo como solemnes o un poco más austeros tal vez, de gesto más austero tal vez o más sutiles incluso, es que a veces uno se vuelve muy rígido y empieza a encascararse mucho el personaje. Empecé a tratar de ver por dónde puedo trabajar a un personaje que, si es como muy vertical, pero es ágil. Así que llegué a la conclusión de ver como una varita, como una vara de hierro de estas de las columnas y empecé a jugar con eso primero. Empecé a jugar con eso desde el cuerpo. Incluso físicamente agarré un palo de escoba para probar la verticalidad y probar esa rigidez, pero yo no quería hacerlo rígido. Así que el juego era mantener esta verticalidad y la linealidad que te permite el palo, un palo de escoba, pero ir buscando en eso fluidez y flexibilidad. Y algo muy importante que apareció ahí fue la imagen de Urcuquí, habla sobre los cañaverales y un poco la brisa en los cañaverales y todo eso. Entonces yo imaginaba, hasta ese entonces no había ido a Urcuquí medio me conozco el paisaje del sector en general pero no Urcuquí

específicamente, así que de todos modos me imaginaba un campo abierto y estos cañaverales en campo abierto. Entonces empecé a tratar de buscar como una voz que se expande, justo como la brisa de este cañaveral, tratando de usar esta imagen que a la vez se contrasta un poco con esta figura de una vara que, si bien es flexible, pero es una vara de todos modos. (Entrevista Diego Luna 26 abril 2021)

Es interesante notar cómo esta relación del actor con su personaje es representada en totalidad en la representación teatral de *Ensayo*. Por ello, es posible retomar una de las escenas de la obra en la que se puede observar lo detallado con anterioridad. Esta escena refiere a una escena en la que los actores, actrices y el director están llorando tras un ensayo anterior en el que cada uno de ellos confrontan sus vidas con lo que se buscaba escenificar y todo termina en un drama.

Director Juan Elías Alfaro: vamos, tomen asiento. Tranquilos, no pasa nada. Vamos, tomen asiento. De cualquier manera, esta experiencia sirvió para yo poder ver. [Hacia el zapatero] ahora sé porque usted golpea con tanta fuerza la suela de ese zapato, es por sacar su rabia, por su soledad. ¿No ve?

El zapatero: Sí, y el único nombre femenino que se escucha en la soledad de mi casita es Hierba Luisa [llora inconsolablemente].

Director Juan Elías Alfaro: ¡Por favor! No me está entendiendo, hombre. [hacia la Costurera] usted que su puntada es tan firme como si quisiera pegarse a algo.

Costurera: Sí, yo también entiendo ahora que cada que doy una puntada estiro y estiro la mano para alcanzar a alguien y no alcanzo nada [llora inconsolablemente].

Director Juan Elías Alfaro: No, no me está entendiendo usted tampoco [hacia Fanny] usted, usted que su comida es tan suave y ligera, es como usted mismo, usted me entiende ¿verdad?

Fanny: Sí, soy insípida. Lo sé [llora inconsolablemente].

Director Juan Elías Alfaro: No señores. Por favor, dejen ese estado de ánimo, no me están entendiendo. Lo que quiero decir es que la vida, la vida hay que vivirla con alegrías y penurias, que si pudiera dar marcha atrás al segundero lo haría, pero eso no garantiza que cambie el curso de la historia, porque el reloj, el reloj no tiene marcadas las horas felices. Ahora vamos, volvamos al

ensayo. Busquen un vestuario, cambie ese ánimo. Eso, cambien en ánimo [Vuelven a ensayar].”
(*Ensayo*. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie)

Sobre este constante confrontarse de los actores y actrices con los personajes que interpretan, con los temas que tocan, con la obra en sí misma y con la relación que desarrollan con los personajes y con la obra, me pareció peculiar lo comentado por Diego Luna.

los personajes, estos personajes que acompañaban a Elías en realidad me llaman la atención porque estaban en este juego de querer representar los personajes que a la vez eran ellos mismos en sus propios roles. Efectivamente son personajes que son gente del pueblo, no son actores con una técnica de no sé qué, no sé cuánto. Obviamente no es que se quiera criticar ese punto, sino más bien como resaltar ese impulso vital de representar ese juego escénico y que al final de cuentas la gente lo asume con tanta espontaneidad. Y eso es lo que causan también estos conflictos de los personajes que de algún modo lo llevan a su vida personal y su vida personal también la vuelcan ahí de una forma un poco... a veces intensa que se presta para el juego melodramático digamos. Entonces digamos es una zona extraña porque al final de cuentas con sus diferencias no es distinto de lo que se hace profesionalmente desde un punto de vista técnico, pero te da este matiz. Entonces es eso, la espontaneidad de la gente que estaba cargada de su voluntad de hacer y tenía probablemente talento, tenía lo que sí seguro tenían ganas. (Entrevista Diego Luna 26 abril 2021)

Fotografía 4.8 *Ensayo* (De izq. a der. Salomé Velasco, Diego Luna, Lorena Rodríguez y Marco Vinicio Romero).



Fuente: Tentenpie (2018).

Esta fotografía alude a aquel momento del que Diego Luna comenta, en ella es posible ver cómo estos cuatro actores se confrontan con el texto y con las exigencias que sus personajes les imponen. La constante confrontación que existe entre los actores y actrices con los personajes que interpretan fue algo sumamente recurrente en el diálogo de los miembros del elenco. Al conversar con Marco Vinicio sobre cómo vive la actuación y a los personajes que interpreta, Marco Vinicio supo decirme que:

el actor supuestamente debe ser 99% de emoción y 1% parte lógica para que no vayas y le mates a tu compañero, que el actor está haciendo una obra que le estrangulas y voz apasionado coges y clic, se te fue la mano... Te metes, es como una droga verás, que te motiva, que necesitas más, estar ahí. Y además como es un mundo muy mágico te pierdes y quisieras estar ahí ¿por qué? Porque ahí puedes...es un espacio en el cual puedes ser rey, emperador, todo lo que tú quieras, puedes ser niño, puedes ser viejo. Pero sales a la realidad y te topas con algo que a lo mejor no quieres ni ser. (Entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021)

Es interesante notar que este mundo mágico o esta zona extraña que implica el teatro se ancla con la idea de espacio liminoide estudiada en capítulo teórico en la que es posible ver que el teatro se

da en una especie de paréntesis que permite encontrarnos frente a frente, que se da como aquel espacio desde el cual se apertura un sinfín de posibilidades como las advertidas por Marco Vinicio. En una de las conversaciones que sostuve con Diego Luna también mencionó la existencia de este espacio, de este mundo entre medio que se genera por medio de la representación teatral. Diego mencionó que:

Dejarle al cuerpo como automatizar un poco toda esa parte para que el cuerpo haga lo que tenga que hacer y tu ocuparte de la sensación. Cuando te ocupas tú de la sensación... para esto hubo momentos, sobre todo en la parte de exploración hay momentos porque trabajas con la sensación, tal vez en la parte de marcaje más técnico todavía estás jugando, pero tienes que percibir para no mecanizar también ese estado de sensaciones, pero ya cuando sueltas, cuando ya tienes todo esto armado un poco tratas, ya sueltas toda la tensión mental, sueltas y te ocupas un poco de ir como que navegando con el cuerpo. Y cuando ya tienes esa estructura es como soltar todo y entregarse al juego, ahí es donde pasa recién algo. Bueno a todo esto van ocurriendo cosas. Pero en este juego es en donde uno ya trata de transmitir o más bien sueltas un poco las tenciones, sobre todo las tenciones mentales que están. Es como ir detectando las tensiones, ir soltando los textos, ir interactuando, tratas de, es un campo ya más social, tienes que interactuar con los otros e ir sintiendo. Entonces, en este *feedback* de ir sintiendo de ir creando conexiones con los otros actores, con el espacio, empiezan a aparecer como emociones más potentes que se transmiten en gestos más sutiles, esa es la importancia de esto, creo. (Entrevista Diego Luna 26 abril 2021)

Ahora, quisiera continuar con el estudio de la obra y de cómo a través de ella se puede entender a la representación teatral y, sobre todo, con cómo la representación teatral retoma lo social para ponerlo en escena. Frente a ello, Marco Vinicio cuenta que cada que él escribe una obra, y, sobre todo, al momento de retomar los pretextos de esta obra, realiza lo siguiente:

Un amigo me decía ‘¿Por qué no cogiste la parte económica que estaba transcurriendo en ese mundo, en ese momento, ahí?’, porque el ingenio comenzó como a decaer. Toda la gente, el ingenio decaía y todos los pueblitos satélite que estaban alrededor se iban al diablo, se acababan. Pero no, no. Porque más me interesa la parte humana, el conflicto interno que tienen los personajes, la soledad que viven ahí. La soledad en sí del pueblo le trato de enfrentar con los personajes y traté de hacer como una analogía: el ingenio es el Juan Elías, se va Juan Elías y desaparecen todos, igual que pasó ahí. Pero en la obra trato de que, bueno no sé si está bien dada,

pero de que todos giren alrededor del Juan Elías que en este caso sería el ingenio, porque es el único que habla del ingenio, nadie más, él es el único que habla del ingenio, de los sueños que hay ahí atrás del ingenio, que hay en el ingenio, los leones, los seres fantásticos que están ahí y los otros son los pobladores que están de alguna forma viviendo a través de esa fantasía absorbiendo toda esa riqueza. La cosa que hicimos dentro del cuadro lo cogí de la obra porque quería hacer un referente a él, de las obras que él había estado haciendo y decían ‘No, debió haber sido una falta de ortografía’ y digo ‘No, es así, ni le topes. Respétalo como está, con falta de ortografía y todo’ que es lo que escribió el Juan Elías, quien tenía su visión política que tampoco le profundicé porque me enfoqué, como te digo, en la parte humana de ellos, que como reflejan la soledad. La soledad en todos los ámbitos. Él en su parte económica, en su parte social que es alta, prácticamente con respecto a nosotros, en la obra se refleja en soledad, es soledad su mundo, su anhelo que al fin y al cabo nunca llega a serlo, cuando está en el pasado de niño... Intento siempre estar siempre al tanto de la parte social, todo lo que escribo, ya para mí y el grupo, es social. (Entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021)

El volcar toda la problemática de la soledad sobre el personaje del Director Juan Elías Alfaro y mostrar los problemas que surgen en las varias etapas de la representación teatral fue para Tentenpie una necesidad. Una necesidad en el sentido de que para ellos como grupo era pertinente hablar del quehacer teatral, dar una especie de reconocimiento a todas aquellas personas que se dedican a esta profesión. Mientras conversaba con Lorena sobre el móvil de esta obra me mencionó que:

creo que el tema de hablar sobre nuestra realidad hacía falta, porque siempre estamos hablando o en las otras obras hemos hablado de las circunstancias de los otros, de los migrantes, hablar de la ciudadanía, hablar de la juventud, de las mujeres que buscan sueños, como hablando siempre del otro. Pero en este caso se volvió importante porque estábamos hablando de nosotros como artistas, de nuestra situación, de nuestra circunstancia a partir del pretexto este que te digo de la dramaturgia de una persona que vivió hace mucho tiempo una realidad que también queríamos darla a conocer. Si ha significado mucho y además lo hacíamos como los 20 años de agrupación y estuvimos justo celebrando los 20 años y estrenamos y eso. Decidimos este tema porque como que era hora de hablar sobre nosotros, sobre nuestra realidad y sobre la importancia del arte desde siempre. (Entrevista Lorena 16 abril 2021)

Lo advertido respecto a la necesidad de dar a conocer todo aquello que envuelve a la representación teatral y de hablar del teatro desde las personas que lo conforman y que lo llevan a cabo también estuvo muy presente en mis conversaciones con Marcelo. Mientras hablábamos sobre ello surgió la importancia del título de la obra: *Ensayo*. Sobre ello, Marcelo mencionó que:

¿Por qué se llama *Ensayo*? Precisamente, porque los personajes, lo que nos interesaba era recuperar este ejercicio que el público no ve. El público ve el producto final, el público ve el espectáculo, pero no ve los ensayos, no ve ese tiempo donde actores y actrices se construyen y a veces se destruyen a sí mismos para volverse a construir en esta búsqueda de generar algo que les permita transmitir alguna necesidad, algún tema. *Ensayo* [como título] nos parecía ideal. Claro, ahí lo discutimos también con Marco Vinicio, con Lore, con los compañeros y creo que es el nombre adecuado. Como te decía, yo tengo una manía con el teatro dentro del teatro, a mí me gusta el meta teatro, precisamente por esta posibilidad de ver esas vidas de las que no siempre se hablan que son las vidas de actores y actrices y de toda la gente, claro, digo actores y actrices detrás, pero hay todo un montón de gente alrededor, escenógrafos, vestuaristas, carpinteros, hay toda una cadena productiva detrás que no siempre se la visibiliza, pero que también es parte de todo este proceso. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021).

Ahora bien, para culminar con el análisis de lo propuesto al inicio de esta sección etnográfica, es preciso profundizar sobre el momento de *communitas* y de espacio liminoide que fue advertido por Diego Luna y Marco Vinicio líneas más arriba. Para ello, tal como se lo realizó con las otras obras, es posible partir del discurso de los mismos actores y actrices. Al conversar sobre aquel espacio intermedio que se genera con la representación teatral es oportuno tener presente el punto de vista y la experiencia vivida por Marcelo. Ya que, si bien Marcelo fue el director de esta obra, no participó de la actuación de la misma, lo cual le permitió disfrutarla también en tanto espectador. De sus memorias es posible rescatar que:

Cando yo veo *Ensayo*, yo la disfruto, yo creo que eso es lo bonito de esta obra, la hemos creado, está ahí montada. Y yo, a pesar de que me la conozco, cada que la veo la disfruto mucho. Ya me pongo en el plano de espectador y me toca, me emociona, me gusta, me siento cómodo y siento un poco el reconocernos [énfasis de Marcelo] a nosotros, gente de teatro, en esos personajes. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Sobre esta manera en la que la obra toca a Marcelo como espectador es posible conectarla con el efímero momento de conexión con el público y con los compañeros y compañeras de tablas que ha sido advertido por el resto del elenco. Al respecto, Diego Luna comenta que: “Sí, y ese nivel de conexión no siempre pasa y eso es lo, que bestia, eso es tremendo, sobre todo cuando uno recién está empezando, siempre.” (Entrevista Diego Luna 26 abril 2021). Al conversar con Lorena sobre ello y sobre los momentos más sensibles de la representación teatral, Lorena supo decirme que estos refieren a:

Quando se siente que llegó al público. Para mí cuando sientes que lo que estás diciendo, de una u otra manera... uno siente una energía especial, por eso con la misma obra no todas las funciones son iguales, porque a veces, digo, somos humanos también nos preparamos y todo, pero a veces hay como circunstancias muy especiales y por ahí no se logró del todo o la emoción o el fluir del texto o una que otra cosa que sientes que no, estuvo la función chévere, pero algo le faltó. Y cuando se da esta simpatía y esta sincronía de lo que tú energéticamente estas proyectando y el público lo recibe de una manera que te devuelve, y no necesariamente solo en los aplausos, sino en el estado que se siente y se percibe la presencia del otro también dices ‘a chévere, bien, bien’ como ¡misión cumplida!. (Entrevista Lorena 16 abril 2021)

Es interesante resaltar aquello referente a la conexión con el otro que se posibilita a partir de la representación teatral, en términos del marco teórico a aquel encuentro que se apretura por medio de la representación teatral. También resultó interesante notar que *Ensayo* pretendía justamente eso, mostrar cuáles son las dimensiones de la representación teatral, cuál es la importancia del teatro, no solo a un nivel social como suele ser frecuente, sobre todo, mostrar cuál es la importancia del teatro para la gente de teatro:

Es un acto de reconocimiento hacia la gente de teatro. Algo que nos ha pasado y que ha sido muy bonito es que los compañeros y compañeras de teatro que la han visto han salido muy conmovidos, me refiero a la gente de teatro porque, digo, a veces uno como gente de teatro tiende a ser muy criticón porque siempre estamos viendo la técnica, el recurso, que los trabajos estén bien realizados, siempre estamos viendo los detalles en los trabajos y, si bien somos capaces de aplaudir el trabajo de los otros, la estética o la línea de los otros, a veces somos más que críticos, criticones, y a veces se puede tender a decir ‘valen los trabajos de los compañeros’. En este caso, yo creo que con la obra ha sido algo muy bonito porque todas las críticas de nuestros colegas, de

nuestros compañeros, todos sus comentarios han sido muy cálidos, muy conmovedores, me hacen sentir que es un trabajo que les dice algo a ellos, donde se reconocen también. Porque, algo que yo te decía en algún momento, el teatro te permite hablar de todos los temas, de política, de amor, de todo, de todo, de todo, pero nos olvidamos de hablar del teatro. Y, en el teatro creo que hay mucho que decirnos [acento de Marcelo] a nosotros mismos como comunidad, como gente de teatro, porque hay una necesidad de reconocernos, de saber que no estamos solos, que hay mucha gente comprometida trabajando, estudiando, creando. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Esta posibilidad de identificarnos y comunicarnos a través de la representación teatral es algo que está presente en la misma representación de *Ensayo* y resulta interesante ya que al ser una obra que trata sobre una obra de teatro evidencia cómo el teatro crea puentes de comunicación y encuentro que nos permiten identificarnos con los otros y con lo que vemos. Por ello, me gustaría retomar unas palabras de Marcelo que si bien hablan de *Ensayo* hablan también de las dimensiones y la importancia de la representación teatral y, considero, se anclan con lo expuesto en el marco teórico:

En *Ensayo* creo que hay muchos momentos íntimos, esta necesidad de los personajes de vivir, de soñar, de estar en un escenario, de encontrarse, pero también de dar y sentir ese afecto y cariño y respeto entre sí mismos, de ser una familia, que a veces no se reconocen, pero que están ahí, que se sostiene unos a otros, creo que cada obra da posibilidades distintas. (Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Estos diferentes sentimientos compartidos por los miembros del elenco incluso se entienden aún más cuando se analiza todo lo que el teatro ha significado en la vida de ellos. Al conversar con los miembros del elenco sobre qué ha significado el teatro en sus vidas y cómo se iniciaron el él, Lorena me comentó lo que el teatro ha significado para ella. En sus palabras:

¡Huy, todo! [risas] después de un tiempo, como ya poniéndome distante un poco y analizando porqué decidí seguir teatro, yo creo que es porque desde el principio yo fui muy tímida, siempre perfil bajo, con muchos miedos alrededor mío y me doy cuenta que tenía una necesidad muy grande de hablar de ciertas cosas, pero que no las podía hacer desde mí como Lorena porque sentía como muchos miedos alrededor, y me parece que inconscientemente busque esta forma de hablar para hacerlo a través de un personaje, poder decir cosas y hablar que a lo mejor si yo lo

decía como Lorena yo me sentía vulnerada o frágil si las hubiera dicho. Entonces yo creo que nace así: desde una necesidad profunda de comunicar algo y se vuelve vital desde ahí, desde que me da la posibilidad de hablar de varios temas que son los que me tocan, los que me movilizan, los que me inquietan, entonces se vuelve como este espacio de poder manifestarte, de poder expresarte, de hablar de esos temas que pueden ser más o menos complicados, pero ese es el espacio [el teatro] desde donde yo puedo abordarlos. Para otras personas es más fácil a través de la escritura o a través de la comunicación o a través de la pintura, o a través de la poesía, pero a mí me resulta complicado escribir, por ejemplo, soy como uuuf me cuesta, me cuesta coger el lápiz y organizar mis ideas y ponerlas en un orden y tal, pero en el teatro es un espacio en el que me siento realizada, siento que puedo hablar, expresar, decir cosas, poner sobre el tapete varios temas y que es una manera con la que yo encontré una forma de libertad también. (Entrevista Lorena 16 abril 2021).

Es interesante notar cómo el teatro se vuelve aquel espacio desde el cual se habla, se toma una postura y se comunica. Esta idea del teatro como un espacio de realización también fue algo que estuvo sumamente presente en el dialogo sostenido con Marcelo y con Marco Vinicio. Mientras conversaba con Marcelo sobre qué ha significado el teatro en su vida, me comentó que el teatro para él ha sido:

¡Todo! [entre risas]. El teatro en mi vida es un descubrir y un giro en 180 grados. Para mí el teatro ha sido la posibilidad de encontrar una razón de ser y hacer. Porque, como te decía, mi plan antes era ser ingeniero en sistemas, pero no es que estaba apasionado, no es que lo quería, pero tampoco es que me conflictuase por eso, era como algo que había que hacer sin conflicto. Pero cuando aparece el teatro surge esta posibilidad de comunicarme, yo creo que para mí el teatro es sobre todo eso. Tal vez a través de las palabras me cuesta, cuando estoy... ahora menos, pero hace muchos años yo tenía mucho recelo de conversar con la gente, era extremadamente tímido y me costaba muchísimo hablar. El teatro ha significado la posibilidad de expresarme, de decir lo que yo quiero, a veces de manera acertada, a veces de forma divertida, otras también equivocándome, pero creo que es esa posibilidad de decir que quiero, que siento, que necesito y no lo puedo decir con una o dos palabras, sino que tiene que ser con escenas, con obras completas porque ahí más o menos creo que trato de englobar lo que quiero comunicar, transmitir. El teatro para mí ha sido el centro de todo lo que hago. Desde el teatro escribo, desde el teatro hago mi trabajo pedagógico, desde el teatro me comunico, en el teatro conocí a mi pareja, el teatro me ha permitido tener a mis

hijos, el teatro me permite hacer todas las cosas cada día, en el teatro trabajo como docente de teatro, doy clases de teatro, formo gente y eso por ejemplo es muy lindo y, claro, en esta época de pandemia, si bien ha sido fuerte en las clases hemos tenido que cambiar, hacerlo virtual, todavía he podido encontrar la oportunidad de acompañar a mis estudiantes para su desarrollo personal a través del teatro, entonces cuando veo que son felices, que se encuentran con sus profesiones, que se encuentran con lo que realmente quieren ser, digo ‘si, o sea hay un aporte pequeño que uno está haciendo y es a través del teatro’, para mí el teatro es todo, es algo más que todo [más risas].
(Entrevista Marcelo 13 abril 2021)

Al conversar con Marco Vinicio sobre lo mismo resultó interesante notar que comparte con Marcelo y con Lorena esta idea del teatro en el sentido en que este se convierte en un espacio de expresión, un espacio de crítica y un espacio de protesta. Al respecto, Marco Vinicio supo decirme lo siguiente:

¿Qué más te puedo decir del teatro? que es el espacio en donde pongo mis elucubraciones, mi espacio para que me sirva de cartelera de mis pensamientos, de mis reflexiones, de mis logros, de mis fluctuaciones, eso. Aunque el teatro no debería ser medio de terapia de uno como muchos lo hacen, pero ya te digo, si es que sacado cosas más he tratado de que no sea, de que no diga ‘ah, ve ese es el Vinicio, ve es el Vinicio que está ahí’, pues no. Hay que darle la magia de hacerles pensar, de que se identifiquen. A sido un medio para sacar mis sueños, mis fantasías, mis elucubraciones. Y el teatro me ayudó a sacar todas estas cosas. Yo comencé a escribir a los 10 años. Yo escribo, borro y después... o escribo, guardo y no sé dónde están. Entonces, eso ha sido el teatro. Ha habido una cosa también que una vez nos había citado nuestro profesor, nos dijo ‘El teatro a lo mejor no te hace un buen actor, pero sí te hace una buena persona’. Y es verdad. Todas las personas que profundizan en el teatro o, a lo menos, no sé si será el método porque nosotros, yo soy metódico, bien metódico, tratamos de ponernos en el cuerpo de la otra persona para ver que está sintiendo. Es un trabajo que hacíamos, tener que ir humanizando. Yo más conservo ese concepto que te digo que el teatro como es mediático sirve para educar, educar, motivar. El teatro, ¿qué más me ha hecho ver el teatro? [piensa]. Y eso no sé, una vez me reclamaron ‘Oye, tú solo escribes pura cosa social, desde cuando voz acá si voz eres capitalista’ y todo esto. Ahí está que cuando quieres hablar no tienes que hablar de acuerdo a tu línea ideológica, es lo que te nace y lo que es necesario hablar en ese instante. Como te digo, el teatro puede ser un medio de protesta.
(Entrevista a Marco Vinicio 24 abril 2021)

La constante idea del teatro como aquel lugar que permite que nos expresemos, que creemos, que nos manifestemos y que realicemos críticas hacia lo dado es del todo interesante en la medida en que muestra que la representación teatral, y en este caso la representación teatral de Tentenpie, no es una simple *mímesis*, es sobre todo una *poiesis*, es un hacer-crear que nos interpela y nos convoca. Que nos llama a ponernos frente a aquello que estamos observando y nos genera breves instantes de conexión. De allí, se observa que el valor del teatro reside en que por medio de él es posible entablar diversos tipos de relaciones. La obra muestra que se ensaya para crear, para crear espacios de encuentro y de diálogo. *Ensayo* pone de manifiesto la necesidad de expresar y muestra al teatro como aquel lugar que posibilita hacerlo, como aquel medio que expresa, comunica y permite entender la perspectiva de los otros. De allí que el teatro sea aquel espacio que abre la posibilidad de contar, de hablar y de criticar a partir de la representación de varias problemáticas sociales, hace posible ver al teatro como una herramienta de diálogo y encuentro, como medio para encontrarnos frente a frente con los otros, con lo que observamos y con uno mismo

4.1. Resultados y discusión

A lo largo de los capítulos anteriores se ha logrado explorar sobre la representación teatral a partir de un análisis que ha sido volcado a en el estudio de 3 obras de Tentenpie, a saber: *El Flautista de Hamelín*, *Herederás el sueño* y *Ensayo*. Este análisis ha hecho posible poner en diálogo los argumentos del marco teórico y del lente contextual con la producción teatral realizada por Tentenpie. Por ello, es posible culminar estos capítulos entográficos haciendo una síntesis de lo expuesto. En este punto es necesario advertir que estos dos momentos que se generan en la representación teatral (espacio liminoide y *communitas*), si bien refieren a un momento que en el que el público se sumerge con la representación, también refiere a un proceso interno del grupo que se da entre los actores y actrices con los personajes y obras que realizan. De allí que el en el trabajo se haya enfatizado en cómo la *communitas* y el espacio liminoide se construyó en la producción de estas tres obras y de cómo fue vivenciada por cada uno de los miembros del elenco.

Del trabajo llevado a cabo con los miembros del elenco he podido constatar que esta capacidad de conexión y de transformación que se genera por medio de la representación teatral, no solo es teórica y ha sido la base de mi marco teórico, es sobre todo experimentada por los mismos miembros del elenco, por ello, resulta interesante acentuar sobre esta conexión. Al conversar con los miembros del elenco sobre esta comunicación que se apertura por medio de la representación teatral pude constatar que, tal como lo proponía Turner, este momento de *communitas* es espontáneo y momentáneo, es un entrar en el juego de lo que plantea el teatro para asumirlo como realidad desde el momento que ingresamos en él hasta el momento en el que la función finaliza.

El trabajo llevado a cabo con los diversos miembros del colectivo ha puesto en evidencia cómo el espacio de *communitas* se genera o, como ha sido nombrado por ellos y ellas, de este encuentro con momentos de felicidad que permite la representación teatral. En ello es importante tener en cuenta que -como bien advierten los miembros del elenco- si bien cada técnica usada es distinta, cada manera de relacionarse con los personajes, con las obras y con la temática es diversa, la representación teatral permite ponernos frente a frente, sea con los compañeros y compañeras de tablas, con los personajes que se interpretan, con la obra en sí misma, con las diversas temáticas o con el público en general.

También es importante detallar que esta constante presencia que genera la representación teatral, si bien ha sido complicado de observar -teniendo en cuenta que nos encontramos en medio de una pandemia que ha obligado a repensar el quehacer teatral desde la virtualidad- es posible observarlo en el discurso y la memoria de los miembros del elenco. Así, por ejemplo, Marcelo detalla que:

El público nos ha dejado cosas muy bonitas yo tengo un tesoro que es el dibujo de una niña que nos hizo hace algunos años sobre la Cenicienta y lo tengo aquí guardado porque creo que son tesoros que cuando uno se siente un poco débil y las puede ver pues te dan ánimos para seguir, para no vencerte. (Grupo focal. Marcelo 28 abril 2021)

De allí, es interesante observar que esta conexión y sinergia que se da con el otro a partir de la representación teatral, si bien refiere solo a un pequeño momento (espontáneo) deja huellas, no

solo en la memoria de aquellos que estuvieron implicados en él, deja huellas como estos regalos de los que comenta Marcelo y de los que se han hablado en los capítulos anteriores.

Ahora bien, es importante detallar que al conversar con los miembros del elenco surgió la importancia del cuerpo de los actores y actrices para comunicarse con el resto. Vale decir que, si bien excede mis análisis teóricos y no poseo un marco de análisis del uso del cuerpo en escena, es algo esencial que surgió en la etapa de campo y que permite vislumbrar que dentro de la representación teatral el cuerpo se transforma en la herramienta de trabajo del actor y de la actriz, es el medio por el cual brota la representación teatral. De lo anterior es necesario tener presente la doble dimensión del cuerpo del actor o de la actriz. Por un lado, está el cuerpo de quien actúa como sujeto atravesado por una serie de consideraciones sociales y culturales y, por otro lado, está el cuerpo del personaje que representa, cuerpo que debe encarnarse sobre un cuerpo neutro. Esto quiere decir que el actor o actriz deben tener la capacidad de despojarse del condicionamiento de su cuerpo para habitar el cuerpo del personaje que representan, lo que necesariamente les lleva a investigar cuál es el cuerpo de este personaje.

El haber podido observar la importancia del cuerpo en la representación teatral me permitió evidenciar que la conexión, no solo del actor y la actriz con los personajes que interpretan sino con las situaciones que interpretan, con sus compañeros y compañeras de tablas y con el público, es algo que se da a lo largo de toda la creación de la obra, desde la protorepresentación hasta las repercusiones. Ello da cuenta de que el cuerpo es una materia y un medio técnico del cual el actor o actriz dispone. Así, las técnicas usadas, que se atan a una cultura y a una sociedad precisa, se materializan y configuran en el cuerpo del actor o de la actriz y se vuelven la materia prima con la cual se escenifica. Por tal motivo, las técnicas corporales sistematizadas, entendidas como bagaje cultural, son desarrolladas y adaptadas a las necesidades de la dramaturgia.

Es evidente la importancia del cuerpo del actor y de la actriz porque es su instrumento de trabajo, el medio por el cual la representación teatral surge y el medio que posibilita empatizar con los otros, entender nuevas perspectivas, ponernos en situaciones diferentes y desconocidas, ello es advertido por Lorena quien mencionó que:

yo creo que el más valioso [que le ha dejado el teatro] es un poco a entender a los otros. Porque a partir de que tu empiezas un trabajo de análisis de los personajes que te tocan enfrentar o que tienes alrededor en una obra tu entiendes un contexto y entiendes un accionar, yo creo que va por ahí, el hecho de poder ser más empático a lo mejor para entender esta forma de ver, de ponerte en los zapatos del otro, en las circunstancias del otro. Obvio, somos seres humanos y no siempre lo logramos, pero si te da un grado más de sensibilidad para poder ponerte en las circunstancias del otro y entender los porqués, más que justificar lo que están haciendo las otras personas, uno como actor, como actriz, lo que hace es entender los accionares de las personas, porque cuando te toca investigar alrededor vas entendiendo porque accionó de tal o cual manera. Siempre hay un contexto alrededor, hay unas circunstancias dadas que están ahí que llevan a accionar de una u otra manera, hay un carácter de este personaje a nivel psicológico, pero también alrededor de eso hay toda una cuestión social que te va llevando a tomar una u otra decisión. Eso como el tema de poder entender un poco al otro. (Grupo focal. Lorena 28 abril 2021)

El discurso de los miembros del elenco da cuenta de cómo el actor y la actriz se conectan con sus personajes a través del cuerpo, también da cuenta de aquel espacio que se apertura por medio de la representación teatral y de cómo este espacio es experimentado por los actores y las actrices, que en palabras del marco teórico refiere a un espacio liminoide, a esta especie de paréntesis que se apertura por medio de la representación teatral. De igual manera, es importante recordar que este espacio advertido va de la mano del momento de *communitas* que se produce en medio del juego teatral. En este punto es necesario advertir que estos dos momentos que se generan por medio de la representación teatral, si bien refieren a un momento que en el que el público se sumerge con la representación, también refiere a un proceso interno del grupo que se da entre los actores y actrices con los personajes y obras que realizan, proceso en el que se ha enfatizado dado que no se ha contemplado estudios de recepción del público.

También es posible sostener que la presencia del otro que se da a partir de la representación teatral muestra que el teatro tiene también una importancia social que se basa en mostrar esas otras miradas, esas otras posibilidades, en permitirnos empatizar con los otros y que nos llama a un accionar distinto. Del diálogo que pude sostener con los diversos miembros del elenco, tanto actuales, pasados e invitados he podido observar que la importancia de la representación teatral radica en la capacidad que esta tiene de ponernos frente a los otros y frente a diversas

circunstancias que retoman problemáticas sociales que son puestas en escena y desde las cuales podemos adoptar un accionar diverso. De todo este trabajo pude constatar que la importancia del cuerpo del actor y de la actriz es fundamental en la medida en que es el medio que permite comunicarnos y conectarnos, importancia que no solo se da en la relación que el actor o la actriz tienen hacia el público, por el contrario, se da sobre todo con los mismos actores y actrices, con los personajes que interpretan y con las obras que escenifican. De allí que, si bien la representación teatral puede ser entendida como un puente que une subjetividades distintas, el cuerpo del actor y de la actriz sea el material de ese puente que comunica, crea y critica.

En este sentido, el trabajo realizado pone de manifiesto que la manera en la que se construye la relación entre aquello que interpela a los miembros del elenco y las problemáticas sociales que son retomadas para ser puestas en escena nace de la misma experiencia vivida por los actores y actrices y se construye a partir de la necesidad de mostrar las diversas caras de estos problemas a partir de aquello que se está escenificando, lo cual permite crear una confrontación, pero una confrontación que se da desde la experiencia que proporciona la puesta en escena. En este sentido, esta relación interpelación-problemáticas sociales se da, sobre todo, de la misma experimentación y vivencia de estos últimos y responde a un momento específico de la historia social desde la que emergen. Así, la dramaturgia de Tentenpie nos presenta varios conflictos sociales (como los detallados) de los que se nutre para llamarnos a un cuestionar y accionar que se da por medio del uso del cuerpo en escena y de la conexión entre los que se encuentran en medio de la representación teatral.

Conclusión

Cómo se detalló al inicio de esta disertación, su punto de partida fue esta sensación desbordante de ser parte de algo exterior a uno mismo al momento de estar envuelto en el juego escénico. Por ello, a lo largo de las páginas precedentes he intentado comprender qué cómo el teatro abre un espacio de encuentro y confrontación y para entenderlo he realizado un estudio de caso a partir del análisis etnográfico de la dramaturgia del Colectivo de teatro Tentenpie. Por ello, he condensado este estudio en la siguiente pregunta: ¿Cómo surge la *communitas* y el espacio liminoide en la representación teatral del colectivo Tentenpie?

Tomando el caso de estudio de este colectivo es posible ver que la *communitas* y el espacio liminoide surgen como parte del proceso de construcción y puesta en escena de sus obras, obras que retoman problemáticas sociales que atraviesan la subjetividad de los miembros del elenco y por medio de las cuales nos presentan una crítica a la inoperancia del Estado frente al manejo de los desechos y a la comodidad de la ciudadanía, enfatizan en la responsabilidad que cada individuo tiene respecto de los desechos que produce; cuestionan sobre las problemáticas de la migración ilegal, el desarraigo y los problemas de identidad, acentúan en la relación entre los mestizos y los indígenas; observan la importancia del teatro en sí mismo y visualizan el quehacer teatral con todo lo que ello conlleva.

De esta manera, la dramaturgia de Tentenpie adquiere un carácter reflexivo que comenta sobre lo social. Este estudio ha tratado de evidenciar que el teatro realizado por Tentenpie no es un teatro que se limita a la *mimesis* de estos conflictos, por el contrario, es un teatro que entiende al mismo como una forma de expresión que dice sobre las problemáticas sociales que atraviesan las subjetividades de los individuos, a la vez que en su decir y en su representación se abren espacios de diálogo, encuentro, crítica y reflexión entre aquellos que han estado inmersos con el instante de la escena.

Ampliando el argumento central del párrafo precedente, lo dicho apunta a comprender que la puesta en escena de ciertos conflictos sociales tiene un carácter transformador que se da desde la experiencia, la observación y la participación de lo que acontece en la escena. Esto hace posible comprender a la representación teatral de la dramaturgia de Tentenpie como un transporte que

puede conmover y generar afecciones y como un puente que conecta la representación y la vida cotidiana. En este sentido, considero necesario precisar que la representación teatral no se limita a una *mímesis* o reflejo de los conflictos sociales. Por el contrario, se expande sobre todo a una *poíesis*, es decir, a una recreación de estos mismos conflictos sociales que permite, en su puesta en escena, cuestionarlos. En este sentido, he intentado hacer énfasis en que las producciones artísticas, en este caso específico el teatro realizado por Tentenpie, no son ajenas a lo social; por lo contrario, lo social se vuelve la materia prima, de manera voluntaria o involuntaria, de la que se nutren.

Los hallazgos de estos 4 capítulos muestran que la dramaturgia de Tentenpie no es un simple hacer, es, sobre todo, un hacer-crear que nos llama a cuestionarnos y a un accionar que no tiene que ser necesariamente colectivo, por el contrario, suele ser individual y personal. Pero da cuenta de la capacidad que tiene el teatro de trastocar la subjetividad, de ser una acción que tiene la posibilidad de conectar aquello que nos presenta con aquello que pasa en un nivel social y en nuestras vidas personales. Lo dicho, permite dar cuenta que el teatro no se agota en aquello que nos representa. Por el contrario, se amplía a aquel paréntesis que abre un espacio de encuentro que nos pone frente a frente con los otros y con aquello que observamos. Y ello es interesante porque da cuenta de que el teatro es un encuentro, es un ponerse frente a frente: es sobre todo un ponerse en presencia.

Ahora bien, es importante dedicar un espacio para comentar sobre aquello que esta investigación ha aportado al campo de conocimiento más allá de la correspondencia entre el marco teórico y los datos obtenidos. Como se dijo en capítulos anteriores, una de las falencias del campo en el que se enmarca esta investigación es que es un campo poco explorado, por lo que esta tesis pretende dar un aporte teórico y empírico sobre el campo de la Antropología de la *Performance*. Por otro lado -y saliendo de mi unidad de análisis- el estudio de las diferentes aristas e implicaciones de la representación teatral permite tener una forma diversa de indagar sobre las producciones culturales, esta refiere al momento de *communitas* y al espacio liminoide que se da en ellas. En efecto, el estudio de la representación teatral que he realizado aspira a ser una guía para entender las diversas producciones teatrales que permita mirar cuáles son los pilares sociales del teatro y leerlo, no solo desde la dramaturgia, sino también desde la ligazón de esta con las problemáticas

sociales que han atravesado su puesta en escena para comprender qué es aquello que el teatro posibilita más allá del momento de entretenimiento.

Paralelo a ello, considero necesario mencionar cuáles han sido las limitaciones de mi investigación. En primer lugar, es importante enfatizar en que el marco teórico usado como guía de análisis -si bien me ha permitido observar cómo la representación teatral propicia un lugar de encuentro- no me ha dejado comprender cuál es la importancia del uso del cuerpo en ella, importancia que ha salido a relucir en el discurso de los miembros del elenco, por lo cual me pareció pertinente incluirlo en la investigación a pesar de no haber podido ahondar en ello debido a que no poseo un marco de análisis sobre el uso del cuerpo en escena.

En segundo lugar, esta tesis no contempló análisis de datos de recepción del público, por lo que se ha limitado a estudiar estos tres conceptos en el proceso creativo de cada una de las obras y de la implicación de ello para los miembros del elenco. Si bien con el marco teórico planteado he podido comprender cómo se genera la *communitas*, el estudio de campo me ha permitido entender que esta *communitas* se genera sobre todo entre los actores y actrices con la obra que escenifican y con los personajes a los que dan cuerpo. Por ello, considero que merecen ser detallados ya que el trabajo de campo también dio cuenta de ello.

En definitiva, el aporte general de esta investigación se basa en que ha permitido comprender cómo la representación teatral en la dramaturgia de Tentenpie asume las problemáticas sociales para ponerlas en escena y cuestionarlas, a la par que abre un espacio de encuentro en el que estamos frente a frente con los otros y con lo que observamos a través del uso del cuerpo. De allí, que la representación teatral sea entendida como un puente que une subjetividades distintas y el cuerpo del actor y de la actriz como el material del puente por el que nos ponemos en presencia.

En fin, que el teatro sea re-presentación.

Referencias

- Abad, Dr. Franklin Rodríguez. 1995. *Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960- 1990) Búsqueda de una experiencia nacional*. Schwerin: s/e,
- Aignerren, Miguel. 2009 “La técnica de recolección de información mediante grupos focales”. *La Sociología En Sus Escenarios*: 1-32.
- Almeida Naveda, Eduardo. 1992. “Breve panorama del teatro en Ecuador durante los años 80.” *Latin American Theatre Review*: 87- 91.
- Almeida, Fernanda. 2008. “Análisis de la construcción de sentidos dentro de los procesos comunicativos del teatro de la calle parque El Ejido”. Tesis de pregrado. Quito: UCE.
- Buendía Guitiérrez, María Fernanda. 2015. “La legitimación del teatro en Quito: Una aproximación a la relación entre el discurso de desarrollo y la legitimación del nuevo movimiento teatral de la Casa de la Cultura Ecuatoriana impulsado por Fabio Pacchioni”. Tesis de Maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Castro, Iván Alvarado. 2017. “Teatro de La Escucha. La praxis teatral como proceso de subjetivación política”. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ceniza en las mejillas*. Dirección: Marcelo Lujé. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie, 13 de junio de 2013.
- Diéguez, Ileana. 2009. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas.” *ARTEA. Investigación y creación escénica*: 1-12.
- El Flautista de Hamelin*. Versión libre de Marco Vinicio Romero Vega y Colectivo. Interpretado por Colectivo de teatro Tentenpie, 17 de febrero de 2021.
- Ensayo*. Escrita por Marco Vinicio Romero. Dirigida por Marcelo Lujé. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie, 14 de julio de 2018.
- García-Manso, Luisa. 2018. “Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo.” *Revista Signa* 27: 398- 417.
- Geertz, Clifford. 2000. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura.” En *La interpretación de las culturas*, de Clifford Geertz, 19-40. Barcelona: Gedisa.
- Gonzales, Javier. *El universo. Festival Internacional de Teatro Experimental en Ecuador*. s.f. <https://www.eluniverso.com/2008/09/19/0001/262/6316F077EC564DE88169D3FB47515002.html> (último acceso: 21 de 11 de 2020).
- Gutiérrez Prado, Katherine. 2017. “Análisis de los espacios teatrales en cuanto a su organización comunicacional y el análisis teatral en la ciudad de Quito”. Tesis de Pregrado. Quito: UCE.
- Guber, Rosana. 2004 *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Heredaras el Sueño*. Dirigida y Escrita por Marco Vinicio Romero. Interpretado por Colectivo Teatral Tentenpie, 2013.
- Miniguano Trujillo, Andrea Soledad. 2011. “Aproximación a la producción cultural del teatro en Quito a finales del siglo XX”. Tesis de pregrado. Quito: PUCE.
- Morales Feijoo, Manuel Iván. 2017. “La estética del teatro ecuatoriano de fines del siglo XX y albores del XXI vista a través de la producción escénica nacional”. Tesis de Maestría. UCE: Quito.

- Pallini, Verónica. 2011. “Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro”. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. *La Escuela del Festival forma y capacita a través de mediaciones artísticas*. 22 de noviembre de 2019. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/la-escuela-del-festival-forma-y-capacita-a-traves-de-mediaciones-artisticas/>. (último acceso: 29 de noviembre de 2020).
- Peñañiel, Verónica. 2007. “La relación entre lo político y lo estético en el teatro quiteño. Estudio de caso de 7 grupos Malayerba, Zero no Zero, Cronopio, Patio de comedias, Contrael viento, Callejón del Agua y Espada de Madera”. Tesis de Maestría. Quito : Universidad Andina Simón Bolívar.
- Primicias*. 29 de 05 de 2020. <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/casa-cultura-reactivara-proyecto-telon-2020/> (último acceso: 2020 de 11 de 20).
- Rauschenberg, Nicholas. 2016. “Liminalidad como teatralidad: de Esquilo a Aristófanes”. *Antares. Letras e Humanidades*: 98- 125.
- Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- . 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- . 2003. *Performance Theory*. New York: London and New York.
- Loja para todos. *Con formato diferente se desarrollara V edición del festival de artes vivas*. 12 de octubre de 2020. <https://www.loja.gob.ec/noticia/2020-11/con-formato-diferente-se-desarrollara-v-edicion-del-festival-de-artes-vivas>. (último acceso: 2020 de noviembre de 29).
- Turner, Victor. 1986. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.
- . 1988a. “El proceso ritual. Estructura y antiestructura”. En *Liminalidad y communitas*, de Victor Turner. Madrid: Taurus.
- . 1985. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: University of Arizona.
- . 1988b. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Vallejo, Patricio. 2011. *La niebla y la montaña*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Vidiellai, Judit. 2015. “De fronteras, cuerpos y espacios liminales”. *Revista Digital do LAV*: 78-99.