



Resumen:

“Ensayo para una comedia” teatro por no videntes, reúne a cinco personas no videntes y un músico vidente con el propósito de crear, dirigir y montar una obra de teatro experimental. Dicha propuesta aborda en primera instancia los referentes teóricos del teatro contemporáneo y sus aportes más significativos como la poética Brechtiana; gestus social y extrañamiento en relación a la visión estética del simulacro de Jean Baudrillard. Seguidamente se desarrollan los elementos de ésta puesta en escena como son: actuación con no videntes, dramaturgia del texto, espacio escénico no convencional, diagramas de desplazamiento espacial, diseño de iluminación, vestuario e intertexto musical. Así también y al margen de dicha descripción se recopilan los ejercicios teatrales como del trabajo de dirección en una bitácora de trabajo donde se incluyen fotos y video respectivamente. Finalmente se realizan ocho presentaciones de la obra dentro y fuera de la ciudad generando así nuevos espacios teatrales y nuevos interlocutores artísticos.

Palabras clave:

Teatro por no videntes, poética Brechtiana, simulacro, gestus social, extrañamiento, bitácora, actuación con no videntes, dramaturgia del texto, espacio escénico no convencional, diagramas de desplazamiento espacial, diseño de iluminación, vestuario e intertexto musical.



ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS

DEDICATORIA

INTRODUCCIÓN 7

CAPÍTULO 1

REFERENTES TEÓRICOS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

1.1 Poética Brechtiana 10

1.1.1 Gestus Social 12

1.1.2 Extrañamiento 13

1.1.3 La narrativa 15

1.2 El simulacro.- concepto 16

1.2.1 El efecto simulacro en el teatro 18

CAPÍTULO 2

PUESTA EN ESCENA

2.1 Dramaturgia del texto 21

2.1.1 Premisas dramáticas para la construcción de
"Ensayo para una comedia" 23

2.1.2 Contexto por cuadros 24

2.1.3 Plataforma gráfica de la construcción del texto 29

2.2 Actuación con no videntes 30

2.3 Espacio escénico no convencional: capilla museo 31

2.3.1 Diseño espacial 32

Diagramas de desplazamientos 33

2.4 Diseño de Iluminación 37

2.5 Vestuario 40

Dibujos en acuarela de los vestuarios 41

2.6 Intertexto musical 42

CAPÍTULO 3

BITÁCORA DE TRABAJO CON NO VIDENTES

3.1 Acerca del trabajo con no videntes 45

3.2 Apuntes, ejercicios y experiencias teatrales con no videntes 46

CONCLUSIONES 52

BIBLIOGRAFÍA 53

ANEXOS

Afiche de la obra 55

Texto teatral 56

Fotos del taller 76

Calendario de trabajo 80

DVD



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE ARTES ESCÉNICAS

Creación, dirección y montaje de la obra de teatro:
“*ENSAYO PARA UNA COMEDIA*”, con la participación de
cinco personas no videntes

TESINA PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADOS EN ARTES ESCÉNICAS

AUTORES: Fabiola León Cabrera
Juan Líger Luzuriaga

DIRECTORA: Lcda. Loreto Burgueño

CUENCA-ECUADOR

2010



Agradecimientos

Queremos expresar nuestro sinceros agradecimientos a todas las personas que de una y otra manera han sido involucradas en esta propuesta e investigación teatral: Manuel Angüisaca, Josefina Cajamarca (+), Vicente Gallegos, Eulalia Idrovo, Vicente Gallegos (Sociedad de no videntes del Azuay), Geryto Bravo (músico vidente invitado), Loreto Burgueño (Directora de la tesina).



Dedicatoria

Durante todo este tiempo de trabajo y de espera quiero dedicar a la suerte de tener junto a mi a la verdadera sachá wuarmi, mi madre, al sachá runa Geryto, a mi wawa y a los Hijos del SUR.

Fabiola

A mis padres por su presencia.

Juan Pablo



*Aquél que vive aún, no debe decir: ¡Jamás!
Lo que está asegurado no es seguro.
Las cosas no permanecen como están.
Cuando los que reinan como dueños habrán hablado,
Aquellos sobre los que reinan hablarán.
¿Quién se atreve a decir: Jamás?
BERTOLT BRECHT*



INTRODUCCIÓN

Vivimos en una realidad mediática, la misma que ha saturado por completo nuestros sentidos diciéndonos qué comer, qué comprar, cómo vestirse etc; obligándonos a adoptar necesidades falsas de consumo y a seguir cánones de belleza irreales que apuntan a una “realidad simulada, realidad que quizás ha sido expulsada de la realidad, de la verdad, de la ilusión. Las cosas aparecen replicadas por su propia escenificación”¹. La pasión de un mundo encantado es sustituida por el éxtasis de las imágenes, por la pornografía de la información, por la frialdad obscena de un mundo desencantado que paradójicamente acaba con todo reconocimiento.

Ningún grupo humano está lejos de esta invasión, sin embargo hay minorías como los no videntes (personas ciegas), quienes por su condición han logrado mantenerse a distancia de esta realidad simulada, desvinculando por completo el sentido visual de las cosas y juzgando por tanto las relaciones de sujeto-consumo-objeto desde la utilidad y sujeto-palabra hablada desde el sentido.

La distancia y las relaciones que mantienen este grupo humano con la realidad mediática son quizás razones para considerar a la ceguera como una herramienta útil y plenamente teatral para la transformación, ante lo cual y desde las artes escénicas surge la propuesta de involucrar en el teatro a otros grupos humanos para:

1. Hacer que el teatro sea, más que un medio de comunicación, un camino para devolver “la ilusión”.
2. Poner en escena una obra de teatro con un grupo de personas no videntes.
3. Recopilar las experiencias del trabajo teatral con actores no videntes.
4. Socializar la propuesta con las entidades culturales dentro y fuera de la ciudad.

¹ BAUDRILLARD Jean, “Cultura y simulacro”, Kairos, Barcelona, 1978, pág.10



Sabemos que el propósito del teatro, como el de todas las artes es ante todo, divertir, embellecer pero al mismo tiempo develar, mostrar cosas que uno tenía a su lado continuamente y creía conocer.

En cuanto a la ilusión nos referimos a la necesidad de un teatro que no se conforme con proporcionarnos sensaciones, ideas e impulsos limitados por el campo de las relaciones humanas de la época en la que se desarrolla, y las tendencias visuales de los medios, sino; “un teatro que adopte y estimule pensamientos y sentimientos que intervengan activamente en la transformación de ese campo de relaciones”²

Desde esta instancia nuestra propuesta involucra a personas no videntes con el objetivo de dar voz al que no tiene voz para reunir unos hombres y enfrentarlos contra otros hombres y dejar en claro que la vigencia del lenguaje teatral es ante todo social.

Como se refiere J. Desuché, “el lenguaje es allí expresión de sentimientos, gritos, invectivas; explosión verbal, sonora, mágica. La palabra vale por sí misma y su desarrollo hace patente al anarquismo del individuo”³. Hablar es acusar a unos hombres y es reunir unos hombres contra otros hombres, como una unidad de combate ante la lucha de clases.

Con estos referentes presentamos la propuesta teatral creada y dirigida con no videntes que lleva por título “Ensayo para una comedia”. Esta propuesta utiliza el modelo brechtiano y se desarrolla en tres capítulos.

El primero aborda los referentes teóricos del teatro contemporáneo y sus aportes más significativos como la poética de Bertolt Brecht; gestus, extrañamiento y la narrativa social. Así también mostramos la visión estética del simulacro en el teatro desde Jean Baudrillard.

² BRECHT Bertolt, “Escritos sobre teatro”, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, pág.121

³ DESUCHÉ Jacques, “La técnica teatral de Bertolt Brecht”, Oikos-Tauros, Barcelona, 1968, pág.92



En el segundo capítulo nos referimos a los elementos que involucran la puesta en escena; actuación, creación de una dramaturgia, espacio físico, iluminación, vestuario y música, desde la instalación plástica y descriptiva.

El tercer capítulo es el trabajo experimentado con no videntes. A modo de bitácora presentamos: apuntes de dirección, ejercicios teatrales auditivos, descriptivos, comparativos e improvisaciones que llevan a poner en escena la obra conformada por cuatro cuadros.

Finalmente presentamos conclusiones generales sobre el trabajo y adjuntamos en anexos: diseño de afiche, texto dramático, fotos del montaje, comentarios y cronograma de ensayos.

Todo el proceso de trabajo se lleva a cabo en la sala de la Sociedad de no Videntes del Azuay (SONVA), con la colaboración de Eulalia Idrovo, Manuel Angüizaca, Vicente Gallegos, Josefina Cajamarca, todos ellos no videntes y Germán Bravo, músico vidente invitado.



CAPÍTULO 1

REFERENTES TEÓRICOS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

En este capítulo abordaremos en forma introductoria la poética Brechtiana y el referente teórico de Jean Baudrillard sobre el simulacro, con el fin de facilitar la comprensión del lector al momento de relacionarlos más adelante con la puesta en escena.

1.1 Poética Brechtiana

Es preciso considerar la denominación "teatro épico" que Bertolt Brecht (1898-1956) da a su obra, como un todo que comprende a la vez el texto dramático, la escenificación y el establecimiento de ciertos vínculos entre el espectáculo y el público. Brecht ha llamado "forma dramática aristotélica" al teatro que le ha precedido, con una visión degradada; en primer lugar, la problemática romántica de la lucha entre el individuo y la sociedad (sólo el héroe tiene una verdadera existencia) y por otra parte la visión de una humanidad en desarrollo, es decir la sociedad destroza al individuo.

Dentro de esta poética lo más importante es la función misma del teatro, función ante todo social, es decir, crítica. "La función es divertir al hombre como primer lugar, mostrándole su vida, pero como alejada de él, puesto que se dirige a los sentidos y no sólo a su inteligencia"⁴. La cuestión del teatro no es enseñar política, sino hacer al hombre sensible a ella.

Cuando Brecht habla de un teatro político se refiere a la plataforma que da lugar a distintas opiniones, distintas verdades, se refiere a una actitud en una confrontación directa de relaciones humanas, la dialéctica.

Esta función se puede observar en todas las obras de Brecht, las cuales se desarrollan a nivel de las relaciones del individuo con la sociedad y viceversa manifestando contradictoriamente, dialécticamente, que no sólo el hombre es maleable, sino que la sociedad lo es también y el hombre no existe sino en

⁴ DESUCHÉ Jacques, "La Técnica teatral de Bertolt Brecht", Oikos-Tauros, Barcelona, 1968, pág.46



sociedad, de este modo no se puede describir un hombre sin describir al mismo tiempo, el mundo en que vive.

La idea de la dialéctica explica que existe una opinión que se enfrenta a otra creando así una tercera opinión que contiene las dos anteriores, cada cosa lleva en ella su propia contradicción, y que todo está cambiando perpetuamente, por lo tanto el teatro puede mostrar lo contrario de lo que se podría esperar.

Debe quedar claro que la dialéctica de la obra no debe tratar de revelarnos sus secretos, ni el alma de sus personajes, sino de hacer ver el punto de cristalización de las relaciones y de los conflictos sociales. En otras palabras: la dialéctica expone las verdades de manera implícita y las deposita en el espectador quien tiene la tarea de aprobarlas o reprobadas de acuerdo a su ideología. Para muchos, es aquí donde radica la función política del teatro brechtiano.

Este estilo épico del teatro, en el contenido de la obra, estudia las conductas del hombre en sociedad, sujeto a mutación, porque las cosas, agentes y sucesos evolucionan, no permanecen estáticos, se transforman con el paso del tiempo. No interesa presentar intrigas, sino situaciones. Presentar no significa "representar" en el sentido dramático, tradicional, sino develar las situaciones, mediante la ruptura de los desarrollos.

Este director, en su búsqueda de nuevas formas dramáticas experimenta con nuevos inventos técnicos inspirado en Erwin Piscator (1893-1966) director de teatro alemán, "quién utilizaba el escenario como plataforma política"⁵. Este hecho a Brecht le sugiere preguntas pues entiende que los dramas que plantea Piscator no deben radicar únicamente en su contenido sino en su forma.

Brecht está convencido que la puesta en escena no debe recordar una atmósfera lúdica de bonitos decorados. Le interesa dejar la puesta en escena

⁵ WENDT Ernst, [Et.al.], "Bertolt Brecht", Ediciones en Lengua Castellana, Berlin 1966, pág.29



expuesta al espectador, considera que la escena debe proveer de verdad y todos los objetos deben ser tomados por su utilidad que es temporal.

“La oposición del teatro épico y teatro dramático aristotélico se basa en el contenido de la obra, su estructura y la impresión que debe producir en el espectador”⁶.

1.1.1 Gestus social

La poética Brechtiana sostiene que “el teatro épico es gestual”⁷, y por gestus, el mismo Brecht entiende “un cierto número de gestos que forman un conjunto y forman un todo y expresan una conducta, como la amabilidad, la cólera, de una clase social”⁸. Un ejemplo claro se puede encontrar en la escena en que *Madre coraje* cuenta las monedas del soldado y mastica una para comprobar su veracidad, su desconfianza se delata a través de su práctica corporal. En otras palabras: el gestus es ante todo la acción misma de la interpretación, así también la obra entera revela y constituye un *gestus* fundamental del director.

El *gestus* se apoya en un “*modelo*” que no es otra cosa que: bocetos, diagramas, y fotografías previas al montaje, es el plano en el que se moverán los actores en la escena. El *modelo* da ritmo y tiempo a la obra. Es preciso recordar que Gordon Craig (1872-1950) director de teatro inglés, es pionero en la utilización de dichos modelos, ya que realizaba maquetas previas de todos sus montajes antes de llevarlos a escena. Este proceso es retomado y perfeccionado más adelante por Brecht, pues para su objetivo último ya contaba con mayor cantidad de recursos y adelantos tecnológicos.

Según palabras del mismo Brecht en su definición acerca de los modelos dice: “No existe un enfoque puramente teórico de los modelos del teatro épico, lo mejor es imitar prácticamente, siempre esforzándose por descubrir las razones a que obedecen los agrupamientos, los desplazamientos y los gestos.

⁶ Revisar el cuadro en las pág. 39-42 del libro, “La técnica teatral de Bertolt Brecht” de DESUCHÉ Jacques.

⁷ BENJAMIN Walter, “Tentativas sobre Brecht iluminaciones III”, Tauros”, Madrid, 1975, pág.43

⁸ DESUCHÉ Jacques, “La técnica teatral de Bertlot Brecht”, Oikos-Tauros, Barcelona ,1968, pág.65



Probablemente sólo se pueda crear modelos después de haber aprendido a copiar”⁹.

Brecht justifica así su estricto apego a la utilización de modelos en sus montajes, los modelos se traducen en gestos que sirven para el estudio del ser humano en su contexto socio político: cómo se comporta, cómo lo hace y qué hace es parte fundamental en un teatro épico cuya función es estrictamente social.

1.1.2 Extrañamiento

Esta forma épica del teatro funda un nuevo realismo cuyo principal procedimiento revelador es el “Verfremdung” que para mejor entendimiento trataremos sobre su traducción en español “extrañeza” también conocido como el famoso “efecto-V”.

Conviene precisar que Brecht no pretende haber inventado el efecto-V, quiere solamente darle una nueva aplicación que permite dar a los acontecimientos en que los hombres se encuentran enfrentados, el aspecto de hechos insólitos, hechos que necesitan explicación, que no son evidentes, que no son simplemente naturales.

El extrañamiento brechtiano es una percepción política de la realidad. Brecht dice: "llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace parecer extraño"¹⁰. Entonces la función es hacer surgir ante la mirada clara y nueva, una cosa por demás acostumbrada, tan familiar que no nos daríamos cuenta de ello, lo que se daba por supuesto se convierta en algo sorprendente e inesperado.

Así, extrañar no significa, para Brecht, alejar de modo uniforme e inmutable al actor del personaje, la sala de la escena. No se trata de exaltar, contra un personaje ciego, la clarividencia de un actor que muestra esta ceguera, ni de

⁹ BRECHT Bertolt, “Escritos sobre teatro 3”, Nueva Visión, Buenos Aires,1976, pág.36

¹⁰ BRECHT Bertolt, “Breviario de estética teatral”, La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1957, pág.38



celebrar. Ante el universo de la escena hundido en el error y en la falsa conciencia de sí, la lucidez y la razón de los espectadores.

Sobre el extrañamiento en el actor, Brecht lo define como un vehículo que se limita a mostrar la humanidad del personaje permitiéndose tener emociones sin que éstas excluyan la razón. No le interesa descubrir el carácter ni la psicología del personaje, le interesa sobremanera su accionar, su forma de relacionarse con los demás, le interesa develar hechos que se creían aparentemente descubiertos.

Brecht no opone actor y personaje, sala y escena. Les propone otra forma de comprensión y digamos de colaboración, la actuación y no actuación coexisten. El extrañamiento, en el teatro épico más bien resulta de la intervención a todos los niveles de la representación teatral, de una serie de decálogos de efectos de retroceso.

En la obra dramática estos desencajes actúan, por ejemplo, entre los actos y las palabras de un mismo personaje, entre los diversos momentos de la evolución de este personaje, entre su comportamiento general y la situación en la que se encuentra, entre el texto hablado y el texto cantado.

Para mejor entendimiento este *efecto-V* puede presentarse a nivel de:

- a) Fábula: se narran dos historias, donde una es sólo la parábola del texto y la otra es la explicación de una moral profunda.
- b) Escenografía: presenta objetos que deben ser reconocidos por el público, generando en él: asombro, extrañeza, crítica. Es por esto que Brecht implementa en su puesta en escena otros recursos como: pantallas para proyección de leyendas, plataformas giratorias, paneles móviles, carteles explicativos, etc.
- c) Actuación: debe mostrar al personaje más no encarnarlo

Este referente trata de recuperar en provecho del teatro, efectos que contribuyen a destacar ciertos pasajes de las obras, de lo cotidiano, de lo sin interés.



1.1.3 La narrativa

Para Brecht la narrativa tiene que ver con la fábula, la historia y la forma cómo contarla; hay diferentes formas de narrar una historia, Brecht hace hincapié en una forma autónoma que identifique una realidad cambiante, mutable todo el tiempo e impone un modelo de saltos en la narración lo que le diferencia del modelo aristotélico. El teatro épico presenta una fábula fragmentada, discontinua; con la finalidad de crear expectativa en el público durante toda la escena. De ahí su concepto de que cada escena es en sí misma completa, no depende de la anterior ni de la siguiente, es por esto que el ritmo de la obra no es creciente.

Un aspecto importante en la narrativa de Brecht, es involucrar los coros en la obra. Éstos, al igual que en el teatro griego cumplen la función de exponer la opinión del pueblo.

“Narrativa es cuestión de enfoque no de temas.”¹¹ Es por tal motivo que Brecht no duda en sacar su inspiración de los sucesos de la vida contemporánea, combinándolos con mitos y exponiéndolos en forma de parábolas, prefiere las parábolas porque casi siempre parten de la realidad del pueblo.

La escritura dramática que instala Brecht sobre sus obras se caracterizan por ser alegres y llenas de humor, va de lo burlesco a lo irónico, es indirecta y sobre todo dialéctica.

Si analizamos las obras más representativas de Brecht vemos que todas parten de la realidad de personajes emblemáticos, sacados de una realidad cotidiana, popular. Es sintomático que las obras de Brecht lleven el nombre de sus personajes: “*Madre coraje*” “*Herr Puntilla y su criado Matti*” “*La buena persona de Se-Chuán*” etc.

Dentro de las novedades del teatro de Brecht se encuentra su elaborado sistema de puesta en escena que llevó a una nueva comprensión del teatro y

¹¹ WENDT Ernst, [Et.al.], “Bertolt Brecht”, Ediciones en Lengua Castellana, Berlín,1966, pág.29



por lo tanto su influencia en la representación teatral. Este teatro de la perspectiva histórica no se limita a la verdad adquirida y nos prepara para conquistarla y para que, más allá de todas las imágenes deformadas que nos hacemos de nosotros mismos y del mundo, fundemos la única verdad en la que las imágenes y la realidad no se confundan sino sea un medio que nos devuelva la ilusión.

Es necesario acotar que en este preciso momento las imágenes y la realidad se confunden. Vivimos en un universo extrañamente parecido al original las cosas aparecen replicadas por su propia escenificación. Como señala Baudrillard: “La pasión de un mundo encantado es sustituida por el éxtasis de las imágenes, por la pornografía de la información, por la frialdad obscena de un mundo desencantado. Ya no por el drama de la alienación, sino por la hipertrofia de la comunicación que, paradójicamente, acaba con toda mirada, con toda imagen y por cierto, con todo reconocimiento”¹².

El teatro en sí genera imágenes, ilusión, extrañeza. Al parecer es el único arte que se ha mantenido alejado de la “sociedad del espectáculo”, donde los medios de “comunicación” nos escamotean y disuelven el presente con las fanfarrias del último estelar televisivo, sin embargo no está libre de estar al margen de un modelo de simulacro.

1.2 El simulacro.- concepto

Se entiende por simulacro a la representación de un proceso mediante otro más simple. Baudrillard establece una diferencia: “disimular es fingir no tener lo que se tiene, simular es fingir tener lo que no se tiene”¹³.

La línea entre el simulacro y realidad es muy estrecha, y se puede llegar a creer que todo pertenece a un gran simulacro, pero hay que diferenciar los hechos ordinarios de los acontecimientos manipulados. El *Eicot* y *Disney World*, son ejemplos claros del simulacro.

¹² BAUDRILLARD Jean, “Cultura y simulacro”, Kairos, Barcelona, 1978, pág.27

¹³ Ibidem , pág. 8



El modelo de Disney es presentado como imaginario con la finalidad de hacer creer que el resto del mundo es real, ocultando lo hiperreal. Es por eso que no se trata de una interpretación falsa de la realidad (como la ideología), sino más bien de disimular que la realidad ya no es realidad, y por tanto, de salvar el principio de realidad mismo.

Baudrillard ubica y define a la hiperrealidad como el efecto mediato del simulacro. Hace énfasis en que la hiperrealidad siempre es más real que lo real. De tal forma que podríamos reconocer la hiperrealidad sólo cuando un simulacro se ha manifestado con anterioridad.

Si se parte del principio que el simulacro atrae multitudes, (mass media) se llegaría a la conclusión que todo acto público está en el límite mismo de la simulación y lo hiperreal. “La aglomeración de las masas frente a un acontecimiento x, está más estimulada por el contexto social que éste genera, antes que lo que se ve en realidad”¹⁴. De esta manera los medios estimulan los sentidos en distracción a la masa, es por esto que son tan efectivos los mítines políticos.

El arte como forma de representar el mundo aún en su carácter más imitativo lleva en sí la noción de la ausencia, poniendo de manifiesto la imposibilidad de la existencia real del mundo en la obra de arte. Para lograr cierto grado de realidad se hace necesario acudir a la ilusión, ilusión que corresponde a lo ausente, no sólo con lo que se ha ido sino con lo que nunca estuvo y cuya existencia es imposible.

Para Baudrillard la condición histórica inherente al arte es la ilusión, como parte importante en el efecto simulado desde la cual se cimentó la tradición de la representación artística, desde la imitación, deformación, disimulo de la ausencia y de la realidad.

Esta condición histórica hoy ha desaparecido desvaneciendo la ilusión de la representación y el uso de la técnica e imagen debido a que la búsqueda absoluta de la imagen va en contravía del poder de la ilusión.

¹⁴ BAUDRILLARD Jean, “Cultura y simulacro”, Kairos, Barcelona, 1987, pág. 20



“El simulacro es el terreno propio del arte. El arte poseía el poder de la ilusión y de alguna forma ponía en juego la realidad del mundo a través del dramatismo, pero hoy ha perdido ese dramatismo convirtiéndose en una prótesis estética”¹⁵. Parte de esta pérdida se debe a la homogenización de los circuitos de la realidad, en donde ya no se diferencia lo bello de lo feo, lo bueno de lo malo, y nos reducimos a un estado de rechazo inherente o tolerancia absoluta.

La imposibilidad de escenificar la ilusión, equivale a la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. “La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es”¹⁶.

Desde esta postura se distinguen dos momentos del simulacro:

En el primero se hace desaparecer la realidad de manera intermitente. Fase necesaria en la representación, el signo en este momento cumple la más grande función.

El segundo momento, fabricación de las imágenes en profusión, como desilusión estética de carácter iconoclasta.

Con este propósito, quizás la hipersimulación como última forma de representación artística, constituye el final de la imagen artística, añadiendo así realidad a lo real con el fin de lograr una ilusión perfecta o mejor, lograr un estereotipo realista de la imagen perfecta, se termina exterminando la ilusión de fondo.

1.2.1 El efecto simulacro en el teatro

Para Baudrillard, realidad e imagen, falso y verdadero, se confunden de manera endémica en el mundo hiperreal de la simulación, a través de la información, propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimiento, que pueden ser vistos entre las personas como una relación social mediada por imágenes. Entendemos por lo tanto que la sociedad del espectáculo y moda es la realización absoluta del principio del fetichismo de la mercancía.

¹⁵ BAUDRILLARD Jean, “El otro por si mismo” Anagrama, Barcelona, 1994, pág.16

¹⁶ BAUDRILLARD Jean, “El crimen perfecto” Anagrama, Barcelona, 1996, pág.82



Con estos preceptos se puede construir un teatro al servicio de la sociedad de consumo que supone la programación de lo cotidiano -que manipula y determina la vida individual y social en todos sus intersticios-. Todo se transforma en artificio e ilusión al servicio del imaginario capitalista y de los intereses de las clases dominantes.

Si la moda del capitalismo produce un ser humano excitado (aspecto característico del diseño de la personalidad en la sociedad del espectáculo), talvez el desafío del teatro contemporáneo sea instalar al espectador frente a un efecto simulado como el de los actores ciegos, que sustituyen la imagen establecida por otra más real, “la hiperrealidad” es decir, “ver” actores y espectadores que no ven y símbolos que dejan de ser lo que parecen para que sean reinventados en su función primaria.

En este sentido, somos, nos formamos, actuamos para otros, no sólo por la teatralidad propia de la vida social, sino porque la mirada del otro nos constituye en ella y por ella nos reconocemos.

La constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que nos objetiva, que nos convierte en espectáculo. Ante ellos estamos en escena, experimentando las innumerables exigencias de la teatralidad de la vida social. Lo característico de la frivolidad es la ausencia de esencia, de peso, de centralidad en toda la realidad, y por tanto, la reducción de todo lo real a mera apariencia. “Más allá de la semejanza y de la significación forzada, la reversibilidad es esta oscilación entre la identidad y el extrañamiento que abre el espacio de la ilusión estética y la des-realización del mundo.”¹⁷

¹⁷ BAUDRILLARD Jean, “El otro por sí mismo”, Anagrama, Barcelona, 1994, pág.16



Fotografía del día del estreno. Diario el Tiempo 13 de julio.

En palabras de Baudrillard: “Uno no es más que el extra de la escenificación publicitaria del mundo”.



CAPÍTULO 2

PUESTA EN ESCENA

Son varias las etapas que se cumplen en el proceso de la puesta en escena de una obra de teatro. Dichas etapas no necesariamente tienen un orden o una estructura; al igual que en la creación de cualquier obra de arte son muchos los factores que entran en juego: el texto dramático, la interpretación, la iluminación, el vestuario, la música, etc.

En este capítulo tratamos de hacer a modo de resumen el tejido de estímulos estéticos que llevan a poner en escena “Ensayo para una comedia. Teatro por no videntes”.

2.1 Dramaturgia del texto

Llamamos dramaturgia del texto al tejido de acciones y descripciones inscrito en el texto literario. Entendemos por texto tal como menciona el DRAE una configuración lingüística; el conjunto de palabras y oraciones que se organizan dialógicamente, en el caso del teatro, llamaremos enunciación dramática.

Dramaturgia del texto, además refiere a los enunciados verbales asignados a los personajes de la fábula, aquella construcción del texto que se organiza en situaciones de diálogo.

La mayoría de las obras experimentales contemporáneas trabajan desde sus propios textos de creación colectiva o sobre la adaptación de un texto ya existente, el mismo hecho de ser experimental responde a una serie de artificios para encontrar su propia plataforma narrativa.

La construcción del texto dramático de “Ensayo para una comedia” responde a varios artificios como improvisaciones, diálogos, monólogos, enunciados, fábulas, frases, réplicas, letras de canciones, que se dan a medida que avanza el proceso de montaje. Si bien las raíces dramáticas nacen de cualquiera de éstos sin embargo se instalan sobre una plataforma que está apoyada en algunas premisas que caracterizan al teatro experimental.



2.1.1 Premisas dramáticas para la construcción de “Ensayo para una Comedia”

El texto dramático de esta obra teatral toma como principios ciertos parámetros de la escritura posmoderna, que dan un valor importante a las improvisaciones, subtextos, intertextos, prólogos y coros.

a) Primero: Las **improvisaciones** constituyen el material creativo del montaje, pero no es el montaje mismo, más bien alrededor de ello se opera y se avanza hacia el texto dramático.

Las improvisaciones parten de contextos cotidianos desde una perspectiva popular como el amor, el odio, la moral a modo de parodia. Quizás este sea uno de los referentes más visibles del teatro épico.

En primera instancia las improvisaciones son orales, monólogos y escenas. La distinción monólogo y escena se refiere al hecho de que los textos pueden ser producto de una interacción en que ambos interlocutores contribuyen a la construcción del texto (como es el caso de los cuadros I y II de “Ensayo para una comedia”), o bien pueden ser contruidos sólo por el emisor, ya sea en presencia o en ausencia del receptor (como el cuadro III y IV).

A partir de esta escritura se desarrollan cuatro cuadros, los dos primeros con la base del “yo” y los dos siguientes en torno al diálogo “nosotros”.

b) Segundo: los **subtextos** permitan subrayar el hecho evidente, pero –a menudo olvidado- de que detrás de todo mensaje (a veces una simple aseercción en apariencia impersonal) se oculta un sujeto de la enunciación, que es el responsable de esta aseercción y con respecto al cual se pueden fijar los márgenes de veracidad, falsedad, confiabilidad, etc.

No existe en el mundo humano palabras que no sean emitidas por un enunciadador, que es el responsable de estas palabras. El mundo en sí no habla, siempre hay alguien que habla sobre el mundo. Una estrategia de los medios



masivos consiste en ocultar consciente o inconscientemente estos subtextos del lenguaje.

Cada momento del hecho literario puede ocultar una infinidad de subtextos como por ejemplo “no veo, no hablo, no escucho” que puede ser interpretado al contrario de “sí veo, quiero hablar, quiero escuchar” como dice Baudrillard: “la necesidad de existir es más urgente cuando la vida carece de sentido”¹⁸

c) Tercero: Desde una perspectiva dramática, podemos decir que el texto se construye con pequeños momentos de realidad, los que se reemplazan y mutan constantemente en escena, lo que entendemos por construcción de **intertextos**. Se llama intertexto a la aparición en un texto dado de fragmentos textuales ajenos. En efecto, el texto no es una entidad unitaria, creada íntegramente por un sujeto individual, autónomo e independiente del universo discursivo en el que se mueve; al contrario, todo texto es una arpillera: incorpora en su construcción fragmentos de otros textos.

“Ningún texto existe solo, sino que se inserta en un universo discursivo y mantiene relaciones longitudinales (diacrónicas) o transversales con otros textos. Un texto retoma otros textos ya existentes o aparece en un universo discursivo al mismo tiempo que otros textos.”¹⁹ Los textos se responden unos a otros, se oponen unos a otros. En un sentido más amplio, el intertexto es este conjunto de relaciones que un texto mantiene con los demás textos.

Los intertextos con los que se construye el texto dramático no sólo pueden ser textuales sino también musicales, sonoros, como la letra de un pasillo (Vuelta al hogar) en la cual se apoya el cuadro II en relación con los maullidos de un gato, y el sonido de los correazos que se dan en el cuadro IV.

d) Cuarto: Introducción de **narradora y coro** para dar a la obra movimiento, subrayar el texto mismo y matizar con preguntas y respuestas. Como dice

¹⁸ BAUDRILLARD Jean, “El otro por sí mismo”, Anagrama, Barcelona, 1994, Pág.26

¹⁹ ERDAL Mery, “La narrativa fantástica”, Iberoamericana, Madrid, 1998, pág.95



Brecht: “el coro no reacciona psicológicamente sino según el ritmo, no se mezcla desde fuera a la acción y no hace comentarios impersonales.”²⁰

MÚSICO: (Angustiado)

Perdón, estoy perdido...

CORO: (Susurros, y carcajadas burlescas)

¿Está perdido? ja-ja-ja

ROMEO: (Hace un esfuerzo por no reírse)

¡Ha venido al lugar indicado, aquí estamos todos los perdidos! Ja-ja-ja

MÚSICO: Estoy perdido ¿pueden ayudarme?

CORO: (Pausa, entre risas todos se alejan ubicándose dispersos por el espacio)

¡Está perdido! ja-ja-ja

NARRADORA: (Con despotismo)

Ya que ha llegado haga algo y no se quede allí
(Silencio)

(Mientras el músico entona un estribillo, la Narradora se dirige en diagonal frente al público y con gran solemnidad habla)

NARRADORA: Muy buenas noches estimado público. Conocedores de su vasta cultura,

hoy les hemos traído una historia escrita por la autora más relevante de la literatura cuencana.

CORO: ¿Quién, quién es?

NARRADORA: ¡Blanco Patito! O sea yo (Todos aplauden) En este momento ustedes van

a ver cómo la muerte, el amor, el odio...(Interrumpe Romeo)

Con estas características se desarrolla una dramaturgia textual en cuatro cuadros escénicos autónomos e interconectados, “natura fasit saltus”²¹, para responder a varios contextos socio-políticos y morales.

2.1.2 Contextos por cuadros

Cuadro I

²⁰ DESUCHÉ Jacques, “ La técnica teatral de Bertolt Brecht”, Oikos-Tauros, Barcelona ,1968, pág.89

²¹ Este término es utilizado por Brecht y hace referencia a la discontinuidad de los hechos, el orden no es lineal y la naturaleza también cambia.



Para responder al contexto moral se escribe el primer cuadro donde la trama hace referencia al juego de verdades y de la doble identidad de personajes urbanos.

ANÍBAL: Reina, Reinita, quisiera ser el lodo que pisan sus zapatos, y así estar siempre
debajo de usted, también quisiera ser cepillo de dientes
para entrar a lo más
profundo de su boca, Reina Reinita usted es, usted es...
(Hace un esfuerzo
por recordar) Chuta no me acuerdo. Ayer soñé con usted
¿sabe? soñé que
usted estaba en mi cama y yo le rascaba la espalda,
también soñé que usted
me coronaba como su rey, su único rey. Reina Reinita mi
amor...

REINA: (Reina se detiene y reflexiona)
Eso de ser lodo de mis zapatos me pareció romántico. Lo
de ser cepillo de
dientes ¡Huy! me pareció atrevido. Pero lo que
definitivamente me
molestó fue lo de su sueño húmedo. (Se estremece)
¡Huy! Aunque debo
reconocer que tiene mucha imaginación...

NARRADORA: (Reina cambia de personaje y continúa con la historia)
Pero Reina, fiel a sus principios como buena cuencana,
amaba a su
Romeo, un humilde carpintero (Sonido de serrucho de
Romeo) que también
era zapatero, panadero, en fin era un hombre trabajador.

Cuadro II

Este cuadro combina la realidad social con la ficción. Se crea un texto determinado que refleja el drama de la migración. Se introduce dinamismo y plasticidad con la intertextualidad musical de un pasillo y la presencia del maullido de un gato.

MADRE: Yo tuve dos hijos, Nelson y Moisés, a Nelson nunca le podía decir nada, era
lloroncito, medio sentimental.

AMIGO 2: ¡Hijo de Claudio Vallejo ha de ser, el sentimental!

MADRE: Hijo de cantante es, pero no es de Claudio Vallejo. En cambio Moisés era
estudioso, de carácter más fuerte, era recto y ordenado...

Pero un día me



avisaron que mi hijo había muerto. Me quedé sin mi
Moisés. Los años pasaron y un día Nelson me dijo: "Mamá me voy a los
Estados Unidos" yo le dije: en todo te apoyo. Cogió sus maletas y se fue. Eso de
los Estados Unidos ha sabido cambiar a todos, ahora ya no me escribe ni me
llama. Yo tengo que mandarle grabando en un casete, yo siempre le digo que
cuando ya esté muerta no quiero las mejores flores ni lágrimas a chorros.
Por eso siempre le digo que se acuerde de la madre mientras está viva.
GATO: (El gato es interpretado vocalmente por otro personaje)
Miauuuuuuu, miauuuuu
MADRE: Mishito, mi gatito ¿dónde estas mishito?



Cuadro III

El cuadro III revela una necesidad implícita de expresar la inconformidad social frente a lo establecido, trata el manejo de la información por parte de los medios y la verdad confusa que se nos presenta. Se instala la incertidumbre y el debate entre lo verdadero y lo falso, lo bueno, y lo malo. Es un cuadro basado en la dialéctica.

HOMBRE 1: Según dicen en la noticia, los policías de hecho consideraron que ese hombre era ciego hasta que le quitaron las gafas que llevaba puestas.

CORO: ¿Y qué pasó?

HOMBRE 1: Descubrieron que veía, es decir este desgraciado fingía ser ciego para cometer fechorías. Imagínense, hacía quedar mal al gremio

CORO: Muy mal, muy mal...

MUJER 1: ¿Y cómo descubrieron que veía, pudo haberles engañado también, o no?

HOMBRE 1: Ahí está el problema, realmente nunca estuvieron seguros que veía pero ante las dudas prefirieron llevárselo para investigaciones.

MUJER 2: ¿Y el acusado qué decía?

HOMBRE 1: Ese es otro problema, el desgraciado del susto se quedó mudo, no decía nada.

HOMBRE 3: Pobre hombre, qué mala suerte.

HOMBRE 2: ¿Pobre hombre dice? Mala suerte la de nosotros. Imagínese que usted va por la calle y por error le confunden con algún delincuente y lo llevan detenido.

Cuadro IV

Este cuadro se desenvuelve en un contexto social, y toma como intertexto el proceso kafkiano, donde se refleja la miopía con que se maneja la justicia en todos los estratos sociales y el caos social cuando se enfrentan con un supuesto acusado.

PADRE: Sí sí esperen, empiezo a ver con claridad, ¡fue usted! ¿verdad? quien robó mi casa hace un mes ¿Quién tiene la copia de las llaves? ¿Usted verdad? ¿Quién



conocía toda la casa? ¿Usted verdad? ¡Fue usted! ¡Hable, no dice nada! ¿Lo ven? Fue él, es usted un ser despreciable (El hijo se saca la correa y empieza a dar contra el piso mientras la hija llora) ¿Cómo fue posible hija que te fijaras en esto? ¡Ah pero esto no se quedará así! ¡No! Usted va a pagar señor. Aquí las cosas son rectas, siempre pensé que era un mal prospecto de novio.

¿Te acuerdas mujer cuando te dije que tiene cara de marihuanero? ¿Te acuerdas?

¡Te lo dije!

MADRE: Sí, sí, sí, sí, sí

PADRE: A propósito ¿usted consume drogas? Verdad lo sabía. No pude equivocarme.

Ahí lo tiene, por fin se saca la máscara que llevaba puesta.

Pero bueno nadie

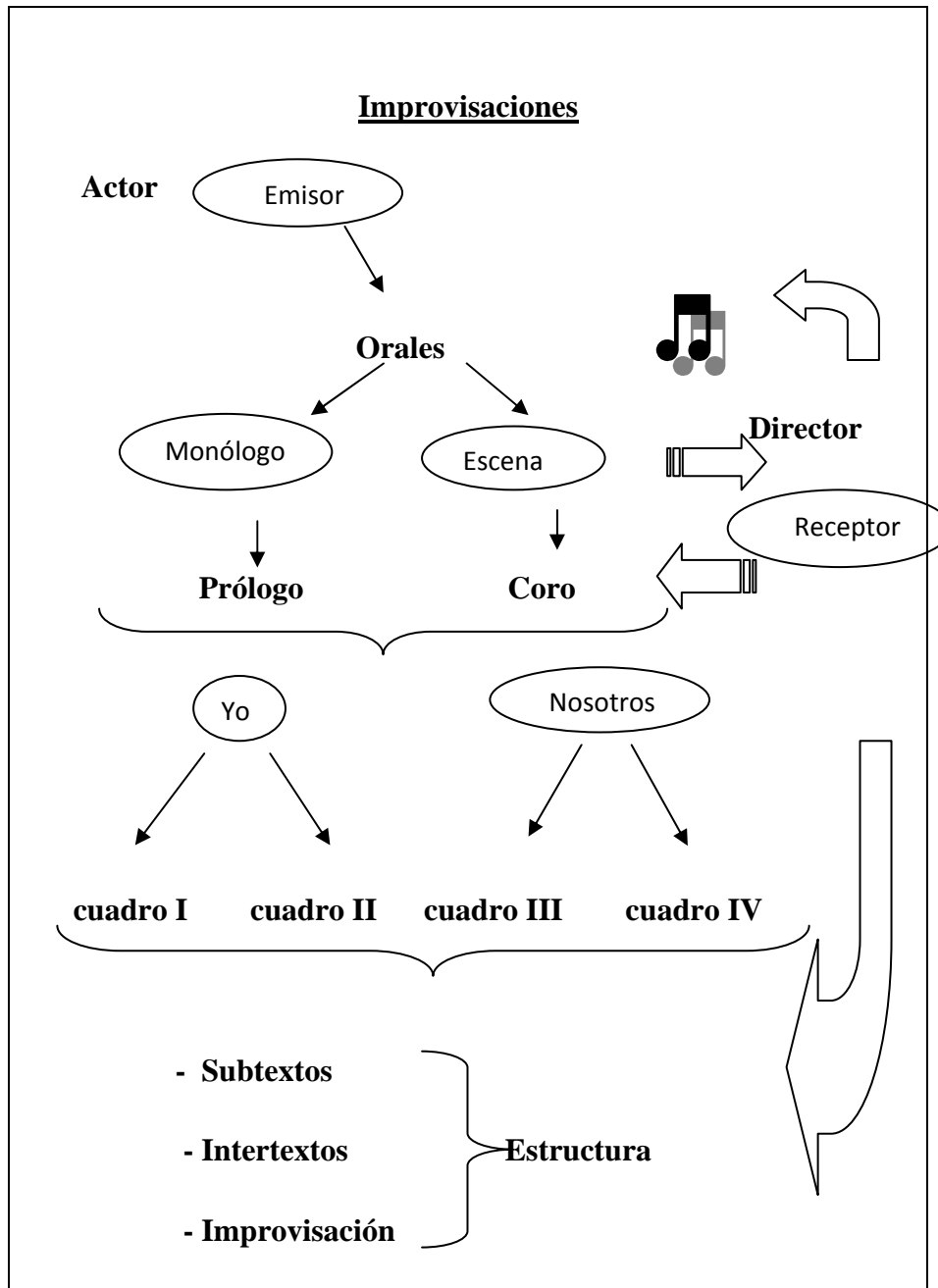
se burla de mi familia y vive para contarlo. ¡Échenselo a los perros, pero no a

mis perros, a los de la calle, es posible que les dé indigestión por éste, ya

llévenselo!

HIJA: ¡Pero al menos déjalo que hable!.

2.1.3 Plataforma gráfica de la construcción del texto



2.2 Actuación con no videntes

Entendemos que la esencia del teatro es el actor, sus acciones y lo que puede lograr a través de ellas, es decir; a través de sus actos. Dichos actos teatrales más allá de ser parte de un método de trabajo o una técnica precisa, pretenden mostrarse, exteriorizarse, develarse. Como dice el propio Brecht: “el actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente que muestra esa cosa al mostrarse a sí mismo y que se muestra así mismo al mostrar esa cosa”²². Este principio responde a una dialéctica cuya relación directa es su contexto social y político. La dialéctica expuesta por Brecht y como es entendida, plantea y expone los argumentos en conflicto y los cita en un espacio definido para un intercambio (comunicación).

En esta experiencia, la entendida actuación parte del acto teatral individual eminentemente dialéctico, subversivo. Partimos de nuestro contexto urbano con cinco personas no videntes con un patrón de reacciones propias, en donde el dar y el recibir en el “aquí y el ahora” se intercambian para entender el conflicto que genera el personaje, no con los demás personajes sino con su medio circunstancial, de manera que al público no se le enfrenta, no se le cuestiona, sino se le muestra; esto pasa, esto sucede, desde una realidad conocida para todos, pero que está sujeta a cambios y mutaciones.

Se dice: “Que un acto teatral es por naturaleza subversivo”²³ porque enfrenta diferentes posturas y las deja al descubierto con el ánimo de generar cambios, convulsión, trascendencia. En este sentido la actuación de no videntes es subversiva porque desmiente un estereotipo, de que las personas ciegas no pueden actuar y lo pone en tela de juicio, jugando a los intereses del teatro, simulando así una realidad justa y solidaria, tolerante y abierta.

²² BENJAMIN Walter, “Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III”, Tauros, Madrid, 1975, pag.39

²³ MANZUR Nara, “Teatro subversivo” www.revistaconjunto.com.cu Acceso: 28 mayo 2009.

2.3. Espacio escénico no convencional: capilla museo



Fotografía del día del estreno. Diario el Tiempo 13 de julio del 2008

Nos encontramos en una sociedad que se siente insegura de su identidad, y que ha buscado resucitar los símbolos para reinventarlos en su origen y reconocerse a sí mismo; lo cual no ha logrado con éxito, limitándose a preservar sus monumentos con un sentimiento de apego y nostalgia que aunque no se logre entender, permanece.

De esta manera se ha justificado la cultura de un pueblo, aquella que se basa en rendir pleitesía a lo que no se reconoce, lo ajeno y muchas veces a lo superfluo. Cuando esto ocurre, los símbolos son superpuestos, simplificándose en lo más práctico y perdiendo su esencia originaria, mutando hacia otra cosa, creando incertidumbre y confusión.

Lo mismo ha ocurrido con el fenómeno teatral, que al ser desplazado de su origen arriesga la existencia de la escena, llegando a los subproductos (happenings, performances etc.)

Baudrillard advierte los riesgos de que la escena desaparezca, pues con ello la ilusión ya no tendría cabida transformando la actividad artística en simple obscenidad.

Es por esta razón que la obra busca instalarse en un espacio físico no convencional, (capilla museo) ubicándose en el límite de los extremos con el



propósito de generar las condiciones necesarias para que los fenómenos antes mencionados se den cita, permitiendo al espectador ubicarse donde desea estar y mostrándole lo que él quiere ver, proporcionando así una presencia intermitente de la ilusión.

Se trata de transgredir un espacio físico determinado, un espacio que además tiene connotaciones religiosas al cual la dramaturgia recurre para develar un símbolo que refleje la doble moral de sus personajes.

Llevar la obra a un espacio no convencional equivale a llevar un mitin político al teatro. El lugar cambia, los protagonistas también, pero el reconocimiento que estos dos fenómenos provocan, se mantiene.

La relación actor espectador está más viva que nunca y el poder se muestra como la única fuerza capaz de manipular incluso la escena.

2.3.1 Diseño espacial

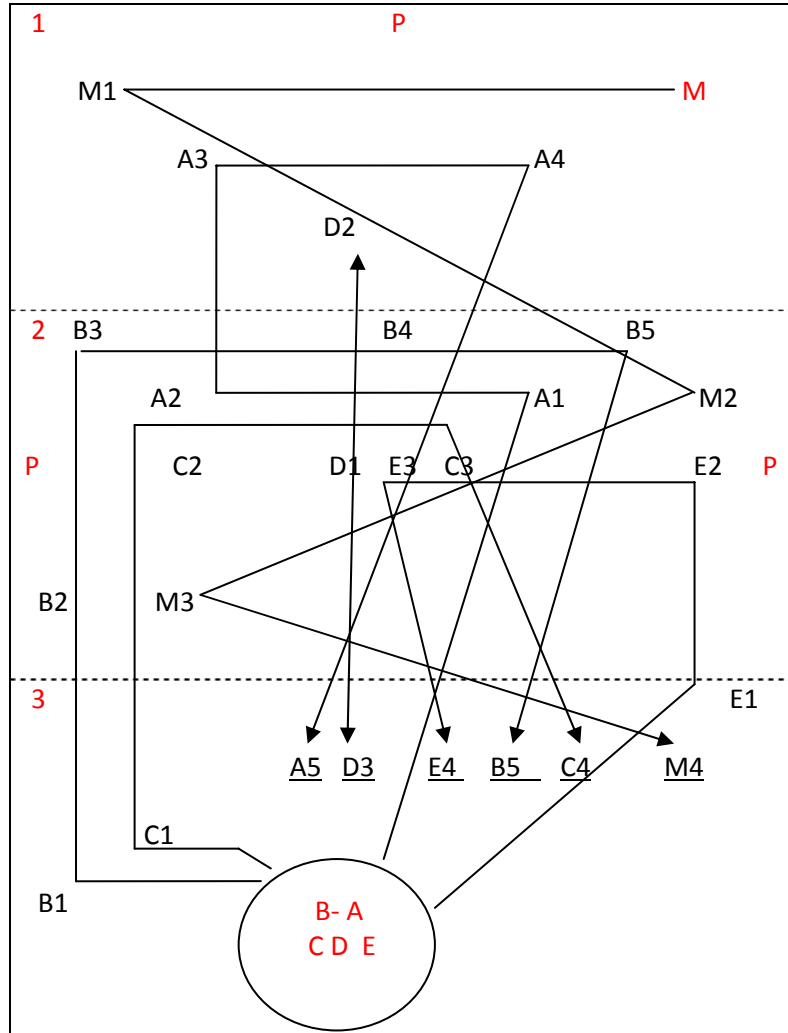
El espacio está diseñado en forma rectangular, ubicando al escenario en el centro y al público en la periferia. Dicho escenario está dividido en tres grandes zonas, en cada una de ellas se desarrollan determinadas acciones; los momentos más importantes de la obra se ejecutan en el centro mientras que los laterales son utilizados como puntos donde se generan y finalizan las historias.

Para que esta distribución funcione es necesario que cada actor diseñe mentalmente un mapa personal de desplazamientos tomando en cuenta los detalles que se encuentran a su alrededor.

El corredor que al final se visualiza tiene dimensiones plenamente adaptables a cualquier espacio de similares características. De igual forma las longitudes son flexibles pues se toma como modelo la sala de ensayos cuyas distancias son cortas (15 x8 metros).

Diagramas de desplazamientos

Cuadro I
Nada es gratis



Descripción del espacio cuadro I

A-Reina-Narradora en posición de inicio

B-Aníbal en posición de inicio

C- Madre en posición de inicio

D- Romeo en posición de inicio

E- Ignacio en posición de inicio

M- Músico en posición de inicio

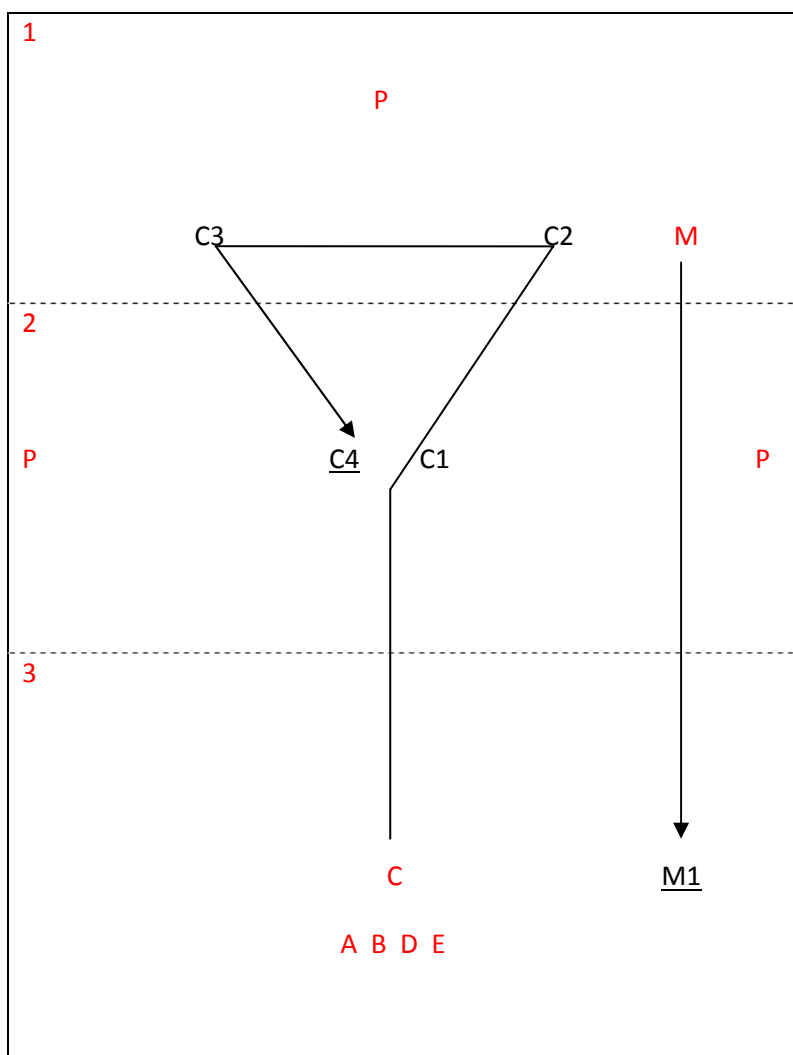
P- Público.- Señala su posición en el espacio

A1, B1, C1, D1, E1.-Corresponden a los puntos de desplazamiento de cada personaje

1, 2,3.- Indica la distribución del escenario en tres zonas

A5-D3-E4-B5-C4-M4.- Indica la posición final.

Cuadro II Josefina y el gato



Descripción del espacio cuadro II

A-Amiga en posición de inicio

B-Amigo 1 en posición de inicio

C- Josefina en posición de inicio

D- Amigo 2 en posición de inicio

E- Amigo 3 en posición de inicio

M- Músico en posición de inicio

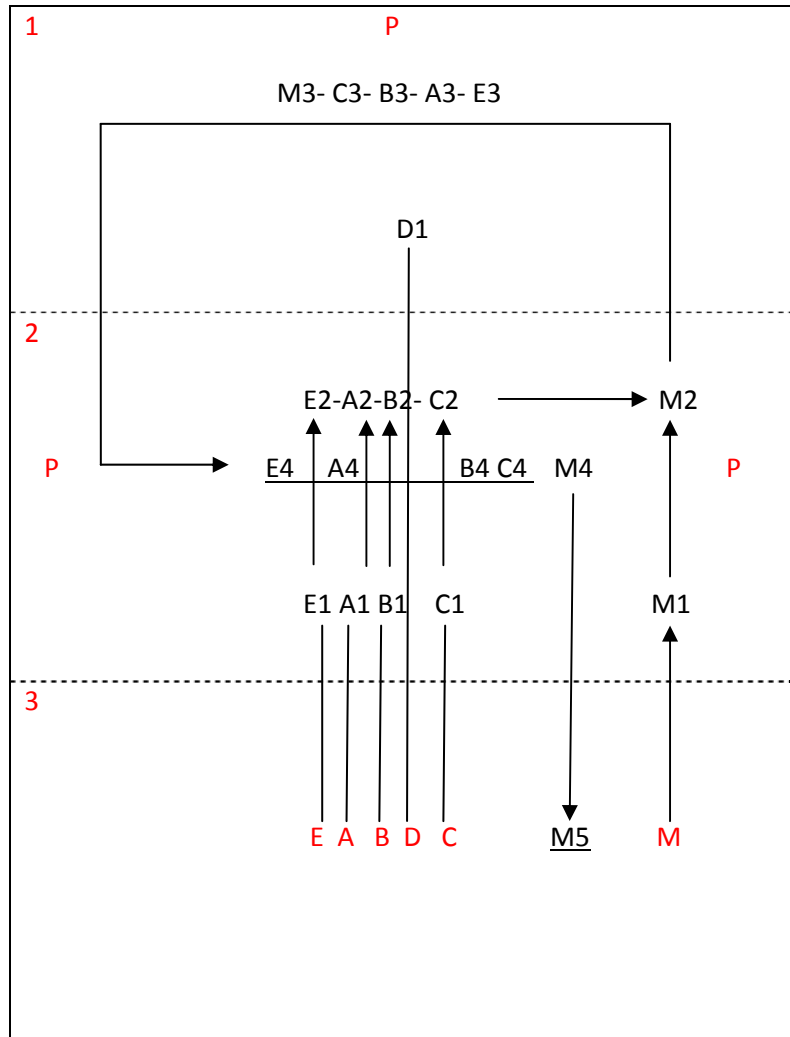
P- Público.- Señala su posición en el espacio

C1, C2, C3.- Corresponden a los puntos de desplazamiento de la madre

1, 2,3.- Indica la distribución del escenario en tres zonas

M1, C4.- Indica la posición final.

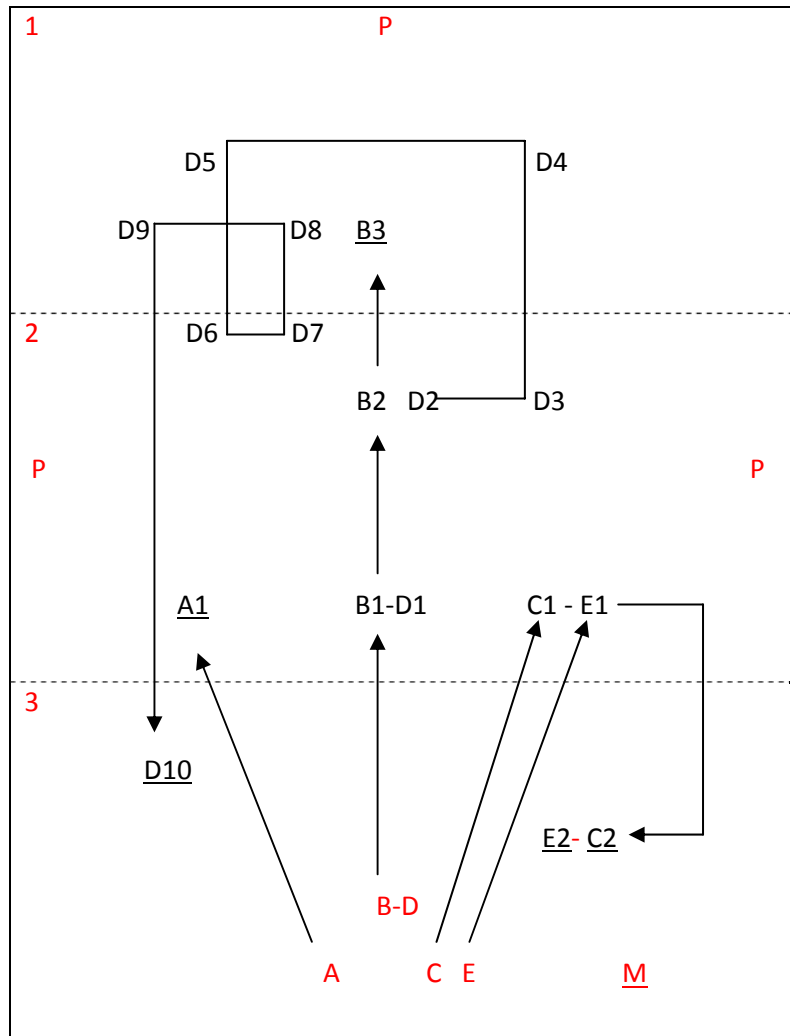
Cuadro III La Noticia



Descripción del espacio cuadro III

- A-Mujer 1 en posición de inicio
- B-Hombre 2 en posición de inicio
- C- Mujer 2 en posición de inicio
- D- Hombre 1 en posición de inicio
- E- Hombre 3 en posición de inicio
- M- Músico en posición de inicio
- P- Público.- Señala su posición en el espacio
- E2-A2-B2-C2.- Indica desplazamientos en fila
- E1, A1,B1,C1,M1.- Corresponde a los puntos de desplazamiento de los personajes
- 1, 2,3.- Indica la distribución del escenario en tres zonas
- E4,A4,B4,C4,M5.- Indica la posición final.

Cuadro IV Ciego y mudo



Descripción del espacio cuadro IV

- A-Hija en posición de inicio
- B-Novio en posición de inicio
- D-Padre en posición de inicio
- C-Madre en posición de inicio
- E-Hermano en posición de inicio
- M- Músico en posición de inicio y final
- P- Público.- Señala su posición en el espacio
- B1-D1-C1-E1.- Indica desplazamiento en fila
- A1, D2, E2, C2.- Corresponde a los puntos de desplazamiento de los personajes
- 1, 2,3.- Indica la distribución del escenario en tres zonas
- D10,A1,E2,C2.-Indica la posición final.

2.4 Diseño de iluminación



Obra pictórica “La persistencia de la memoria” Dalí.

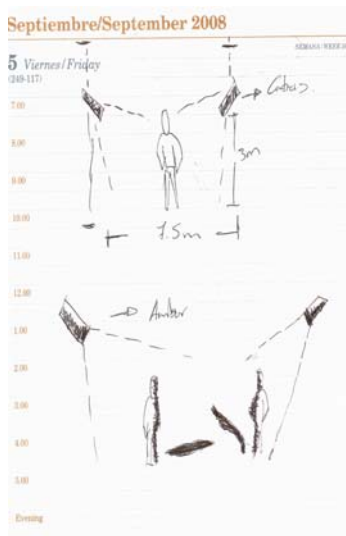
Para el diseño de iluminación tomamos como referente pictórico a la obra “La persistencia de la memoria” de Dalí, en ella existen dos características que se rescatan para abstraerse a la puesta en escena: el juego luz-calor y el efecto de extrañeza que éste genera.

El juego luz-calor que se traslada a la obra está relacionado con una necesidad práctica que es la de crear una guía calorífica para los actores, permitiendo que éstos puedan desplazarse en forma segura y fluida por el escenario. Este proceso es simplificado en el manejo útil que se le da a la luz, la misma que debe cumplir con su función básica que es la de iluminar la escena aproximándose a la “forma épica”²⁴ de iluminación.

²⁴ Nota de los autores -En la forma épica la luz se maneja en torno a la utilidad práctica de la escena-.



Fotografía del día del estreno. Diario El Mercurio 10 de julio del 2008



Boceto del diseño de iluminación.

Para dicho objetivo se ubican las luminarias en las laterales en picado con ángulo de 45° , a una altura de 3m, con un haz perpendicular de 45° esto proporciona una distribución uniforme de calor delimitando sensorialmente el espacio y haciendo que los desplazamientos sean desarrollados con total normalidad, obviando incluso el hecho de que los actores son no videntes.

Al lograr la guía calorífica se genera una hipótesis que involucra al espectador, éste no puede diferenciar si los actores ven o no ven. Así llevamos al escenario una discusión etimológica el verbo “ver” tomando en cuenta que la raíz griega de la palabra *theatrón* significa “lugar donde se ve”.



En esta línea habría que decir que cuando dicho concepto es aplicado a otras necesidades como la del teatro no vidente, esta definición se amplía y converge al nivel sensitivo de las emociones, logrando así, una comunión con los principios básicos de representación. Por lo tanto: el “ver” se transforma en un estímulo no visual, acercándose a las formas contemporáneas de creación con la diferencia que no se disimula la ceguera, se justifica.

-El efecto de extrañeza en este caso sustituye dos procesos complejos por uno más simple, de esta manera se combinan características simuladas con recursos brechtianos-.

Empecemos por señalar que el efecto de extrañeza no existe por sí solo en escena, siempre se encuentra conectado con un gestus, un punto de giro. En la obra en cambio está sujeto a una necesidad práctica que es la de crear la guía de calor.

La forma épica del teatro manifiesta que cuando las estructuras lumínicas, plataformas y pantallas son ubicadas a la vista del espectador, generan extrañeza. Lo que no se precisa es que este recurso sólo es válido en medida que aporten con información extra a la obra.

De igual forma ocurre con las luminarias que en este caso son ubicadas en los márgenes destinados al público. Serían sólo luz, si no ocurriese que además estas luminarias lanzan una información sensorial a los actores, quienes la filtran y la transforman en otro efecto de extrañeza visible para los espectadores, el cual consiste -como mencionamos anteriormente- en no diferenciar con objetividad si el actor puede o no ver.



2.5 Vestuario

La idiosincrasia de las sociedades muchas veces ha buscado modelos y cánones a seguir dentro de sus propias normas de convivencia; el *éthos* que se reconoce en nuestra sociedad está influenciado por la sombra de las apariencias y el disimulo.

Es por esa razón que el vestuario responde a un fenómeno socio-cultural como la “fiesta popular” donde son evidentes y plenamente reconocibles las características del disimulo y la apariencia, para con ello provocar una hipersimulación (parodia), de lo que comúnmente es considerado y aceptado como normal.

Con este antecedente, cada actor prepara su mejor gala, cumpliendo con la necesidad funcional de su vestuario, prescindiendo de todo de lo que no sea estrictamente necesario y reutilizando objetos simples como: bastón, gafas, bolso, etc.

Descripción de los vestuarios según los personajes

Personaje 1.- (Ignacio, amigo 3, hombre 3, Hermano) camisa celeste, pantalón de tela azul,

gafas y bastón.

Personaje 2.- (Reina, Narradora, Amiga, Mujer 1, Hija) vestido verde, banda de reina,

corona y cartera.

Personaje 3.- (Romeo, amigo 2, hombre 1, Padre) pantalón jean y camiseta blanca.

Personaje 4.- (Aníbal, amigo 1, hombre 2, Novio) camisa estampada y pantalón de tela

negro.

Personaje 5.- (Madre, mujer 2) terno verde, flores rojas, cartera y gafas.

Personaje 6.- (Músico) terno azul oscuro, sombrero y violín.

Dibujos en acuarela de los vestuarios



Personaje 1



Personaje 2



Personaje 3



Personaje 4



Personaje 5



Personaje 6



2.6 Intertexto musical

Anteriormente hablamos de intertextos que apoyan la dramaturgia de la obra. El intertexto musical combina diferentes géneros musicales como canciones populares y extractos de bandas sonoras conocidas, con el objetivo de apoyar la parodia. Para este fin se requiere la presencia de un músico en escena (violinista), este personaje colabora con los actores eventualmente cuando ellos se lo piden; es decir, está dentro de la obra pero su acción es limitada, generándose un extrañamiento tanto del actor como del espectador.

Cada pieza musical es escogida de acuerdo al cuadro de representación, por ejemplo en los cuadros que narran historias populares se utilizan: pasillos y albazos. En los cuadros donde se comentan historias cotidianas y con tintes absurdos se usan fragmentos de bandas sonoras.

Intro

“Danza del Renacimiento”

Esta pieza es una parodia de un violinista extravagante tomado como modelo de la película “El violinista sobre el tejado”, un músico callejero que deambula con su violín interpretando canciones e involucrándose en cualquier fiesta.

Cuadro I

“Wallka de corales”

Las piezas del cuadro primero toman como referente a la fiesta popular. Todas las canciones son típicas como albazos y pasillos. En este caso se trata de un matrimonio, se interpreta por lo tanto, un coro del pasillo “Recién casados”.

Esta pareja de enamorados
que muy prontito se casará
tararan, tararan, tararan tararan, tan, tan.



A continuación se interpreta un estribillo “Como dicen que no se goza”.

Como dicen que no se goza,
qué no se goza
que no se goza
ayayay, yo gozo mejor que el dueño.
Qué bonito corre el agua debajo de las almendras
así correría mi amor si no hubiera malas lenguas.

Al final, se canta un extracto de la canción “Amor de mis amores”.

Amor de mis amores
reina mía, qué me hiciste
que no puedo consolarme
ni poderte contemplar
y pensar que te amaba tiernamente.

Cuadro II

En este cuadro el personaje central (la madre) interpreta el pasillo “Vuelta al hogar”, haciendo alusión a su soledad.

Triste está la casa nuestra
triste por tu partida
todavía queda un poco de calor en el nido
yo también estoy llorando
triste por tu partida
pero sé que algún instante
volverás de nuevo al nido.



Cuadro III

“Romeo y Julieta”

Mientras el hombre 1 recita un poema le acompaña en violín una pieza tomada de la banda sonora de la película “Romeo y Julieta” del autor Nino Rota, para dar mayor énfasis en la interpretación del poema.

Cuadro IV

“Bolero de Ravel”

En este cuadro el músico ejecuta el tema “Bolero de Ravel” a la vez que los personajes avanzan en procesión.



CAPÍTULO 3

BITÁCORA DE TRABAJO CON NO VIDENTES

Presentamos en este capítulo a modo de ensayos cortos, apuntes de dirección, ejercicios teatrales auditivos, descriptivos, comparativos e impresiones que se han podido recoger a lo largo del montaje con los actores no videntes.

3.1 Acerca del trabajo con no videntes

El ser humano para expresar modos vivenciales, emociones, malestares, lo hace a través del lenguaje, dicho lenguaje humano se basa en la capacidad para comunicarse mediante signos, principalmente la lingüística que puede ser propia o aprendida.

En la práctica de ciertas técnicas teatrales es conocido y utilizado el lenguaje corporal como parte del entrenamiento de la “pre-expresividad”²⁵, para que el actor llegue a desarrollar la presencia escénica. Pero cuando nos enfrentamos a otros grupos humanos con otras características en quienes el lenguaje corporal es una dificultad dado que depende mucho de la visión, pero que al mismo tiempo se ha compensado con la agudeza sensorial, es aquí en donde el papel del director, en palabras de Grotowski “espectador de profesión” busca adaptar un modelo de trabajo que potencie cada particularidad.

Entendemos que esta modelo de trabajo no es una técnica totalmente delimitada, más bien es un conjunto de indicaciones útiles que permiten al director y a los actores desarrollarse en grupo. Las etapas del proceso con no videntes no tienen necesariamente un orden fijo ni una estructura predeterminada, son varios los factores que entran en juego durante todo el desarrollo.

²⁵ BARBA Eugenio y SAVARESE Nicola, “El arte secreto del actor”, ITSA, México DF, 1990, pág.300



El trabajo tanto en la etapa de creación como en la del montaje y ensayos, gira en torno al lenguaje de los sonidos, tomando en cuenta consideraciones como: objetivos, estímulos, motivaciones, apoyo externo, descripción verbal y las dificultades que se presentan.

3.2 Apuntes, ejercicios y experiencias teatrales con no videntes

0

El encuentro con el grupo y los propósitos, primeros diálogos, impresiones, opiniones. Expresan de antemano predisposición y gusto, lo cual es necesario para llevar a cabo cualquier actividad.

11 de enero 2008

1

Empezamos buscando desplazamientos en cuatro direcciones, adelante, atrás y a los lados. Usamos un estímulo a través del sonido de los tacos y conteo de pasos. Se da una descripción verbal detallada de la actividad. A cada uno se le pide que se ubique en una parte específica del lugar de trabajo y se guía mediante lateralidad; izquierda, derecha, delante, atrás. Este trabajo es realizado en principio en grupo, luego en parejas y finalmente de manera personal. En el transcurso sentimos que las personas que son no videntes de nacimiento llevan una ventaja en relación a quienes perdieron la visión ya adultos; requerimos trabajar más desplazamiento y apoyarnos en los que tienen más seguridad, por lo tanto decidimos dar mayor movilidad en el cuadro I.

16 de Enero 2008

2

Para conocer más sobre la agudeza auditiva realizamos el ejercicio de encontrar el origen del sonido producido por campanillas, palo de lluvia, tapas. En conjunto tienen que dirigirse lo más rápido posible al lugar de donde parten los sonidos y comentar a qué hace referencia el sonido. Las dificultades que se



perciben están en relación al ritmo y podemos distinguir en los no videntes variados niveles; rápidos, lentos e inseguros.

23 de enero 2008

3

Para continuar en esta primera etapa, es necesario entender hasta qué punto podemos apoyarnos con el grupo en cuanto al uso de la palabra para expresar conceptos, descripciones, acciones. Empezamos por tocar objetos concretos de varias texturas para luego describir individualmente con adjetivos calificativos. En general usan los conceptos adecuadamente desde la utilidad del objeto. Se considera esta fortaleza para la creación del texto. Llevamos a cabo varias sesiones de este modo durante tres meses y recogemos frases interesantes.

13 de febrero 2008

4

Lo opuesto de concreto es lo abstracto, lo que requiere de mayor descripción. Mediante ejemplos describimos las palabras amor, odio, éxtasis, culpa, nostalgia. Con este ejercicio nacen las ideas más originales como por ejemplo para entender el éxtasis, todos imaginan un gran gol de un equipo. Hay un desborde infinito cuando responden en grupo.

23 de febrero de 2008

5

Hay limitación al momento de hacer más comentarios sobre cualquier tema. Queremos generar más diálogo y participación. Usamos el ejercicio de narrar historias de cualquier naturaleza con cualquier inicio y cualquier fin. Aleatoriamente cuentan las historias. El ejercicio termina en carcajadas. Lo común de las historias narradas es la truculencia y los personajes ridiculizados. En equipo hay despliegue de imaginación.

8 de marzo 2008

6

Luego de crear historias con finales muy diversos, pasamos a crear historias sólo con sonidos: animales, agua, aire, rodar de piedras, pitos de carros, llanto



de niños. Resulta dificultoso puesto que la dicción, pronunciación y entrenamiento de la voz se manejan en un nivel cotidiano y en un nivel teatral.

26 de marzo 2008

7

A partir del ejercicio anterior empezamos a trabajar con secuencias de respiración, aspiración, retención y expulsión. Todos se concentran inmediatamente. Luego realizamos el calentamiento de los órganos respiratorios, seguido de pronunciación de vocales, letras, sílabas en distintos tiempos con aire. Siempre los ejercicios de respiración con interiorización causan sensaciones como de bostezo, sueño, fatiga, aburrimiento, por tanto cada actividad que se hace es claramente explicada.

29 de Marzo 2008

8

Cantar es la fortaleza mayor del grupo. Este ejercicio consiste en lanzar algunas oraciones de inmediato para que sean asociadas con una estrofa de alguna canción. Los participantes se expresan por medio de varios ritmos; y las letras más diversas, pasillos, albazos, boleros, baladas, nacionales, cumbias, rock, etc. Se considera algunos pasillos de interés. Desde este momento se integra un violinista vidente y se trabaja con música en vivo.

2 de abril 2008

9

Buscamos interpretar voces no cotidianas, experimentamos con motivaciones a partir de edades. Como decir la misma frase: tengo hambre, tengo sueño, tengo cansancio, no hay un pan ni siquiera una cobija, imitando la voz de un niño primero a los cinco años, luego a los quince, a los treinta y a los sesenta. Hay expresiones con mucha energía.

48



5 de abril 2008

10

Nos encontramos en una segunda etapa del proceso y ya contamos con algunos aportes para la obra. Ahora trabajamos sólo con improvisaciones en relación a cuatro temas permanentes: enamoramiento, discriminación, soledad y humor. Hay opiniones claras y una gran capacidad para improvisar con “humor negro” sus propias circunstancias y las de otros. En este proceso nacen textos y diálogos de aporte e interés.

16 de abril de 2008

11

Todas las improvisaciones se las hacen a través de un narrador(a) y el resto participa en el coro. Este recurso es usado en el montaje a modo de preguntas y respuestas.

19 de abril 2008

12

Ya con el texto dramático en mano, analizamos el texto desde la interpretación, intenciones, sonidos y ubicación espacial.

23 de abril 2008

13

Es de carácter urgente memorizar los textos para continuar con el montaje. Para este fin nos valemos de tres herramientas que han sido un gran aporte para la enseñanza de cualquier aprendizaje en personas no videntes o con baja visión como son: el Jaws²⁶, el Braille²⁷ y la grabadora manual. Utilizamos estos tres métodos, puesto que hay diferencias de aprendizaje, así por ejemplo a la mayoría se les dio grabado en casete y para quienes manejan un

²⁶ Es un software que puede ser instalado en cualquier computador. Este programa convierte el contenido de la pantalla en sonidos de manera que el usuario pueda acceder a él sin necesidad de verlo.

²⁷ El Braille es un sistema de lectura y escritura táctil basada en la numeración binaria, por medio de seis puntos en relieve se representan signos, letras, puntuaciones, números, símbolos matemáticos, música.



computador se uso el sistema Jaws. Para entradas y salidas de coros entregamos a todos el guión en Braille.

26 de abril 2008

14

Desde este momento empezamos con el montaje en sí, ensayamos todos los días. Se retrocede porque a dos participantes les cuesta aprender el texto base. Esto causa malestar al resto de compañeros. Se evidencia intolerancia y desafío a la vez.

28 abril 2008

15

Hemos conseguido que el grupo interprete las intenciones de los subtextos. Con la ayuda del músico han adquirido mayor fluidez para cantar.

14 de mayo 2008

16

Observamos que hay una particularidad especial en la actuación sobre todo cuando es grupal. La no interpretación desde la interpretación.

29 de mayo 2008

17

Desde el significado de la palabra “solemnidad” se piden propuestas de vestuarios y objetos necesarios. Todos relacionaron esta palabra con fiesta, reunión, cita y duelo. Ahora los ensayos se hacen con los vestuarios y los objetos propuestos son: gafas, bastón, flores, corona, cartera.

31 de mayo 2008

18



Con el espacio definido hacemos desplazamientos individuales por conteo de pasos y posición de la música en cada cuadro. Esta actividad toma varias secuencias. Se siente aburrimiento y cansancio.

3 de junio 2008

19

Estamos ya en la parte final de esta etapa. Nos encargamos de la producción que la habíamos iniciado hace seis meses. Los medios de comunicación son los más interesados en saber sobre el proceso y la función. El grupo participa en varias entrevistas para radio, televisión y prensa escrita.

28 de Junio 2008

20

Se acerca el estreno de la obra. Los actores se muestran ansiosos, les enseñamos técnicas de respiración y relajación. Viene al caso leer en grupo una frase de Meyerhold: “las palabras deben ser dichas frescamente, sin tensión, las palabras deben ser como gotas en un pozo profundo. Lo trágico, con la sonrisa en los labios”²⁸ -Simplemente verse desde afuera-.

10 de julio 2008

21

Todo el proceso de montaje, creación y dirección con las personas no videntes se lleva a cabo en siete meses con sesenta sesiones de trabajo hasta la función.

²⁸ MEYERHOLD Vsevolod, “Teoría teatral”, Fundamentos, Madrid, 1998 , pág.51



CONCLUSIONES

Durante el proceso de creación, dirección y montaje de la obra “Ensayo para una comedia. Teatro por no videntes” se han desarrollado los objetivos planteados al inicio, lo cual nos ha permitido estructurar y alcanzar una propuesta teórica y práctica.

De esta experiencia sostenemos que el lenguaje escénico es artístico y ante todo un hecho social a medida que se involucra a otros grupos humanos y el papel que surge es una herramienta para comprender y explicar los procesos de transformación propios de la sociedad actual. Sin embargo evidenciamos que los medios de comunicación locales construyen su propia realidad lejos de la ilusión que pueda dar cualquier expresión escénica, transformándola en noticia pasajera. El teatro quizás por sus características efímeras no puede estar al margen de los medios, necesita ser materializado de alguna forma.

El teatro experimental es un auténtico descubrimiento del potencial artístico de la gente. En este montaje con el grupo de no videntes participantes se ha dado un proceso de intercambio mutuo de hablar en el “aquí y ahora” para crear conjuntamente un texto teatral único con características propias.

Consecuentemente hemos recopilado a manera de bitácora una serie de experiencias humanas y artísticas que pueden servir como referente a otros trabajos similares en el futuro.

Finalmente, la obra de teatro ha sido socializada con diferentes instituciones del quehacer cultural local tales como: la Casa de la Cultura núcleo del Azuay, la Dirección de Cultura del I. Municipio de Cuenca, la Fundación Reinas de Cuenca y la Subsecretaría Regional de Cultura, recibiendo apoyo oportuno para que la obra logre presentarse dentro y fuera de la ciudad y así constituya un aporte para el medio teatral del país.



BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD Antoine, "El teatro y su doble. I manifiesto del teatro de la crueldad", Retórica, Buenos Aires, 2002
- BARBA Eugenio y SAVARESE Nicola, "El arte secreto del actor", ITSA, México DF, 1990
- BARBA Eugenio, "La canoa de papel", Gaceta, México DF, 1992
- BAUDRILLARD Jean, "Cultura y simulacro", Kairos, Barcelona, 1978
- BAUDRILLARD Jean, "El crimen perfecto", Anagrama, Barcelona, 1996
- BAUDRILLARD Jean, "El otro por si mismo" Anagrama, Barcelona, 1994
- BENJAMIN Walter, "Tentativas sobre Brecht iluminaciones III", Tauros, Madrid, 1975
- BRECHT Bertolt, "Breviario de estética teatral", La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1957
- BRECHT Bertolt, "Escritos sobre teatro 3", Nueva Visión, Buenos Aires, 1976
- CEBALLOS Edgar, "Principios de dirección escénica", Gaceta, Hidalgo DIF, 1992
- DEL TORO Fernando, "Intersecciones: Ensayo sobre teatro" Vervuert, Frankfurt, 1999
- DESUCHÉ Jacques, "La técnica teatral de Bertolt Brecht", Oikos-Tauros, Barcelona, 1968
- DORT Bernard, "Lectura de Brecht", Seix Barral, Barcelona, 1973
- ERDAL Mery, "La narrativa fantástica", Iberoamericana, Madrid, 1998
- GROTOWSKI Jerzy, "Hacia un teatro pobre", siglo XXI, México, 1987
- GUERRERO Juan, "Historia del teatro contemporáneo", Juan Flors, Barcelona, 1960
- MANZUR Nara, "Teatro subversivo" www.revistaconjunto.com.cu
Acceso: 28 mayo 2009
- MEYERHOLD Vsevolod, "Teoría teatral", Fundamentos, Madrid, 1998
- POLLY Irwin, "Directores", Roto visión, Barcelona, 2003
- PROAÑO Gómez Lola, "Teatro ecuatoriano completo", Casa de la Cultura, Quito, 2003
- STANISLAVSKY Constantin, "Manual del actor", Diana, México, 1963
- WENDT Ernst, [Et.al.], "Bertolt Brecht", Ediciones en Lengua Castellana, Berlín, 1966



ANEXOS

1. AFICHE

2. TEXTO

3. FOTOS DEL TALLER

4. CALENDARIO DE TRABAJO

1. Afiche de la obra

teatro hijos del Sur presenta:

"ENSAYO para una COMEDIA"

teatro por no videntes

Cuenca - Viernes 2 de Julio / Prohibido Centro Cultural / 20H00
Viernes 23 de Julio / Vestibulo del Bco. Central / 20H00
Viernes 30 de Julio / Catedral Vieja / 20H00

Nabón - Domingo 18 de Julio / Casa del Campesino / 13H00

Sta. Isabel - Domingo 25 de Julio / Salón del Municipio / 13H00

Azogues - Viernes 13 de Agosto

Cañar - Viernes 20 de Agosto

Vilcabamba - Sábado 28 de Agosto

AUSPICIAN:

Autores: Fabiola León Cabrera
Juan Líger Luzuriaga



2. Texto teatral

“ENSAYO PARA UNA COMEDIA”

Participantes: Eulalia Idrovo, Josefina Cajamarca, Eduardo Landy, Vicente Gallegos, Manuel Angüisaca, Germán Bravo (músico invitado).

CUADRO I NADA ES GRATIS

Personajes: Narradora-Reina, Coro, Romeo, Madre, Cura, Ignacio, Aníbal y músico.

(Todos los personajes se encuentran en el centro del escenario mientras el público ingresa. A la señal entra el músico, toca una pieza de la danza del renacimiento)

MÚSICO: *(Angustiado)*

Perdón, estoy perdido...

CORO: *(Susurros, y carcajadas burlescas)*

¿Está perdido? ja-ja-ja

ROMEO: *(Hace un esfuerzo por no reírse)*

¡Ha venido al lugar indicado, aquí estamos todos los perdidos! Ja-ja-ja

MÚSICO: Estoy perdido ¿pueden ayudarme?

CORO: *(Pausa, entre risas todos se alejan ubicándose dispersos por el espacio)*

¡Está perdido! ja-ja-ja

NARRADORA: *(Con despotismo)*

Ya que ha llegado haga algo y no se quede allí.

(Silencio)



(Mientras el músico entona un estribillo, la Narradora se dirige en diagonal frente al público y con gran solemnidad habla)

NARRADORA: Muy buenas noches estimado público. Conocedores de su vasta cultura,

hoy les hemos traído una historia escrita por la autora más relevante de

la literatura cuencana.

CORO: ¿Quién, quién es?

NARRADORA: ¡Blanco Patito! O sea yo *(Todos aplauden)* En este momento ustedes van

a ver cómo la muerte, el amor, el odio...*(Interrumpe Romeo)*

ROMEO: La traición...

NARRADORA: Exactamente la traición, se conjugan en esta historia.

MADRE: ¿Y quiénes son esos personajes...? *(Interrumpe Romeo)*

ROMEO: Ignacio, Aníbal, Rome... *(Interrumpe el prólogo)*

NARRADORA: ¡Cállese!, porque la que está hablando soy yo, habla usted o hablo yo.

Por ese lado tenemos a Romeo.

(Romeo se adelanta tres pasos, hace una venia exagerada y saluda)

ROMEO: Hola, yo soy Romeo.

NARRADORA: Por ese lado tenemos a Aníbal Malo, el malo de la película. Interpretado

por Manuel Angüisaca.

(Aníbal se encontrará en una esquina del escenario, llevará en su mano derecha una especie de cigarrillo largo con el que simulará fumar mientras está apagado. Toda la intervención de Aníbal será en tono sumiso y en cierta ocasión gruñe como león)



ANÍBAL: Yo soy Aníbal el Maaaaaaaaalo, el sanguinario, el cruel, el despiadado,
al que todos odian, en una sola palabra, yo soy Maaaaaaaaalo.

NARRADORA: *(la Narradora desde este momento doblará personaje con el de Reina)*

Todo comenzó un día en que Reina, la chica más linda del barrio, o sea yo, *(Todos silban)* caminaba por el parque *(simula caminar por el parque)* de pronto Aníbal se me acercó.

ANÍBAL: Reina, Reinita usted es la niña de mis ojos, la luz de mis ojos...

REINA: *(Reina hace un alto y reflexiona)*

Eso de niña de sus ojos lo dijo en burla, puesto que era es ciego, lo cual me molestó muchísimo...

ANÍBAL: Reina, Reinita, quisiera ser el lodo que pisan sus zapatos, y así estar

siempre debajo de usted, también quisiera ser cepillo de dientes para

entrar a lo más profundo de su boca, Reina Reinita usted es, usted es

(Hace un esfuerzo por recordar) Chuta no me acuerdo. Ayer soñé con

usted ¿sabe? soñé que usted estaba en mi cama y yo le rascaba la espalda,

también soñé que usted me coronaba como su rey, su único rey. Reina

Reinita mi amor...

REINA: *(Reina se detiene y reflexiona)*



Eso de ser lodo de mis zapatos me pareció romántico. Lo de ser cepillo de dientes ¡Huy! me pareció atrevido. Pero lo que definitivamente me molestó fue lo de su sueño húmedo. (Se estremece) ¡Huy! Aunque debo reconocer que tiene mucha imaginación...

NARRADORA: *(Reina cambia de personaje y continúa con la historia)*

Pero Reina, fiel a sus principios como buena cuencana, amaba a su Romeo, un humilde carpintero *(Sonido de serrucho de Romeo)* que también era zapatero, panadero, en fin era un hombre trabajador.

REINA: Romeo, Romeo, mi amor...

ROMEO: ¿Qué pasa Reina? Mi amor.

REINA: ¡Ay Romeo! Ese sinvergüenza del Aníbal malo me invito a su cama

ROMEO: *(Romeo deja de serruchar y visiblemente indignado reacciona)*
¿Cómo?

CORO: ¿Cómo?

ROMEO: ¿Y tú qué le dijiste?

REINA: ¡Que no! Por supuesto que no, al menos gratis no.

ROMEO: ¡Bien dicho! Nada es gratis ¿qué se ha creído? ¡con todo el dinero que tiene! Así son todos los ricos, mientras más dinero tienen más miserables son ¿qué se ha creído? insulta nuestra dignidad mi amor, todo gratis, todo gratis.

REINA: *(Sumisa)*

Romeo mi amor, yo estaba pensando que si vuelve a proponer algo,



Aceptar... *(El coro reacciona con asombro)* no vaya a ser que se canse,

ya le hemos hecho esperar un buen rato. ¿No te parece mi amor? Yo

estoy dispuesta a sacrificarme por nuestro amor Romeo.

ROMEO: *(Dudando)*

¿En serio Reina, harías eso por nuestro amor?

REINA: ¿Dudas de mi amor Romeo?

ROMEO: ¡Por supuesto que no! Tú decides mi amor, pongo en tus manos mi

serrucho nuevo, el arriendo del mes, la comida del mes, Reina mi amor

hagas lo que haces procura cobrar con dignidad, tú vales mucho Reina, tú

vales mucho...

NARRADORA: Y así pasó, Reina terminó casada con Aníbal.

(Reina y Aníbal se dirigen al centro guiados por el sonido del violín que

entona una melodía. Reina lleva un ramo de flores en sus manos)

REINA: Aníbal, mi amor para ti... *(Le entrega las flores)*

ANÍBAL: *(Con desgano)*

No sabes qué feliz me haces... ¿De qué color son las flores mi amor?

REINA: Son rojas...

ANÍBAL: Qué detalle, mi color favorito. Gracias por tanta felicidad...

REINA: ¡Necesito un cura para la ceremonia! A ver usted tiene cara de cura.

(Se dirige a Ignacio)

IGNACIO: ¿Sí?

REINA: ¡Sí!, haga de cura.

IGNACIO: Sí, sí, yo le ayudo, no faltaba más ¿pero si me va a pagar?

REINA: ¿Piensa cobrar un acto de profunda religiosidad como éste?



IGNACIO: ¿Oiga, oiga, nada es gratis no...?

CORO: ¡Nada es gratis!

REINA: Bien, pero cásenos pronto.... póngase algo para que parezca un cura de

verdad.

IGNACIO: *(Asombrado)*

Con mi presencia basta.

REINA: Necesito música. Rápido Romeo, mi amor haz la música por favor.

(El músico entona la melodía de los “recién casados” junto a Romeo y el coro)

Esta pareja de enamorados
que muy prontito se casará
tararan, tararan, tararan
tararan, tan, tan.

IGNACIO: Nos hemos reunido aquí, para ser partícipes de la unión...

NARRADORA: ¡Alto! Como comprenderán, por razones de tiempo no se puede pasar

toda la ceremonia, así que adelantaré a la parte importante.

IGNACIO: En esta esquina Aníbal Malo ¿acepta usted como su legítima contendora a

Reina, Reinita?

CORO: ¡Sí acepta! *(Todos felices excepto los novios)*

IGNACIO: En esta otra esquina Reina. ¿Reinita acepta como su legítimo contendor a

Aníbal Malo?

CORO: ¡Sí acepta!

IGNACIO: Es así que los declaro marido y mujer.

TODOS: ¡Bravo, bravo! *(Aplausos de los presentes)*

(Música de fondo, coreando la canción “Como se dice que no se goza” mientras baila la madre con el cura)



Cómo dicen que no se goza que no se goza
ayayay, yo gozo mejor que el dueño
qué bonito corre el agua debajo de las almendras
así correría mi amor si no hubiera malas lenguas.

ROMEO: ¡Qué linda que se ve la novia...!

JOSEFINA: Pero qué linda que se ve mi hija con su vestido. Se parece a mí cuando de joven.

ANIBAL: (*Asombrado*)
¿Eh su hija será?

JOSEFINA: ¡Orgullosamente!

ANÍBAL: ¡Que viva mi suegra!

CORO: ¡Que viva!

NARRADORA: Pero lo que ustedes no saben es que también hubo muerte

ROMEO : (*Romeo, levemente ebrio, recita un monólogo con ademán de caer*

al precipicio) Yo voy a hacer la ficción de la muerte. Reina,

Reina mi

amor, traicionera ingrata me abandonaste. Reina me voy a matar por ti, tú

serás la culpable de mi deceso. Ya no quiero el serrucho nuevo que

prometiste regalarme, puedes quedarte con toda la plata de ese imbécil.

Ingrata, mentirosa, traicionera, hoy me voy de este mundo y te acordarás.

Ya cuando esté muertito, tú dirás; ¡Romeo, mi amor haz esto!

¡Romeo mi amor haz lo otro! ¡Romeo mi amor regálame aquello!



Pero Romeo ya no estará, porque hoy en este lugar, que fue testigo del amor que te revelé un día, hoy será testigo de mi infortunio, me muero Reina. No intentes detenerme Reina, ya lo decidí, no voy a escuchar tus ruegos ni tus súplicas. Reina no insistas, no insistas, Reina no insistas.

REINA: ¡Yo no he dicho nada!... ¡Ay! ¡Ya muérete rápido!

CORO: Que se muera, que se muera, que se muera.

ROMEO: *(Grita mientras cae al precipicio)*

¡Reina me voy, me voy! Adiós Reinaaaaaaaaaaaaaaaaa

JOSEFINA: ¡Se murió!

NARRADORA: Lo que ustedes no saben es que Reina no se quedó con Aníbal ni Romeo,

se quedó con su dinero, pero eso es otra cosa; Reina tenía otro as bajo la

manga o mejor dicho tenía otro cieguito, su nombre Ignacio y su billetera

era mucho más voluminosa que las billeteras de Romeo y Aníbal juntas.

REINA: ¿Ignacio mi amor dónde estás? *(Se dirige a Vicente)*

Ignacio mi amor; ven, vamos, es hora de descansar.

(Salen todos y en la oscuridad se escucha la voz de Aníbal)

ANÍBAL: Reina, Reinita mi amor dónde estas que no te veo.

(Todos salen y el músico entona la canción "Amor de mis amores" mientras Aníbal canta)

Amor de mis amores
reina mía, qué me hiciste
que no puedo conformarme



sin poderte contemplar
ya que pagaste mal a mi cariño tan sincero
lo que conseguirás que no te nombre nunca más.

(Se escucha el canto alejarse mientras la luz baja)

CUADRO II MADRE Y EL GATO

Personajes: madre, amigo 1, amigo 2, amigo 3, amiga 1, gato y músico.

(Madre arrastra una silla hasta el centro donde se sienta)

MADRE: Bueno ahora les vamos a contar una historia propia de la tragedia cuencana.

¡Mi historia!

CORO: ¡¡¡Nooooo!!!!

MADRE: ¡Sí! ahora les voy a decir mi historia.

AMIGO 1: No, su historia es muy triste, siempre nos hace llorar.

AMIGO 2: Ya nos ha contado varias veces esa historia, siempre termina confundiéndonos con sus hijos.

AMIGA: Yo creo que ya va siendo hora de olvidar esos recuerdos, se hace daño usted,
y a sus hijos.

MADRE: Por eso, por eso mismo, quiero contarles una y otra vez. Para que permanezca en la memoria de los que se olvidan, de los ingratos. Ayer hablé
con mis hijos, me prometieron que hoy llegarían, mis hijos, sus hermanos.

AMIGO 1: ¡Ya empezó, a mí siempre me confunde con Nelson!

AMIGO 3: Y a mí con el Moisés.

MADRE: Rápido, preparen la mesa, saquen las copas... que mis hijos llegan hoy....



Sirvan el mejor vino, rápido hijita, apresúrate... mis hijos, mis hijos.....

(Todos hacen sonido de golpe de puerta)

AMIGA: Ya voy, yo abro la puerta... ¡Ahhh, es el músico!

(Entra el músico)

AMIGA: ¿A dónde se fue?

MÚSICO: Al baño.

AMIGO 1: Llega tarde.... Ya empezamos sin usted. Pase, acomódese por allá.

MADRE: No, no, usted llega justo a tiempo. Pase pronto, siéntese, vaya hombre, toque algo alegre, hoy es día de fiesta, hoy llegan mis hijos .*(El músico interpreta una pieza musical,*

Eduardo y

Vicente caminan, van hacia Josefina)

MADRE: Yo tuve dos hijos, Nelson y Moisés, a Nelson nunca le podía decir nada, era

lloroncito, medio sentimental.

AMIGO 2: ¡Hijo de Claudio Vallejo ha de ser, el sentimental!

MADRE: Hijo de cantante es, pero no es de Claudio Vallejo. En cambio Moisés era

estudioso, de carácter más fuerte, era recto y ordenado... Pero un día me

avisaron que mi hijo había muerto. Me quedé sin mi Moisés. Los años

pasaron y un día Nelson me dijo:"Mamá me voy a los Estados Unidos" yo le

dije: en todo te apoyo. Cogió sus maletas y se fue. Eso de los Estados

Unidos ha sabido cambiar a todos, ahora ya no me escribe ni me llama. Yo

tengo que mandarle grabando en un casete, yo siempre le digo que cuando



ya esté muerta no quiero las mejores flores ni lágrimas a chorros. Por eso

siempre le digo que se acuerde de la madre mientras está viva.

GATO: *(El gato es interpretado vocalmente por la amiga)*

Miauuuuuuu, miauuuuu.

MADRE: Mishito, mi gatito ¿dónde estas mishito?

GATO: Miauuuuu, miauuuuuuuuu, mauuuuuuu.

MADRE: *(Pisa la cola del gato y se escucha un chillido fuerte)*

¡Gato también! parece que vos también no vieras.....

(Hace ademán de tener al gato en los brazos) ¿Tienes hambre mishito?

(Canta la canción "Vuelta al hogar")

*Triste está la casa nuestra
triste por tu partida
todavía queda un poco de calor en el nido
yo también estoy llorando,
triste por tu partida
pero sé que algún instante,
Volverás de nuevo al nido
si supieras cuánto, cuánto
la casa y yo te extrañamos
algún día cuando vuelvas
verás cuánto te queremos
si tú no vuelves nunca
más vale que yo me muera
presiento que no quieres
no quieres que yo me muera.*

(La luz permanece tenue hasta el término de la canción.)



CUADRO III
LA NOTICIA

Personajes: mujer 1, mujer 2, hombre 1, hombre 2, hombre 3 y músico.

(Todos se ponen en posición de coro mientras hombre 1 lleva un periódico al centro del escenario. El coro camina y hace comentarios conjuntamente con el músico)

CORO: ¡El presidente, el presidente!

MUJER 1: Yo quiero una fotito.

MUJER 2: Pero si ha sido bien guapo....

HOMBRE 1: *(Interrumpiendo se dirige a sus compañeros)*

¡Escuchen esto! A un hombre que era ciego lo confundieron con un ladrón y se lo llevaron detenido.

MUJER 2: ¿Y qué estaba haciendo el pobre hombre?

HOMBRE 1: ¡Nada! Estaba parado afuera de un banco con actitud sospechosa y los guardias alertando su presencia se lanzaron sobre el sospechoso antes de que éste actuara.

HOMBRE 2: ¿Pero no dice que era inocente? No veo el delito por ningún lado, quizás sólo esperaba a alguien...

HOMBRE 3: Quizás estaba perdido, ¿suele sucedernos o no?

HOMBRE 1: ¡Ningún inocente! Las investigaciones posteriores dieron resultados

inesperados , el hombre no tenía ni un centavo en el bolsillo. Los policías dedujeron que éste esperaba el mejor momento para robar a una víctima.

(Pausa, todos reaccionan)

CORO: ¡Víctima! No veo, no hablo, no escucho.



MUJER 2: Como si fuese un delito ser pobre, el hombre no tenía dinero y punto. No

tenían derecho de arrestarlo.

HOMBRE 2: ¡No entiendo!

HOMBRE 1: Ah, usted nunca entiende nada.

MUJER 1: Yo tampoco entiendo y a quién podría robar el pobre si era ciego.

HOMBRE 1: Ahí está la causa, no era ciego.

MUJER 1 ¿Cómo dice? Lea bien ¿era ciego o no?

HOMBRE 1: Según dicen en la noticia, los policías de hecho consideraron que ese

hombre era ciego hasta que le quitaron las gafas que llevaba puestas.

CORO: ¿Y qué pasó?

HOMBRE 1: Descubrieron que veía, es decir este desgraciado fingía ser ciego para

cometer fechorías. Imagínense, hacía quedar mal al gremio.

CORO: Muy mal, muy mal...

MUJER 1: ¿Y cómo descubrieron que veía, pudo haberles engañado también, o no?

HOMBRE 1: Ahí está el problema, realmente nunca estuvieron seguros que veía pero

ante las dudas prefirieron llevárselo para investigaciones.

MUJER 2: ¿Y el acusado qué decía?

HOMBRE 1: Ese es otro problema, el desgraciado del susto se quedó mudo, no decía nada.

HOMBRE 3: Pobre hombre, qué mala suerte.

HOMBRE 2: ¿Pobre hombre dice? Mala suerte la de nosotros. Imagínese que usted

va por la calle y por error le confunden con algún delincuente y lo llevan detenido.

MUJER 2: No había caído en cuenta, es verdad. Pero yo hubiera podido hablar,



explicar.

HOMBRE 1: Ese es otro problema. El hombre después de haberse quedado mudo

intentó explicar su inocencia escribiendo su declaración de los hechos

en ciento ochenta páginas a doble espacio. Pero el juez consideró que era

culpable y que no valía la pena darle vueltas al asunto. El hombre ciego

mudo era culpable y a la cárcel.

MUJER 2: ¿Y el hombre no tenía parientes, amigos, alguien que hablara por él?

HOMBRE 1: Bueno, la noticia no da detalles familiares, la noticia se encierra en lo

concreto, en el meollo del conflicto, rescata lo esencial.

MUJER 1: Dirá en lo escandaloso, en el morbo que producen esas noticias.

Su periódico no es para nada objetivo, mucho menos investigativo. Su

periódico es literatura vulgar digna de gente como usted.

HOMBRE 1: Llevo leyendo este diario más de veinte años todos los días.

¿Por qué tendría que desconfiar de su veracidad?

HOMBRE 2: ¡Espere un momento! es decir ¿que la noticia que acaba de leernos no es

de ahora?

HOMBRE 1: Jamás dije que el periódico fuera de hoy, aunque por las características de

la noticia bien puede ser un tema de actualidad.

MUJER 1: *(Indignada)*

¡Ya cálese! No sabe cuánto tiempo nos ha hecho perder escuchándolo, no

entiendo por qué conserva ese periódico viejo.

HOMBRE 1: Ya ve, ya ve, agresiva esa mujer. Uno solo trata de traer a colación temas



de conversación, hacer más amena la velada y usted me insulta. Pero está

bien , yo soy el tonto, yo soy el tonto. (*Da la espalda a sus compañeros*)

MUJER 1: Jamás dije que usted sea tonto. ¡Ya no exagere!

HOMBRE 1: ¡No! Ya lo dije, no hace falta que se disculpe.

MUJER 1: Discúlpeme por haber despreciado su entusiasmo, su ingenio.

HOMBRE 1: No, ya le dije, está bien. No se disculpe no tiene de qué.

CORO: Discúlpenos, discúlpenos...

MUJER 1: (*Burlesca*)

Oiga, ahora que lo veo bien, no me había dado cuenta que usted tiene un

cierto parecido a este artista famoso... No me acuerdo cómo se llama.

HOMBRE 2: ¡Máximo Escaleras!

MUJER 1: ¡No qué va!

HOMBRE 3: ¡Jim Morrison! (*Risas de todos*)

MUJER 2: A uno de los hermanitos Muela.

MUJER 1: Lo que da es dolor de muela al verlo.

HOMBRE 2: Mejor que cante.

CORO: ¡Sí, que cante, que cante!

HOMBRE 1: ¡Yaaaa, cállense! Escuchen bien: yo no soy cantante. Soy poeta, ahora

déjenme leerles un poema que escribí especialmente para hoy.

(*Saca una hoja e intenta leer*)

MUJER 2: ¿Fue escrito por usted o copió?

HOMBRE 1: La duda ofende señora, yo puedo escribir, incluso este poema puede ser publicado.

MUJER 1: ¡Es posible, ahora se publica cualquier cosa!

HOMBRE 1: Sus palabras ya no me ofenden. Es más, estoy comenzando a creer

que usted está enamorada de mí porque no me explico sus constantes



comentarios agresivos acerca de mi persona.

MUJER 1: Eso quisiera no, pues quédese con las ganas...

(Hombre 1 lee el poema, mientras los demás caminan por el espacio

acompañados del músico que interpreta una melodía)

De noche junto al río en el oscuro corazón de los arbustos
a veces vuelvo a ver su rostro,
el de la mujer que amé, mi mujer que murió.
Hace ya muchos años y a ratos ya no sé nada de ella
la que antes lo fue todo, pero todo se marchita.
Y ella era en mí como un pequeño enebro en las estepas
de Mongolia, cóncavas con el cielo amarillo pálido y de gran
tristeza

Vivíamos en una cabaña negra junto al río,
los mosquitos solían perforar su blanco cuerpo
y yo leía el periódico siete veces al día,
tu pelo tiene un color sucio, o no tienes corazón
Pero un día cuando estaba yo lavando mi camisa en la cabaña
ella se acercó a la puerta, y me miró y quería salir
Y a quien le había pegado hasta cansarse dijo: Ángel mío.
Y a quien le había dicho te quiero la condujo fuera y
miró al aire y alabó el buen tiempo y le dio la mano,
como ya estaba afuera al aire libre, y la cabaña estaba desierta
cerró la puerta y se sentó tras el periódico.²⁹

HOMBRE 2: ¿En verdad, su mujer murió?

HOMBRE 1: *(Agobiado)*

Hace ya muchos años.

HOMBRE 3: ¿Se ve que la quería mucho?

HOMBRE 1: Ella era en mí, como un pequeño enebro en las estepas de
Mongolia

²⁹ Poesía "Balada de la mujer" de Bertolt Brecht



MUJER 1: *(Desconfiando)*

Creo haber leído ese poema en otro lado.

HOMBRE 1: ¡Imposible siempre lo llevo conmigo!

MUJER 2: Realmente es hermoso su poema, me ha sorprendido. No conocía esa

faceta artística de usted.

HOMBRE 1: Gracias, gracias. Estoy comenzando, sé que tengo potencial y también

planeo escribir un libro a futuro.

MUJER 2: ¿En verdad? ¿Y cómo se llamará su libro?

HOMBRE 1: No me decido por el título. Pienso dejarlo como vaya la historia pero más o menos es así: Mi amor y yo o mejor dicho Yo y mi amor

o simplemente Yo.

CORO: *(Aplausos)*

¡Fantástico, bravo! Brindemos por los éxitos de nuestro futuro poeta.

MUJER 1: *(Sarcástica)*

¿Y dígame, a qué otro autor piensa plagiar para su libro?

HOMBRE 1: ¿La han escuchado señores? ¿Está locamente enamorada de mí?

(Al término de la intervención todos se mueven hacia el fondo, formando un corpus que se acerca lentamente)



CUADRO IV CIEGO Y MUDO

Personajes: padre, madre, hija, hijo, novio y músico.

(Entra en escena el novio maniatado y amordazado, hace esfuerzos para hablar pero no puede. Es llevado a empujones por otra persona al centro, después se acerca el padre y le habla)

PADRE: ¿Así que éste es el desgraciado que intentó aprovecharse de mi hija?

HIJA: ¡No papá, no!

PADRE: ¡Cállate! déjame hablar a mí. *(El novio emite sonidos como queriendo hablar)*

¿Qué hacía a estas horas de la noche en la habitación de mi hija?

¿Acaso

pretendía algo pecaminoso con intenciones degeneradas? ¿Qué maquinaba

en su cochino pensamiento? ¡Hable!

(El novio sigue emitiendo sonidos, pero no habla)

HIJO: Perdón, creo que no...

PADRE: ¡Silencio! Así que no dice nada, su silencio lo dice todo, sinvergüenza, desgraciado, infeliz. Creía que podía engañar a todos pero a mí nadie

me engaña. Desde que lo vi por primera vez supe que era un mamarracho

que no se merecía a mi hija pero no me creían, ya lo ven, aquí está, no tiene

palabras cómo explicar ¿Y saben por qué no dice nada? Porque él sabe que

es verdad, lo admite. Es más, estoy comenzando a sospechar que el robo

que sufrimos el mes anterior tiene que ver con usted.

HIJA: ¡Papá por favor...!

PADRE: Sí sí esperen, empiezo a ver con claridad, ¡fue usted! ¿verdad? quien robó mi



casa hace un mes ¿Quién tiene la copia de las llaves? ¿Usted verdad? ¿Quién conocía toda la casa? ¿Usted verdad? ¡Fue usted! ¡Hable, no dice nada! ¿Lo ven? Fue él, es usted un ser despreciable (*El hijo se saca la correa y empieza a dar contra el piso mientras la hija llora*) ¿Cómo fue posible hija que te fijaras en esto? ¡Ah pero esto no se quedará así! ¡No! Usted va a pagar señor. Aquí las cosas son rectas, siempre pensé que era un mal prospecto de novio. ¿Te acuerdas mujer cuando te dije que tiene cara de marihuanero? ¿Te acuerdas? ¡Te lo dije!

MADRE: Sí, sí, sí, sí, sí

PADRE: A propósito ¿usted consume drogas? Verdad lo sabía. No pude equivocarme.

Ahí lo tiene, por fin se saca la máscara que llevaba puesta. Pero bueno nadie se burla de mi familia y vive para contarlo. ¡Échenselo a los perros, pero no a mis perros, a los de la calle, es posible que les dé indigestión por éste, ya llévenselo!

HIJA: ¡Pero al menos déjalo que hable!

PADRE: No vale la pena hija, no quiere hablar. El pecado no le permite, no tiene

argumentos para defenderse. Sabe que lo que he dicho es cierto ¿O no?

(El novio continúa emitiendo sonidos, no habla) ¿Lo ves? Todo él es un manojo de mentiras.

HIJO: Perdón papá, no habla porque le tapamos la boca y le amarramos las manos



para que no escapara .

PADRE: ¡Ah! ¿Con que se quería escapar?

HIJO: ¿Lo desamarramos?

PADRE: ¡Para qué! ¿Qué sentido tendría escucharlo? lo más importante es que él lo

ha aceptado todo . Todas las personas tienen derecho a callar hijo y nosotros

respetamos las leyes. Si el hombre no quiere hablar está en su derecho.

¡Llévenselo pronto!

HIJA: ¡No por favor! Sólo deja que pueda defenderse.

PADRE: Tú hija me has decepcionado, nunca más vuelvo a hablar contigo.

(Oscuridad, se oyen perros que atacan al novio, él grita y pide auxilio).

Fin

1. Fotos del taller



1



2

1-2.- Eulalia Idrovo, Eduardo Landy, Vicente Gallegos, Manuel Angüisaca, Germán **Ejercicios de conciencia espacial y movilidad periférica (Sala SONVA)**



1



2



3



4

Ejercicios de reconocimiento corporal.

- 1-2- Manuel Angüisaca
- 3- Vicente Gallegos
- 4- Eulalia Idrovo



1



2



3



4

Ejercicios sobre el eje de la columna.

1-2- Manuel Angüisaca

3- Vicente Gallegos

4- Eduardo Landi



1



2

Ejercicios de improvisación (montaje de cuadros)

- 1-Manuel Angüisaca, Vicente Gallegos, Eduardo Landi, Fabiola León.
- 2-Eulalia Idrovo, Josefina Cajamarca, Eduardo Landi.



4. Calendario de trabajo

Creación, dirección y montaje de la obra teatral "Ensayo para una Comedia" 2008-2009-2010																		
Actividades	ene-08	Febre	Marz	Abril	Mayo	Jun	Jul	Agos	Sep	Oct	Nov	Dic	Ene-09	Sep-09	Dic-10	Ene-10	Oct.-10	
Elaboración del proyecto	█																	
Socialización del proyecto con SONVA y otras instituciones	█	█	█	█	█	█	█	█	█									
Primera etapa: taller de experimentación teatral	█	█	█	█	█	█	█											
Segunda etapa: montaje de la obra				█	█	█	█	█	█	█	█							
Denuncia de tesina								█	█									
Aprobación de la tesina												█						
Sistematización y desarrollo de los capítulos												█	█	█	█	█	█	
Revisión Final															█	█	█	
Sustentación de tesina																	█	