

UCUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte, III Cohorte

Análisis de la estética del Teatro Cuencano Contemporáneo y la
necesidad de una práctica crítica teatral

Trabajo de titulación previo a
la obtención del título de
Magíster en Estudios del
Arte

Autor:

Edison Daniel Montalván Delgado

CI: 0104668017

Correo electrónico: edanielmontalvandelgado@gmail.com

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

CI: 0801205931

Cuenca, Ecuador

01-julio-2022

Resumen:

Esta investigación aborda como tema central el estudio y análisis de la estética del teatro cuencano contemporáneo, que emerge de tres raíces principales: la historia, los discursos artísticos y los condicionantes estéticos, que han determinado un amplio panorama de formas estéticas que determinan (o determinaron) la praxis escénica local, desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, surge la idea de presentar a la historia del arte escénico como las “tres olas del teatro cuencano”, las cuales funcionan como catalizadores de las distintas estéticas de la escena cuencana, tienen sus propias manifestaciones artísticas que responden a su contexto, y se expresan a través de las diversas características, condicionantes y discursos de los creadores teatrales.

Palabras claves: Teatro. Arte. Estética. Discursos Artísticos. Arte Escénico. Teatro Cuencano. Cuenca. Olas del teatro cuencano. Contexto teatral. Condicionantes estéticos

Abstract:

This research addresses the study and analysis of the Cuenca contemporary theatrical aesthetic as a main subject that emerges from three main roots: historical, artistic discourse and aesthetic conditioning factors, that has opened a broad panorama of aesthetic forms that determined the social praxis of Cuenca's scene, that has developed from the second half of the XX century. In this sense, emerges the idea to show the history of scenic art as the "Tres olas del teatro cuencano", which work as a catalyst of several aesthetics forms of the local scene, they have their own artistic manifestations that response to their context and their expression through diverse characteristics, conditioning factors and discourse of the theatrical authors.

Keywords: Theater. Art. Aesthetics. Artistic discourses. Scenic Art. Cuenca theater. Cuenca. Olas del teatro cuencano. Theatrical Context. Aesthetic conditions.

Índice

Tabla de ilustraciones	5
Introducción.....	10
Capítulo 1: Las Olas del teatro Cuencano.....	19
1. El Lenguaje teatral, un paso por lo empírico y lo académico. Las tres olas del teatro cuencano.....	19
2. Primera ola del teatro cuencano (1950-1980): el teatro empírico y de experimentación. Aparición del Teatro Experimental Universitario (TEU) y Asociación de Teatro Experimental de Cuenca (ATEC)	21
3. Segunda ola del teatro cuencano (1980-2010): el nacimiento de una nueva etapa, la necesidad del aprendizaje teatral. Los talleres del Banco Central y la Casa de la Cultura Ecuatoriana	30
3.1. Cuestionamientos prácticos y teóricos sobre la estética en la segunda ola del teatro cuencano.....	41
4. Tercera Ola del teatro cuencano: el nacimiento de una nueva era, la vinculación del aprendizaje teatral con el medio universitario.....	45
Capítulo 2: Contextualización General	57
1. Contextualización del teatro cuencano.....	57
2. Los festivales de artes escénicas en Cuenca, esferas de desarrollo del teatro local	66
2.1. La Bienal de Arte Escénicas	70
2.2. Escenarios del Mundo.....	72
2.3. Titiricuenca.....	75
2.4. Kabaret Prohibido	78
2.5. Festival Intercolegial de Artes Escénicas Cuenca es Joven	82
3. Los festivales escénicos: cuestionamientos y vinculaciones con el desarrollo progresivo del teatro cuencano	85
Capítulo 3: Condicionantes de la estética del teatro cuencano	92
1. Proceso de producción externo: La empresa privada y pública, primer condicionante de la estética teatral cuencana	92
2. Procesos de producción interno: el fracaso artístico en el campo de la producción y gestión cultural, el <i>Talón de Aquiles</i> artístico.....	95
3. Los espacios escénicos: eternos condicionantes estéticos.....	102
3.1. La Sala Alfonso Carrasco, eje constructivo de dinámicas estéticas..	110
3.2. Los otros espacios, emergentes y reconfiguradores estéticos.....	115

3.3. La calle, el huérfano espacio estético	118
Conclusiones.....	122
Recomendaciones.....	129
Bibliografía	131

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1La Traviata - MusArtEH (2017)	98
Ilustración 2La Flauta Mágica - MusArtEH (2017).....	98
Ilustración 3Don Giovanni - MuArtEH (2019)	99
Ilustración 4MiniFestival de obras dirigidas por Cacho Gallegos (2015)	99
Ilustración 5Trazos Escénicos (2017)	100
Ilustración 6El público - La Guarida (2018)	100
Ilustración 7 Teatro Burgués s. XIX. (Pérez, 2008)	103

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Edison Daniel Montalván Delgado en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis de la estética del Teatro Cuencano Contemporáneo y la necesidad de una práctica crítica teatral", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 1 de julio de 2022



Edison Daniel Montalván Delgado

C.I: 0104668017

Cláusula de Propiedad Intelectual

Edison Daniel Montalván Delgado, autor del trabajo de titulación "Análisis de la estética del Teatro Cuencano Contemporáneo y la necesidad de una práctica crítica teatral", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 01 de julio de 2022



Edison Daniel Montalván Delgado

C.I: 0104668017

*A Matías,
mi luz e inspiración*

*A todos y todas las artistas
del Teatro Cuencano*

Introducción

“Sin el amor, el ser humano no puede sentir la necesidad de crear. La base de la creación nace del amor, de la necesidad de amar, de compartir, de comunicar, y es por el amor que hacemos teatro”

Marcel Marceau

Teniendo en cuenta que el Ecuador es un país pluricultural y que las características socio-culturales son distintas en cada sector, surge la necesidad de proporcionar análisis, estudios e investigaciones locales y sectoriales dentro del país, que identifiquen los procesos y dinámicas en los cuales se desenvuelve el arte teatral, ya que su acción responde al contexto en el que se desenvuelve, genera y crea.

Por ello, el siguiente documento centra su atención en el arte teatral contemporáneo de Cuenca, con el fin de encontrar e identificar diversos componentes y elementos que han caracterizado al quehacer escénico cuencano, tomando en cuenta su territorialidad, contexto social y cultural como puntos de convergencia para su desarrollo a lo largo del tiempo, factores que definen su estética e identidad.

En este sentido, el estudio se dividirá en el análisis filosófico de la praxis escénica que se ha desarrollado en la ciudad, partiendo por el análisis panorámico sobre la escena actual, en donde se analiza la forma en la que esta se ha presentado y ha desarrollado, mencionando quienes se encuentran en una constante construcción del quehacer teatral para entender las dinámicas que se manifiestan. Así mismo, la indagación y el cuestionamiento sobre la presencia de diversos festivales como fuentes de construcción estética de la escena local.

No obstante, para entender el primer cuestionamiento, el estudio mantiene la necesidad de regresar la visión al pasado para luego retornar a la actualidad, dentro de ello se ha propuesto el desarrollo de 3 momentos

históricos que convergen uno con otro, desarrollan sus propias características, generan su propia visión y dan cabida a su siguiente, en un inmediato cambio de perspectivas, discursos y prácticas escénicas.

Estos momentos serán denominados como olas escénicas porque no existen factores precisos que separen a uno de la otro, sino que han servido, al igual que las olas, como antecesores sin el cual no es posible un sucesor, además que el uno debe convivir junto al otro como movimientos inseparables que se unen para dar pie a diversas expresiones estéticas teatrales; es decir, la presencia de las estéticas teatrales inmersas en las tres olas del teatro cuencano, donde una ola se funda en su predecesora, tomando características para elevarse con su propia forma de hacer, crear y decir.

Y finalmente, un estudio sobre los condicionantes estéticos presentes, los cuales han sido los puntos que han determinado (en cierto modo) la forma de hacer, crear y percibir la escena cuencana. Mostrando de esta manera, cómo la escena cuencana se ha configurado y reafirmado a través de los condicionantes expuestos, para continuar su desarrollo en el contexto local.

Para ello, fue preciso identificar en las diversas formas en las que los grupos teatrales y actores/actrices independientes, manifiestan su quehacer, a través de su metodología (fondo) como aquella que incluye procesos ideológicos, estéticos y conceptuales, cargos de poder, referentes (teóricos y prácticos), los cuales se conjugan para dar las bases que sostienen el montaje escénico; guiando por efecto, a la plasticidad (forma), la cual se visibiliza como resultado final del proceso de creación, la obra en sí, el 'todo' que consume, de manera sensible, el espectador; es decir, la materialización estético-plástico de conceptos, ideologías, y metodologías matrices.

Siendo así, la implementación de un modelo de investigación se expuso frente a varios grupos. Vale recalcar que dentro de la investigación no se quiso realizar un texto de crítica sobre los procesos creativos y de montaje de los grupos, sino que a través de su análisis se pueda llegar a encontrar factores, características y puntos de relación que identifican al teatro cuencano, lo cual se encuentra plasmado en el documento.

Frente a lo anunciado, se dispuso comprender al arte escénico cuencano desde sus bases teóricas, que han sostenido los procesos de creación durante los últimos años, que según Diego Carrasco (2017) son: el teatro antropológico de Eugenio Barba, el clown, y el teatro posdramático, que llegan a la ciudad mediante talleres impartidos por artistas que tuvieron un acercamiento a ellos. Sin embargo, tras la investigación se puede demostrar que, posicionar al arte teatral cuencano, en tres corrientes escénicas que llegaron parcialmente a la ciudad, sería dejar de lado todo tipo de investigación que surgió a partir de los 50's para con el teatro cuencano. Además, que los tres movimientos expuestos por Carrasco, han sufrido procesos de '*guadalupanización*' al introducirse en el contexto local, que han dado cabida a otras perspectivas de creación. Es decir, afirmar que son tres corrientes las que rigen el desarrollo escénico teatral en Cuenca, es un ambigü, ya que, éstas al entrar en contacto con las distintas investigaciones locales, generan los 'otros' procesos no visibilizados pero dignos de ser estudiados.

Además de ello, es importante adicionar al estudio referentes como: el teatro Pobre de Jerzy Grotowski, y de igual manera varios conceptos que comprenden a autores como Peter Brook, Augusto Boal, Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, además del mimo corporal con Martín Peña y el método de interpretación con el actor español Gonzalo Gonzalo, que se amplían en gran medida por medio de la vinculación que surge entre el arte y la academia, con la creación de las escuelas universitarias de arte escénico en Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay, de las cuales se hablará más adelante.

Entendiendo el contexto en el cual se ha venido desarrollando el arte teatral, no es plausible afirmar que estas corrientes escénicas se han instalado de manera definitoria en el contexto escénico local como caminos estrictos de creación, sino que los representantes del teatro cuencano han accedido a este conocimiento mediante la formación en pequeños talleres que se han realizado en la ciudad o a través de la academia, por lo que sería un grave error asegurar que, en el Ecuador, y especialmente en la ciudad de Cuenca, se estableció o

se está estableciendo, una escuela de cualquier técnica teatral 'pura'¹ para la creación de montajes.

Por todo lo mencionado anteriormente, la hibridación y el sincretismo se tornan consustanciales dentro de este panorama escénico, eliminando la posibilidad de existencia de una sola forma de hacer y pensar el arte escénico que lo legitime. Por ello, al existir una correlación entre lo propio y lo ajeno, las artes escénicas en Sudamérica hoy en día, como lo dice Florencia Garromuño (2015) son:

Difíciles de categorizar y definir en sus apuestas, soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalses de espacio de origen, de géneros, en todos los sentimientos de término y disciplinas; estas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse (p. 19).

En este sentido, definir, categorizar, discutir o criticar lo que es el teatro local mediante análisis y conceptos extranjeros, ajenos al contexto, sin entender sus procesos de hibridación, reformulación y adaptación, que no responden a las nociones impuestas – sino que en varias ocasiones las discutes o se oponen – sería caer en un abismo de desconocimiento y/o estereotipos que impidan indagar profundamente lo que realmente define, caracteriza e identifica al teatro cuencano.

El estereotipo y desconocimiento serían causas de un menosprecio de desarrollo teatral local; a efecto de ello, se observa una gran falta de investigaciones del teatro local y de las prácticas nacientes del sur, dando prioridad a la indagación por lo de afuera; lo cual, de cierta manera, descuida lo que ocurre y se desarrolla en lo local, en lo propio, en el sur.

¹ Cuando se habla de técnica pura, se hace referencia a las metodologías de creación o actuación teatral que surgieron en el siglo XX, y se establecieron de manera definitoria mundialmente, identificándose por tener una estética propia, por ejemplo: El Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, El Naturalismo de Stanislavski, El Teatro Antropológico de Eugenio Barba, Teatro del Oprimido de Augusto Boal, entre otros.

En este tenor, no es apropiado proponer la comparación, la validez o legitimación de los movimientos teatrales locales frente a los extranjeros, pues ambos se han envuelto en contextos completamente distintos, que no son comparables. En tal caso, la idea de este documento fluctúa entre identificar y visibilizar los hilos escénicos de conocimiento que se encuentran presentes en lo local.

Así pues, la clasificación significaría un estancamiento dentro de la investigación, ya que impediría el acceso a las características propias que se han desarrollado a lo largo del tiempo dentro del hecho escénico. No obstante, según la autodefinición de cada grupo es lo que contribuirá a poder establecer características de diferencia o semejanza entre los artistas y sus obras.

Por tanto, la idea de esta investigación surge de la revalorización de lo local para encontrar el camino que lleve al desarrollo investigativo, académico y pragmático del teatro cuencano. Para ello es importante el planteamiento de una interrogante frente al teatro cuencano: ¿cómo se ha ido definiendo, concibiendo e identificando el teatro cuencano a través del tiempo?

La manera de percibir, dialogar, tratar, criticar y/o concebir una obra teatral dependerá de su contexto, del momento en el que tal o cual grupo surgió, pues en ellos surgirán distintos factores determinantes y condicionantes que entrarán en juego a l momento de crear y percibir una obra escénica.

A pesar de ello, se ha identificado que (en varias ocasiones) la forma de definir, percibir y/o criticar una manifestación artística sigue enraizada a la dependencia intelectual y pragmática colonial, dejando de lado (y descuidando) la temporalidad y el contexto en el que están surgiendo cada grupo, cada obra. En ello se puede encontrar expresiones como: “tratar de ser o hacer como...”, “no es arte porque no es como...”, “no se parece en nada a...”, o el simple hecho de tratar de categorizar(se) o tratar de pertenecer a una corriente o técnica teatral.

Garrido (2015) dice que: “es un error tratar de comparar las manifestaciones escénicas incas con los géneros griegos, como en el caso de relacionar al wanka, (representaciones históricas) con la tragedia y al aranway

(representaciones de la vida cotidiana) con la comedia” (p. 47). De igual manera, no es apropiado la comparación entre el teatro cuencano con el teatro europeo, oriental o norteamericano, ya que ello responde a su contexto y a su tiempo.

En este sentido, si algo caracteriza a los creadores locales es su forma de adicionar y combinar varios procesos, técnicas y conceptos a los cuales se ha permitido acceder, además de la adaptación dentro de sus procesos de creación o de sus productos creativos frente al espacio. Es necesario pensar en lo que dice Jaime Garrido (2015):

No se trata en ningún momento de negar la influencia que han tenido las concepciones clásicas sobre el arte, sino ampliar las perspectivas sobre lo que involucra el teatro como arte de la representación, que va mucho más allá de los escenarios y de la literatura. (pág. 44)

Por tanto, la idea no es eliminar ni opacar la variedad de conceptos, metodologías y técnicas que se han introducido en la escena local, sino, volcar la mirada hacia lo propio que se desarrolla conjuntamente con lo otro, entendiendo las creaciones desde su localidad e historia, desde su contexto, desde su contemporaneidad.

En este sentido es necesario introducirse dentro de los estudios realizados por artistas e investigadores de la localidad, lo cual permite apreciar los procesos de creación escénica de la ciudad, dentro de su contexto histórico, el cual se ha tornado, en algún punto, un ejercicio de resistencia, supervivencia y lucha independiente y autogestionada.

Por ello, se reconoce dentro de esta investigación los estudios brindados por Diego Carrasco (2017), Manuel Iván Morales Feijoo (2017), Ben Zaydun Darío Chóez Espinosa (2014), Jaime Garrido (2015), Carlos Rojas (2016), Ernesto Ortiz (2014) y Patricio Vallejo (2011).

Se toma en consideración a la investigación *Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano* realizada por Diego Carrasco (2007), porque genera un análisis de los procesos de creación de los grupos de teatro

y actores individuales de la ciudad de Cuenca que estaban presentes entre los años 2005 – 2013, además de sus referentes teóricos, metodologías y técnicas. Carrasco (2017) se refiere así a su estudio: “determinar cómo los grupos y colectivos, así como los artistas individuales determinantes, desarrollaron su trabajo en este cercano pasado. Entender por tanto sus fuentes conceptuales, técnicas y las metodologías que desarrollaron en su ardua labor” (p. 2).

De igual manera, se presenta el texto *La estética del teatro ecuatoriano de fines del siglo XX y albores del XXI vista a través de la producción escénica nacional*, de Manuel Iván Morales Feijoo (2017), donde se identifican los elementos que constituyen al teatro ecuatoriano en su dinámica territorial para visibilizar y reconocer las correspondencias entre los contextos socio-culturales con la propuesta de las artes vivas ecuatorianas, tomando en consideración que las motivaciones, sus contenidos, dramaturgias y otros elementos se encuentran íntimamente ligados a una determinada territorialidad.

A pesar que, notoriamente, los datos de estudio proporcionados por Morales profundizan y se direccionan en el quehacer escénico quiteño, pasando escuetamente su estudio a otras zonas importantes para el desarrollo del teatro ecuatoriano, ayuda de una u otra manera a entender algunos conceptos y características de esta tesis.

También se aborda el texto *Elementos de resistencia de la fiesta tradicional andina en la construcción filosófica del teatro de grupo* de Ben Zaydún Darío Chóez Espinosa (2014), como referencia para entender la diversidad de formas y características que han determinado al trabajo grupal como un patrón del quehacer escénico, que además se ha establecido en gran medida en todos los sectores del Ecuador, como un canon de trabajo.

De igual manera se da importancia a los escritos de Jaime Garrido (2015), quien profundiza su estudio del arte teatral en las manifestaciones escénicas populares en el Ecuador. Se da prioridad a cómo las “concepciones occidentales del teatro y del arte en general han impedido apreciar en su real magnitud el origen del teatro en el Ecuador, el cual va mucho más allá de la

llegada del texto teatral a América con los españoles” (pág. 43). Garrido sostiene que existen varios elementos escénicos y teatrales dentro de las manifestaciones escénicas populares ecuatorianas, ello se puede visibilizar en la narración oral, la musicalidad, el vestuario, las máscaras, la interpretación actoral, la danza, lo cual se ve manifestado en la expresividad del actor/actriz y su obra.

Así mismo, es necesario introducirse dentro de los estudios realizados por Lola Proaño (2013), Ernesto Ortiz (2017), Carlos Rojas (2017), quienes aportan a la escena local desde una mirada externa sin perder la horizontalidad de este estudio, entender la escena desde su contexto, desde lo que ocurre en el aquí y ahora, viviéndola en la práctica y la academia.

Como bibliografía complementaria, se usarán distintos referentes universales del teatro, de la estética y las dinámicas del arte frente a la sociedad, los cuales han estado y están presentes, tanto en la educación superior en artes escénicas como en grupos independientes, y se han convertido en ejes puntuales del desarrollo del arte teatral ecuatoriano, en los cuales se direccionan varias propuestas artísticas.

A partir de lo planteado, se pretende entender el trabajo teatral que se ha venido realizando en la ciudad de Cuenca, analizando las distintas características de creación y procesos metodológicos de los artistas que laboran en la ciudad. Esto para comprender, entender e identificar las diferencias y semejanzas del desarrollo en arte teatral local, que convergen en las dinámicas y presencia de las diversas estéticas locales que se han presentado durante varios años. A efecto de ello, es necesario entender las bases conceptuales bajo las cuales se presenta y desenvuelve la estética teatral cuencana, reconocer los grupos y artistas individuales que se han desenvuelto dentro de sus respectivos períodos; y, a partir de ello, identificar las características que representan, desarrollan y/o condicionan la escena cuencana.

Con ello se ve reflejada la necesidad de abordar un paneo histórico del teatro en Cuenca para identificar los referentes teórico-prácticos y

UCUENCA

metodologías que se encuentran como base en el desarrollo escénico local, para luego plasmar, entender y comprobar la transformación de ellos a lo largo del tiempo y que están presentes en las nuevas dinámicas del quehacer escénico local.

Capítulo 1: Las Olas del teatro Cuencano

1. El Lenguaje teatral, un paso por lo empírico y lo académico. Las tres olas del teatro cuencano

En este apartado no se pretende otorgar juicios de valor sobre qué línea de aprendizaje ha aportado más al ámbito teatral, ya que ambos lineamientos han sido fundamentales en el surgimiento de grupos teatrales, actrices, actores, directores, creadores de la escena cuencana, y, por ende, en el desarrollo que ha tenido hasta la actualidad el teatro, por lo cual, el objetivo reside en visibilizar las características e influencia que ha tenido el aprendizaje teatral autodidacta-empírico y el aprendizaje teatral universitario en las tres olas del teatro cuencano.

Es menester decir que la historia teatral cuencana tiene una larga trayectoria, entendiendo que toda forma de representación (política, cultural, religiosa) es intrínseca a un pueblo, sin embargo, este estudio partirá desde los años cincuenta, del siglo XX, con la conformación de los dos grupos con más relieve hasta ese tiempo (Teatro Experimental Universitario (TEU) – Asociación de Teatro Experimental de Cuenca (ATEC)). Sabiendo ello se pueden marcar tres grandes momentos que han surgido como los hitos teatrales en la ciudad:

1. Primera ola: El teatro empírico y experimental (1950-1980)
2. Segunda ola: nuevas miradas de representación, el teatro mediante talleres (1980 – 2010);
3. Tercera Ola: El teatro y la academia, un paso para pensar y repensar la teatralidad, el teatro y la estética (2010 – Actualidad).

Abrimos un paréntesis para preguntarnos: ¿por qué llamar olas y no etapas a estos momentos históricos del teatro cuencano? Se considera que el significado “olas” es más acorde con lo que se quiere establecer en el documento, ya que, cuando mencionamos la palabra “etapa” inmediatamente se hace referencia a un momento tajante dentro de la historia, del cual continúa otro, sin un nexo que permita generar lazos de continuidad; no obstante, al referirnos a olas establecemos un nexo de un momento inicial, que empieza en

la profundidad de su tiempo para crecer durante unos años, llegar a su clímax y al, mismo tiempo que baja, se permita la coexistencia y la interrelación con una nueva ola que nace de seno de la anterior. Es decir, una ola no sería posible sin la previa existencia de otra. Por ello, “ola” expresa estos grandes momentos de la historia teatral cuencana, que, en cualquiera de ellas, desde su inicio, persiste por los lazos que ha generado con sus sucesoras.

Estas tres etapas han oscilado entre el conocimiento empírico-autodidacta y el aprendizaje impartido por instituciones culturales – Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y Banco Central (BC) – y, por último, la vinculación con las instituciones educativas (Universidades); lo cual ha generado una diversidad de lenguajes y discursos escénicos que hoy componen la escena cuencana – contraponiéndose al mismo tiempo que se fusionan.

Ahora bien, vale aclarar que tanto el involucramiento de las instituciones (Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Banco Central y Universidades) como la creación de las dos carreras universitarias cuencanas (Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay y Carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca) fueron el resultado de una larga gestión realizada por varios creadores escénicos que aparecen en las dos primeras etapas; en la larga lista se encuentran nombres como: Efraín Jara, Edmundo Maldonado, Rubén Astudillo, Iván Petroff, Tito Astudillo, Carlos Rojas, Jorge Dávila, Diego Carrasco, Clara Donoso, Jaime Garrido, Carlos Loja, entre otros.

Tras lo enunciado, se puede deducir y argumentar que el teatro en la ciudad de Cuenca inicia como una actividad autodidacta y empírica que desembocaría en la tan anhelada profesionalización académica, que en ciertos casos se volvió necesaria, ya que, algunos artistas persistieron en la idea de que la profesionalización en el área teatral no viene de un ámbito académico sino más bien de una constante praxis teatral que permita indagar su profesionalidad; no obstante, hubieron otros que creyeron lo contrario.

Por ello, se abre la necesidad de embarcar una investigación temporal de las tres olas mencionadas con anterioridad, con el fin de encontrar sus características, las dinámicas de creación, los procesos ideológicos, los

lineamientos políticos y las correspondencias con su ámbito socio-cultural, los cuales implican una parte intrínseca en el desarrollo de los múltiples lenguajes escénicos.

2. Primera ola del teatro cuencano (1950-1980): el teatro empírico y de experimentación. Aparición del Teatro Experimental Universitario (TEU) y Asociación de Teatro Experimental de Cuenca (ATEC)

Antes de empezar es necesario mencionar que el movimiento teatral lleva en Cuenca, desde hace mucho tiempo, reflejado en cada acto de representación que puede ser interpretado como un hecho escénico, además de cualquier representación que se realiza en las diferentes manifestaciones étnicas, culturales, sociales, religiosas. Es así como se puede observar los sainetes, las fiestas populares, los ritos establecidos en cualquier expresión religiosa y/o cultural, etc.

No obstante, el teatro visto como una actividad cultural y artística, toma fuerza a inicios del siglo XX², alejándose de cierta manera de las representaciones religiosas, escolares, festivas, etc. para iniciar con las presentaciones de obras clásicas, o de literatos (dramaturgos) de la época; sin embargo, el teatro no es visto todavía como una actividad económica artística ni profesional. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que la actividad escénica cobra un valor artístico-discursivo importante dentro de la sociedad cuencana, y aunque no viéndose como una actividad profesional todavía, emergen ciertas características que empiezan a identificar al teatro cuencano, trasladando la idea de “representar por representar” a la de experimentar para actuar, esto como devenir de las influencias extranjeras teatrales.

² Varios artículos acontecen que a partir de la obra “Receta para viajar” de Francisco Aguirre Guarderas se inicia la actividad teatral ecuatoriana, en especial en el ámbito de la dramaturgia, y en Cuenca, se puede pensar como el inicio de la actividad teatral a la creación del Teatro Variedades (1913) (Proaño, 2010).

Tomando en consideración este enunciado, se establece que toda actividad escénica que surgió a partir de la segunda mitad del siglo XX como la primera ola del teatro cuencano, en donde la actividad teatral ya no se ligaba a la idea de representar, sino que predomina la idea de escenificar lo escrito, construir e investigar.

En esta primera etapa del teatro cuencano, aparecieron varios grupos de teatro universitario y experimentales, pero los que sobresalieron en la escena cuencana durante varios años – además de ser quienes dan un primer vuelco a la concepción de generar teatro - fueron: la Asociación de Teatro Experimental de Cuenca (ATEC) y el Teatro Experimental Universitario (TEU). Aquellos que llegaron a componer estos grupos, llegaban o habían estudiado, en su gran mayoría, filosofía, letras o literatura (con ello recordamos a Jorge Dávila), que se ven en la necesidad – personal y grupal – de ya no solo de leer, estudiar o escribir textos, sino de actuar las palabras, verbalizar las oraciones, de sentir las intenciones, de mover las acciones; es decir, surge la necesidad de escenificar y teatralizar lo escrito.

Hasta los años 50, la creación de obras se inclinaba hacia el teatro popular, a las representaciones religiosas, en ocasiones al teatro clásico con representaciones de fragmentos de obras de Shakespeare, Calderón de la Barca, Chéjov, entre otros, y en raras ocasiones recurriendo a obras de escritores ecuatorianos como Ángel Felicísimo Rojas, Demetrio Aguilera Malta, Rosa Borja de Icaza, Martínez Queirolo, entre otros.

Los procesos de creación eran ajenos a técnicas de actuación, cuestionamientos estéticos sobre los elementos teatrales como escenografía, objetos, iluminación, vestuario, o simplemente se valían por la idea de representación del texto; es decir, estas obras eran creadas bajo la idea de representación, apartados de una mirada experimental y metodologías de trabajo.

A esto se le añade que gran parte de los movimientos teatrales reconocidos mundialmente estaban forjándose recientemente y/o no eran reconocidos todavía. Sin embargo, esto llevó a que gran parte de los creadores

escénicos, que se involucraban con el teatro, se vean en la obligación de acudir a sus reflexiones, aprendizajes, aciertos y desaciertos que llegaban luego de cada ensayo y presentación, para construir su propia metodología de trabajo³.

Sin embargo, “en los 60, retornan de Europa: Jorge Dávila, Juan San Martín, Carlos Pérez Agustí, Edmundo Maldonado y otros personajes más” (Estrella, Comunicación personal, 2020), dando un giro exponencial a la manera de concebir el hecho teatral, tras su contacto con nuevas miradas teatrales⁴, por ejemplo: Jorge Dávila, quien fue acreedor de una beca del gobierno francés, viajó a Francia y pasó por tres ciudades: Marsella, Lyon y Estrasburgo. En esta travesía se encontró con Antoine Bourseiller y Roger Planchon, grandes directores de la época, así mismo, con la Escuela Nacional de Teatro de Paris.” (Aguilar Orejuela, 2016).

Así mismo, y para fortalecer estos encuentros, esta generación se desarrolló “bajo el influjo tanto de la cultura francesa como de la norteamericana, cuyo auge apabullante era inevitable” (Aguilar Orejuela, 2016). Los autores que destacaban en ese entonces iban desde Chateaubriand a Marcel Proust, hasta los escritores que influían en el cuadro político-cultural del mundo como Sartre, Mauriac y Camus.

Esto significó uno de los primeros alcances en el teatro local – tras el contacto y vinculación con miradas extranjeras – que transformó todo proceso que se venía germinando en años anteriores. Tras hilar y asimilar conocimientos que llegan a la ciudad, aparece una de las características importantes dentro del quehacer teatral local: la creación teatral bajo la dinámica de autor, es decir, la obra escrita, dirigida y actuada por el o los mismos autores, como el caso del ATEC, en donde Jorge Dávila Vázquez, empieza su carrera como dramaturgo, con obras como *Los Justos* (adaptación

³ Viéndolo desde una mira eurocéntrica y pensando que las metodologías teatrales y las formas de creación son la gran influencia que Latinoamérica tiene, y obviamente, descuidando todas las investigaciones de representación que se habían encontrado hasta ese entonces. No obstante, no hay un registro inédito o dato alguno sobre investigaciones en el área teatral latinoamericana (creación – metodologías).

de Los Justos de Albert Camus) (1966), *Donde comienza el mañana* (1967), *El caudillo anochece* (1968).

Ahora bien, esto sirve como un pequeño paneo histórico, empero lo que se busca es entender cómo las dinámicas de creación se fueron forjando en estos años; por lo tanto, surge la pregunta ¿cuáles son los puntos trascendentales, los medios elegidos, a través de los cuales, se erigían las creaciones?

Uno de los puntos clave es el contexto social, político, y cultural de la época – en el que las luchas de los movimientos sociales, las minorías, los obreros, etc. estaban en auge y dominaban el panorama mundial – varias áreas de conocimiento se involucran con estos lineamientos de lucha, y el teatro no fue una excepción. Ecuador estaba cruzando una línea de inestabilidad política y de gobierno, la desestabilización del tercer período de Velasco Ibarra, el dominio de la Junta Militar, y siete administraciones opuestas una a la otra, en una década de incertidumbre, y sumado a ello las fervientes luchas de trabajadores y estudiantes inconformes con su bienestar.

Así mismo, en el mundo transcurría un reciente paso por la Segunda Guerra Mundial, y posteriormente, una tan estremecedora guerra fría, en la que recaía la mirada de todo el mundo ante las disputas de poder a nivel mundial. En este sentido, la mirada del hombre se aleja de sí mismo para observar lo que acontece a su alrededor, lo que atraviesa su vida, y la cambia. Su discurso se torna necesario para contar lo que sucede, para ejercer una fuerza de resistencia, que permita (en algún punto) tranquilizar su contexto. La mirada del hombre-creador, del hombre-artista está atravesado por esa gruesa línea de crítica, de lucha, de búsqueda de la libertad.

¿Por qué sucede esto? Porque los seres humanos (en especial los artistas) frente a cualquier contexto nos convertimos en individuos activos y pensantes capaces de influir en una realidad social, es decir, que coproducimos mundos sociales, personales y colectivos para responder a restricciones, normas, límites, gobiernos, etc. A esto se lo considera como representaciones sociales que sirven como imágenes o sistemas de referencia para interpretar el mundo.

De este modo, las representaciones sociales engloban valores, creencias, imaginarios, información y actitudes ante los diversos fenómenos que constituyen la realidad que los seres humanos desean influir y cambiar. Ese universo simbólico genera sentido, identidad y estrategias de acción ante problemáticas específicas. (Figueroa Díaz, 2012, pág. 105)

Entonces esto provoca que se abra una pequeña gran grieta en las dinámicas de creación, planteando al teatro como una fuente de lucha, divulgación y crítica al contexto, lo cual, se adhiere como un lineamiento teatral que encabeza la forma y el fondo de las obras. Es así como el círculo teatral cuencano plantea un teatro político que propone, critica e incita a una lucha contra las clases sociales dominantes, el estado y el poder ejercido contra los ecuatorianos. En ello, los creadores escénicos se permiten un encuentro con varios lineamientos planteados por Bertolt Brecht, Piscator, y varios artistas más que proponían luchas sociales en pro de la libertad y la justicia social.

Los procesos creativos sufren un cambio rotundo frente a lo visto a inicios de siglo: el teatro clásico es apartado, para dar paso a la creación de obras de teatro como críticas sociales, que surgen desde los acontecimientos que corresponden a su realidad, a su tiempo. Las metodologías de trabajo se inclinan hacia la lucha social iluminada por estos grandes estudiosos de la literatura; es por ello que varias obras de teatro y muchos de sus autores fueron criticados y tachados como “pretensiosos y maleducados”, como Dávila, criticado ferozmente por su obra *Donde comienza el Mañana*, basada en *A puerta cerrada* de Sartre:

Los textos eran tan inusuales para una pieza teatral en la Cuenca de aquellos años, que el mismo Edmundo Maldonado se rehusó a que la obra fuera escenificada. La gente que asistió a la representación resultó muy escandalizada, porque la pieza era bastante fuerte. No faltaron quienes se acercaron al autor para reclamarle e inquirirle qué era lo que le sucedía para presentar semejante afrenta a Cuenca. (Aguilar Orejuela, 2016)

Tras todo lo mencionado, los grupos teatrales cuencanos, en especial el ATEC y el TEU, inician un largo proceso de experimentación, con miradas que se alejan de ver al teatro como una actividad recreativa; y – aunque el teatro

aún no era visto como un camino de profesionalización, como se mencionó con anterioridad – emprendió un camino utópico que buscaba desarrollar propuestas desde el campo experimental y el aprendizaje empírico, a través de talleres que se generaban entre los representantes de ese entonces, y muy rara vez, algún extranjero.

Inés Zapata (2012) menciona que:

El TEU se iba formando mediante talleres que reciben los integrantes en diferentes lugares, Eddy Castro afirmó que: a través de esa formación se iba consolidando el gusto que tenían por el teatro. Posteriormente lo dirigió el Padre Juan San Martín, por ejemplo, español que tenía formación teatral, y a su salida asume la dirección Eddy Castro, estudiante y miembro fundador, en 1972 (p. 107).

De la misma manera, menciona Jorge Dávila:

Nuestros caminos creativos fueron varios, pero lo más importante fue la experiencia de subirnos a los escenarios, sin miedo, y canalizar todo aquello que funcionaba y no funcionaba en escena. Además de ir entendiendo, poco a poco, la importancia de crear nuestra propia metodología de trabajo, a veces con largas jornadas de trabajo, de 4 a 7 horas, que hoy, muy pocos lo harán; había veces que ensayábamos a partir de las 10pm. (Comunicación Personal, 2020)

Paco Estrella era una eminencia en muchos campos. Maestro de la Facultad de Filosofía, sus lecturas permanentes lo habían hecho una enciclopedia de saberes humanísticos, especialmente del teatro. Nos corregía la dicción, insistía en el movimiento “natural”, y nos obligaba a leer obra tras obra, y cuando fallábamos, perdía su usual y famoso sentido del humor. Estuardo, un ser fuera de serie, tenía casi tantos conocimientos como Estrella, había vivido y hecho estudios libres en USA; como su amigo afirmaba que el mejor teatro del mundo estaba escrito en lengua inglesa –que ambos la conocían a fondo- y pensaba que la más alta manifestación teatral era la comedia fina. (2018)

En esta experimentación colectiva, no se sigue una malla curricular, ni existen profesores ni alumnos, sino un grupo que indaga sobre sus propios cuestionamientos en pro de sus creaciones teatrales alineado con sus objetivos

UCUENCA

y filosofía. Por ello, tanto el TEU como la ATEC investigan, experimentan y se educan de forma autónoma, siendo estos, quienes dominan la escena cuencana por más de una década, hasta que se disuelven, desligándose pocos grupos que no tuvieron gran relevancia en las tablas cuencanas, por lo cual, los escenarios se ven abandonados, con poco movimiento teatral, durante los años setenta:

Luego de la casi extinción de los grupos ATEC (Asociación de Teatro Experimental de Cuenca) y TEU (Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca), a fines de la década del setenta, vino una dispersión que generó numerosos grupos menores, que acabaron por extinguirse poco a poco hasta que, en la década del ochenta, gracias a los Talleres del Banco Central y al surgimiento de innegables valores escénicos. (Dávila, 2018)

Así mismo lo recuerda Juana Estrella (2020):

En ese tiempo yo era una niña, pero me encantaba ver a mi padre sobre las tablas, y también a esas grandes actrices como Catalina Sojos y Olga Jaramillo, quienes fueron una inspiración para envolverme en este maravilloso mundo. Pero, fue una pena cuando se empezaron a separar, y hubo un tiempo en el que ya no se podía ver obras de teatro, hasta que iniciaron los talleres de la Casa de la Cultura y el Banco Central, donde nuevamente se retomaron las actividades escénicas, gracias a ello yo empecé mi camino teatral. Lo malo del teatro cuencano es que siempre hay “subes y bajas”, a veces hay teatro y otras veces, simplemente, desaparece, como un mal acto de magia. (comunicación personal)

Tanto el TEU como la ATEC marcaron un paso importante en la historia teatral cuencana, ya que en ellos se formaron grandes creadores como Jorge Dávila, Paco Estrella, Rubén Villavicencio, Estuardo Cisneros, Eddy Castro, Carlos Pérez Agustí, Catalina Sojos, Olga Jaramillo entre otros, entre los cuales destaca Dávila, como uno de los pocos dramaturgos cuencanos, y Castro, como iniciador de nuevas generaciones, hasta el día de hoy.

Si bien se entiende de forma general este paneo histórico ¿cómo se puede reflexionar las normas, las directrices y las dinámicas de los procesos creativos que marcaron a estos dos grupos teatrales (TEU – ATEC)? En primera

instancia ya se mencionó que las agitaciones y los movimientos sociales fueron un factor importante, además de la crítica social; entonces, el teatro es incorporado como una herramienta de difusión y de crítica, la forma escénica (la plástica) no importa tanto como el fondo, la idea, el discurso, por lo tanto se entiende que la forma es subyacente al discurso, restándole importancia a los elementos y proporcionándole un fuerte grado de responsabilidad social al discurso y la crítica.

A efecto de todas las circunstancias mundiales y locales (la guerra fría, los constante conflictos entre Ecuador y Perú, la distancia económica entre las clases sociales, entre otros) podemos referir a Ernesto Ortiz (2018), quien emprendió una investigación de la danza en el Ecuador, que no dista de los discursos y evolución con el teatro:

La danza ecuatoriana –en esas décadas apenas intentaba erigir un esbozo de lenguaje moderno, con las incursiones coreográficas de Wilson Pico y el Ballet Experimental Moderno (BEM), que por sobre todo correspondía a una postura política frente al poder, e intentaba replantear un entrenamiento y una técnica que incluya los cuerpos andinos [...] No obstante, siguió apegado a valores estéticos y narrativos específicos, y sus productos escénicos fueron herederos también del pensamiento realista social ecuatoriano; es decir, hay en ellos una profunda necesidad política de reflejar las injusticias del sistema y evidenciar, en distintas poéticas, la cotidianidad de las clases desfavorecidas (p. 2).

En este tenor, se puede afirmar que los procesos creativos en una primera etapa pasan a formar parte de un teatro panfletario, político, de difusión. Que carga sobre quien se autodenomine como artista una cruz y una obligación para remitir y discutir los problemas sociales.

Es así como, los elementos escénicos no estaban pensados en pro de una estética teatral o de un funcionamiento a favor del discurso. Dávila (2018), por ejemplo, en sus cinco publicaciones llamadas *Evocaciones del teatro cuencano*, donde recuerda su paso por el ATEC, menciona que su madre era quien confeccionaba algunos de los vestuarios que usaban en las obras, así mismo los maquillaba. En cuanto a escenografía y utilería, no había personal que se encargara de ello, hasta que Rubén Villavicencio se convirtió en el

escenógrafo del ATEC, y en cuanto a la iluminación, por la falta de equipos técnicos, no se realizaba o se la utilizaba únicamente para que la obra sea visible para el espectador.

A pesar de ello, Dávila menciona un punto importante: la aparición de la figura de un director, en este caso se mencionan tres nombres Paco Estrella, Estuardo Cisneros y Edmundo Maldonado (quien luego contribuirá enormemente en la formación de actores y actrices en Cuenca, a través de la CCE).

Pensar en una figura de director en un grupo teatral, y más en la forma en la que lo describe Dávila, se deduce que la forma de creación en esta etapa del teatro local existe una figura de poder en el proceso de creación, que dirige y direcciona el funcionamiento de la obra, teniendo al servicio sus actores y actrices que componían el grupo, recayendo la responsabilidad creativa al servicio de la dirección.

A pesar de ello, la actividad teatral sigue haciéndose en una forma de representación de los textos, pero bajo una figura de director que configura todo hecho, actividad y acción, las investigaciones teatrales no se ven fuertemente relacionadas con el proceso de montaje o de expresión, pues, lo que prima es la producción y presentación de la obra a modo de aprenderse el texto y presentarla frente a un público, sin tener en cuenta los elementos escénicos como consideración importante para el desarrollo de una estética teatral.

Por último, las obras que fueron creadas, según registros de Dávila en los escritos mencionados, no fueron presentadas únicamente en Cuenca sino también en varias partes del Ecuador, hasta en la región amazónica (Macas), a la que en ese entonces solo se accedía mediante avioneta.

Así mismo, es importante mencionar que estos grupos sirvieron como un punto fundamental de apoyo para la generación venidera y, obviamente, para el surgimiento de los talleres del Banco Central y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, de donde saldrían varios artistas que dominaran la escena, dando paso a la Segunda ola del teatro cuencano.

3. Segunda ola del teatro cuencano (1980-2010): el nacimiento de una nueva etapa, la necesidad del aprendizaje teatral. Los talleres del Banco Central y la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Antes de iniciar, es importante mencionar que las conclusiones que devienen de los ensayos y presentaciones de los grupos de teatro (actores, actrices, directores) que nacen en la primera ola del teatro cuencano, se pierden con el paso de los años, quedando leves secuelas de ellas, que llegan hasta los años ochenta, alejándose – en cierta manera – de formar parte de una herencia de saberes, que pudo abrir ciertos caminos que guíen el quehacer teatral local hacia la construcción de alguna metodología de trabajo o una investigación escénica de relevancia local, nacional o internacional.

Lamentablemente, por ciertos inconvenientes (en especial políticos e institucionales, refiriéndose netamente a la llegada de la dictadura de Velasco Ibarra, Guillermo Rodríguez Lara, y la junta militar de 1976) las actividades artísticas se ven paralizadas por el abandono de las instituciones culturales; el área escénica no fue la excepción, y aunque son leves las presentaciones que se realizan en la ciudad, no fueron de relevancia. Así mismo, el teatro en Cuenca se ve estancado tras la separación de los grupos de teatro (TEU – ATEC) que, con arduo esfuerzo, mantuvieron la actividad teatral en años posteriores.

Los aprendizajes y las metodologías de trabajo que poco a poco fueron incorporando en su labor, los nexos que se establecen entre las dinámicas de un teatro político, con el teatro francés y el de Estados Unidos, se desvanecen. Sin embargo, se pueden observar breves rasgos que perduraron gracias al trabajo de Jorge Dávila (en la dramaturgia), de Edmundo Rivera (en actuación), de Edmundo Maldonado (en la dirección - dramaturgia), de Eddy Castro (en la dirección e iniciación de actores y actrices). Empero, estas líneas que conectan las temporalidades se ven fracturadas al no ser puntos referenciales para los creadores de la segunda y la tercera ola; es decir, los lenguajes discursivos, las formas de investigación, las preocupaciones estéticas distan a gran escala entre la primera ola frente a las dos sucesivas.

A propósito de estos delgados hilos de conectividad, según, Pedro Andrade (comunicación personal, 2021), la obra *La noche de los giles* estrenada en 1984 (aproximadamente), y escrita por Edmundo Maldonado (considerado en ese momento la voz de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay), sirvió como un puente que conectó la primera ola con la segunda, puesto que a partir de ella se desligan varios grupos de teatro, de los cuales destacan: La Paica y Trapatiesta. No obstante, no hay una herencia directa sobre cuestionamientos estéticos, sino una influencia sobre la necesidad de retomar y fortalecer las prácticas artísticas teatrales

Entonces, por lo mencionado, es importante entender que la Segunda ola de teatro cuencano cargó con la responsabilidad de reiniciar las indagaciones sobre el hecho teatral. No obstante, en pro de ello – y con el merecido reconocimiento hacia los gestores de la primera ola que se vincularon con instituciones públicas y privadas – el arte escénico se ve potenciado con la apertura de gestión en dos importantes instituciones: el Banco Central (BC) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), que, a través de múltiples talleres de larga duración, formaron varios creadores escénicos de la ciudad, de gran relevancia dentro del desarrollo de las artes escénicas en Cuenca.

Esta serie de talleres promovió varias inquietudes desarrolladas en un aprendizaje práctico, teórico, técnico, metodológico e investigativo en torno a los diversos lenguajes que se involucran dentro de la rama escénica; permitiendo así un gran afianzamiento del movimiento teatral cuencano y a la búsqueda de una construcción estética local, además de una pronta mirada hacia la profesionalización artística de actores y actrices, que luego dará cabida a la creación de las carreras académicas de teatro y danza.

El Banco Central fue la primera institución en llevar a cabo este emprendimiento, para luego seguirle la Casa de la Cultura, con la única diferencia que el primero lo realiza con una gestión de sus funcionarios, y la segunda necesitó de la gestión de creadores independientes profesionales que estaban en una constante actividad teatral.

A partir de este momento, el teatro empieza un largo camino de desarrollo como actividad fundamental dentro del desenvolvimiento cultural y artístico de Cuenca, la escena que se vio en el abandono en los años setenta, retoma su tan brillante actividad en los ochenta, iniciando con la creación de varios talleres de larga duración hasta la generación de un gran número de grupos teatrales y actores individuales, así como la creación de nuevos espacios para la representación, por ejemplo la Sala Alfonso Carrasco, la Sala *El Avispero* o el *Prohibido* (que inicia como un espacio para las artes plásticas para luego abrir las puertas al arte escénico, gracias a la gestión de Mabel Petroff y Bruno Castillo).

En torno a lo mencionado Dávila (2018) menciona que:

En la década del ochenta, gracias a los talleres del Banco Central y al surgimiento de innegables valores escénicos, se dio una suerte de resurrección teatral, en el medio, heredera de la cual es el movimiento actual, marcadamente juvenil, y que parece ignorar todo lo anterior, incluso en los niveles académicos.

Así mismo lo menciona Diego Carrasco (2017):

A mediados de los años 80 del siglo XX, el Banco Central del Ecuador, su área cultural, desarrolla las que han sido las únicas políticas culturales serias que el país tuvo. Gracias a ellas en Cuenca proliferan talleres de teatro impartidos por excepcionales instructores nacionales y extranjeros (Christoph Baumann, Carlos Michelena, Luís Alberto Díaz, entre otros) que imponen por primera vez en el teatro de Cuenca la necesidad de la técnica y el desarrollo del proceso (pp.70 – 71).

La necesidad del nuevo movimiento teatral por involucrarse con nuevas metodologías de trabajo, es saciada por estas dos instituciones (BC y CCE), que ven en el arte escénico un camino para el desarrollo cultural y artístico del país. Es así como se emprende el camino hacia la época de los talleres teatrales. Esta gestión se torna un punto clave, ya que, a través del desarrollo de estos talleres, se da un segundo acercamiento a los movimientos teatrales mundiales que estaban en construcción en las décadas pasadas, y pasaron a dominar el panorama escénico mundial. Es precisamente esto lo que permite

que el teatro cuencano empiece un largo involucramiento con varias metodologías sugeridas por autores del llamado Teatro Antropológico, el Teatro Naturalista, el Teatro Callejero, el Teatro Épico y el Clown, entre otras, dándose así inicio a la segunda ola del teatro cuencano.

En este punto es necesario hacer una pequeña incisión en la segunda ola, puesto que, antes de los nuevos movimientos escénicos, hay otros pequeños rasgos de indagación estética que se inclinan por ejercer una práctica sobre o en base del humor popular y comedia (crítico e intelectual), pero que fue, de cierta manera, quedándose únicamente en aquellos que se vincularon con estas prácticas. En ello destacan obras como *La noche de los giles (1984)*, *El hacedor (1987)*, *Puff a la Yoni (1989)*, *Cristóbal Colón (1992)*, y en cuanto a actores y actrices como: Juana Estrella, Juan Andrade, Pedro Andrade, Choquilla Durán, Pablo Valverde, Pablo Aguirre, Rafael Estrella, entre otros que fueron desapareciendo con el tiempo.

Por tanto, se puede decir que hay dos partes que componen a la segunda ola del teatro cuencano, la primera que se inclina hacia indagaciones sostenidas en el humor popular y la comedia, y la segunda que se inclina sobre las indagaciones y vínculos con movimientos escénicos que se encontraban en auge en el mundo. No obstante, en ambas partes, los actores y actrices tienen una fuerte convicción sobre la profesionalización artística del teatro y la necesidad de una indagación estética, aportes que distan de la primera ola.

Así mismo, la segunda ola teatral significó el retorno de varios creadores ecuatorianos, que salieron del país para involucrarse y estudiar en escuelas escénicas de otros países; entre los muchos destacan ciertos nombres que tuvieron relevancia en lo local: Guido Navarro (quien inicia con el clown y la bufonería), Wilson Pico (danza), Lucho Muekay (teatro y danza en México), Felipe Serrano Vivar (mimo en México), Diego Carrasco (teatro en Cuba), Galo Escudero (teatro en Alemania), Javier Andrade (teatro-musical-ópera en Alemania), Martín Peña (mimo corporal en Inglaterra). Estos artistas, a través de los talleres impartidos, sembraron en los jóvenes la idea de que el arte escénico es una vía de trabajo y sustento, haciendo comprender así que la actividad escénica requiere su profesionalización empírica y académica.

UCUENCA

Así mismo, llegan al país para quedarse definitivamente artistas como Christoph Baumann (Alemania), Arístides Vargas (Argentina), Fidel Román (Cuba), Pilar Tordera (España), María del Rosario “Charo” Francés (España), Javier Barcos (Colombia), Tatiana Olave (Colombia), Gonzalo Gonzalo (España).

Por ende, el teatro ecuatoriano y el teatro cuencano, empiezan un enraizamiento con otras miradas, otras metodologías, su crecimiento y desarrollo ya no son una utopía, sino que se empieza a vislumbrar un nuevo horizonte con nuevas miradas y cuestionamientos, nuevas técnicas y metodologías.

Entre los talleristas que más influenciaron al movimiento teatral cuencano están:

- Guido Navarro (Clown y Bufonería)
- Luís Alberto Díaz (Teatro)
- Christoph Baumann (actuación)
- Carlos Michelena (Teatro callejero – político)
- José Vaca (Mimo)
- Atala Jaramillo (Actuación)
- Galo Escudero (Actuación)
- Javier Barcos (Teatro Antropológico)
- Leopoldo Morales (Teatro Antropológico)
- Vinicio Jáuregui (Títeres)
- Fidel Román (Teatro Antropológico)
- Eduardo “Mosquito” Mosquera (Teatro cómico)
- Felipe Serrano Vivar (Mimo - clown)
- María Escudero (actuación)
- María del Rosario Francés (Teatro Naturalista – Layton)
- Arístides Vargas (Teatro Político)
- Gonzalo Gonzalo (Teatro Naturalista – Layton)

La gran diferencia entre los talleres que se dieron en la primera ola con respecto a los de la segunda⁵, se encuentra en la duración, el proceso de investigación, la diversidad de ramas investigativas, y el factor de creación

⁵ De igual manera la segunda ola con la tercera, ya que, en esta última se pierde la dinámica de los talleres de larga duración, para retornar al mismo tiempo de duración de los talleres de la primera ola.

metodológico; con ello se quiere decir que para construir una metodología o asumirla de cierta manera, se necesita un largo tiempo que permita involucrarse con los temas tratados, con las investigaciones propuestas y con la relación entre quien las asume y las desarrolla.

En este tenor, los talleres que se efectuaron fueron de larga duración, que iban entre los seis meses y los dos años, por lo que el conocimiento adquirido podía ser asumido y canalizado por aquellos que se vinculaban con estos. Claro ejemplo de ello es Jaime Garrido, quien se vincula con los talleres impartidos por Fidel Román, Javier Barcos, entre otros, o en el mismo camino el inicio de Mabel Petroff Montesinos con Diego Carrasco. Garrido (Comunicación Personal, 2020) recuerda:

Las necesidades actorales que fui asumiendo a lo largo de mi carrera iniciaron con el encuentro que tuve con Fidel, en los talleres que él realizó con el auspicio de la Casa de la Cultura. La diferencia que se marca, claramente, entre quienes nacimos, por decirlo así, a finales de los 90's con respecto a quienes surgieron en la época de Jorge Dávila, es que nosotros nos formamos con gente profesional de teatro, gente que vino con una larga trayectoria y un título, la duración de los talleres era mucho más duradera que antes, lo cual, nos permitió entender e indagar lo propuesto de una manera distinta, ya no veíamos el teatro como un pasatiempo sino como una forma de vida.

Quienes aparecieron en esta ola entienden al arte escénico como una opción de trabajo, como una forma de entender la vida mediante el hecho escénico mas no como un pasatiempos; a pesar de haber iniciado con otra carrera universitaria, inclinan la balanza y apuestan todo por el teatro, de ello encontramos algunos ejemplos como Juana Estrella (licenciada en filosofía y letras), Jaime Garrido (ingeniero agrónomo), Carlos Gallegos (diseñador), Juan Andrade (derecho), Santiago Baculima (diseñador), Virginia Cordero (licenciada en artes visuales), entre otros.

En efecto, las distintas entradas del teatro mediante los talleres generados, los encuentros con otras formas de crear y la investigación permanente abren un camino para que la escena cuencana se aparte parcialmente del montaje de obras panfletarias, y encuentre una nueva mirada a otras propuestas

dramatúrgicas y experimentales, que responden al contexto, pero desde una contemplación del propio autor. Retomando la investigación de Ortiz (2018) sobre la danza ecuatoriana, que no dista tanto de la realidad teatral:

Es recién a partir de los años noventa que una suerte de nueva generación empieza a aparecer e intenta renovar el lenguaje y los discursos de la danza ecuatoriana principalmente por los referentes asumidos en viajes al exterior, por algunos incipientes coreógrafos⁶ (p. 10).

En efecto de ello, además, sumando los hechos socio-culturales que pasan a nivel mundial, latinoamericano y local: la caída del muro de Berlín, los rápidos avances tecnológicos (nacimiento del primer ordenador, el acercamiento al espacio, etc.), el término de varias dictaduras en América Latina, la guerra de Irán vs Irak, la guerrilla en Colombia, las constantes amenazas de guerra con el Perú, etc.; la visión y el discurso artístico gira hacia el autor, hacia los problemas personales, y al igual que la danza, se produce

Un corpus coreográfico⁷ que – cargado de subjetividades, aun cuando se hagan lecturas y reinterpretaciones de creaciones previas, o sean herederos directos de la generación anterior– instaura un nuevo momento en la danza (y en el teatro) del Ecuador (Ortiz, 2018, p. 3).

De esta manera, se fortalece a gran escala el teatro de autor, convirtiendo uno de los pilares y ejes principales del teatro cuencano, así como el trabajo grupal y los unipersonales o monólogos; además se desborda un amplio panorama de técnicas y metodologías, que los creadores escénicos decidirían encaminar según sus lineamientos filosóficos, políticos, metodológicos, etc.

De estas gentes de teatro, y de ese tiempo, quisiéramos dejar marcado que: se introdujo en el teatro de Cuenca lo experimental como elemento distintivo; el trabajo de grupo; la técnica como necesidad estética y aún la dedicación de muchos de sus miembros al teatro como una forma de vida (Carrasco, 2017, p. 71).

⁶ Podemos acercar esta realidad a la teatral, aunque, inicie un par de años antes.

⁷ En nuestro caso teatral.

Estos procesos contribuyeron con el desarrollo evolutivo y la construcción de una mirada estética propia del teatro que realizaba cada grupo. Entre los movimientos teatrales que se destacaron, para quedarse de cierta manera, fueron el teatro antropológico y el clown; empezando así un largo camino de experimentación, que se irá poco a poco transformando en lo que hoy es el teatro corporal cuencano⁸.

Estos dos caminos, el clown y el teatro antropológico, se convirtieron en grandes bases referenciales, que no solo las asumieron los artistas de ese entonces, sino que, trascendieron hasta la tercera ola, mediante la inclusión dentro de las distintas mallas curriculares de las escuelas escénicas de las dos universidades, reafirmando la importancia que tuvieron estas en la construcción de las diversas características del teatro cuencano.

Fundamentados en la necesidad de investigación técnica y conceptual de los procesos teatrales, los grupos de teatro cuencano que nacieron entre los años ochenta y noventa e inicios del 2000 inauguraron una época importante del teatro. Sin la necesidad de responder a ninguna institución, a pesar de haberse formado en los talleres que ofertaban el BC y la CCE.

Desde la década de los noventa, surgen en Cuenca abundantes agrupaciones teatrales en la ciudad, algunas con más tiempo de pervivencia, otras más fugaces. Pero ninguna nace a la sombra de alguna entidad cultural pública... Se constituyen en núcleos de creación, reflexión, experimentación, gestión y resistencia a las entidades públicas (Carrasco, 2017, p. 41).

En efecto, fue una etapa muy productiva, no obstante, fueron pocos los grupos, actores y actrices que lograron encontrar su camino estético, ya que muchos grupos se desvinculaban al poco tiempo de crearse, impidiendo que encuentren un fuerte vínculo con sus cuestionamientos estéticos.

⁸ Esto servirá de base para un desarrollo posterior de cómo varios artistas asumen el hecho teatral actualmente. En este punto Carrasco (2017) añade que el teatro posdramático se inserta dentro de los movimientos que se involucraron inicialmente, sin embargo, se ha considerado que los lineamientos de un teatro posdramático surgen en la tercera ola, mas no en la segunda, ya que no existe ningún dato que pueda afirmar lo contrario.

Entre los pocos grupos que perduraron, algunos hasta la actualidad, como Teatro Hijos del Sur, Teatro Barojo, Teatro Quinto Río, Colectivo Gotas Mágicas, Teatro Brujo, Teatro de la Vuelta, así como cada uno de los creadores individuales como Francisco Aguirre, Choquilla Durán, Juana Estrella, han logrado – a partir de su subsistencia y labor constante – consolidar un trabajo estético y estilístico. Tras varios años, han logrado mediar las técnicas adquiridas durante los talleres, con su contexto e investigaciones, generando un estilo reconocible en todas sus producciones. Por ejemplo, si se observa a Teatro Hijos del Sur, se encuentra en su trabajo una fuerte inclinación hacia enunciados del teatro antropológico y el trabajo corporal, que lograron desarrollarlo a través de la vinculación con lenguajes (narrativos, corporales, visuales, sonoros) de las fiestas populares y el folklore ecuatoriano⁹.

Paralelamente, en esta etapa se destacan o surgen varias características importantes que conformaran el hecho teatral local: en primera instancia la aparición de los monólogos y unipersonales, que permanecen profundamente en los discursos de varios actores y actrices de la ciudad; y también el trabajo comunitario, o dicho en otras palabras, la creación a través de una lógica de grupo, de familia; y al mismo tiempo de profesionales donde cada quien ejerce o entabla la creación a través de uno de los lenguajes escénicos, ya sea escenográfico, lumínico, de vestuario, etc.

A propósito de los monólogos y los unipersonales, se puede mencionar que son planteamientos usados hasta la actualidad. Esto va más allá de una corriente, se transformó en un estilo, en una forma, en un discurso de construir y decir algo. El hecho de estar solo en escena ha insertado la idea de que quienes sigan esta tendencia piensen sus elementos escénicos en función de temas de producción y movilización, sintetizándolos de tal manera que puedan ser transportados por una o dos personas.

Uno de los precursores de este movimiento estético, estilístico es Carlos Gallegos, quien viajó por varios países con sus obras (*Plush*, *Macario*, *Barrio*

⁹ Véase sus obras: *Jucumari*, *La Mama Waka*, *Sueño de una noche de carnaval* (con la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay).

Caleidoscopio, Solo Solo Solo), lo cual lo ha convertido en un ícono y precursor de un movimiento teatral que varios artistas quieren emular.

Es necesario hacer mención a todos quienes fueron hijos de los talleres del Banco Central y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pues es por su gestión que surgieron las dos carreras universitarias en Cuenca, se fundan varios espacios independientes, aparecen nuevas agrupaciones, se inauguran festivales de teatro de talla internacional, y, sobre todo, las dinámicas, las metodologías y los lineamientos estéticos se profundizan en el trabajo teatral. Entre ellos encontramos a¹⁰:

- Alfredo Campos, actor independiente, residente en Quito, es uno de los iniciadores del Stand Up ecuatoriano.
- Ana Cordero, miembro-fundador de la agrupación La pájara pinta, actriz.
- Andrés Vázquez, integrante de Quinto Río, profesor en la universidad de Cuenca
- Carlos Gallegos, director, actor, miembro fundador de Teatro de la Vuelta.
- Carlos Loja, integrante de Teatro Hijos del Sur, actor y creador escénico, profesor de la UDA.
- Choquilla Durán, miembro fundador del Grupo la Paica
- Diego Carrasco, actor, director, miembro de Quinto Río.
- Fabián “Choquilla” Durán, actor y músico independiente.
- Fabiola León (2016), ex integrante de Teatro Hijos del Sur, profesora y gestora de la UDA.
- Felipe Serrano Vivar, actor, gestor independiente.
- Felipe Vega de la Cuadra, Fundador de la agrupación y la sala La pájara pinta, dentro de la CCE.
- Galo Escudero, actor y director, fundador del colectivo y la sala Avispero.
- Jaime Garrido, miembro fundador del TEUC, creador del grupo Teatro Hijos del Sur, director de la carrera de Arte Teatral de la Universidad del Azuay.

¹⁰ Los nombres no son mencionados por aparición cronológica.

UCUENCA

- Jorge Gutiérrez, técnico de iluminación del teatro Benjamín Carrión de Loja.
- Juan Andrade, gestor, productor, actor. Creador del Festival Internacional Escenarios del Mundo.
- Juana Estrella, actriz y directora independiente
- Mabel Petroff, actriz, directora, integrante de Teatro Brujo.
- Martín Peña, miembro fundador de Teatro del cielo, actor, director, músico.
- Monserrat Astudillo, actriz independiente, residente en Quito. Es una de las iniciadoras del Stand Up ecuatoriano.
- Pablo Aguirre, actor independiente, residente en Quito.
- Pancho Aguirre, actor y director independiente.
- Pedro Andrade, miembro fundador del Grupo la Paica
- Piotr Zalamea, actor, director, miembro fundador de Barojo.
- Rafael Estrella, miembro fundador del Grupo la Paica
- Santiago Baculima, actor, director, miembro fundador de Clowndestinos y Teatrovando.
- Santiago Harris, actor, miembro fundador de Clowndestinos.
- Sebastián Ordoñez Arauz, actor independiente.
- Toño Harris, actor, director, miembro fundador de Clowndestinos.
- Virginia Cordero, integrante fundador de Clowndestinos, actriz, escenógrafa, profesora de la UDA.
- William Saquicela, actor y director, residente en New York.

Así mismo, dieron paso a grandes grupos -aunque la mayoría disueltos- que fueron el núcleo del auge teatral en la ciudad. Estos grupos constituirían un paraje esencial para el actual devenir del teatro, ya que es gracias a todos ellos que se instala una nueva dinámica en el porvenir teatral, es decir los grupos teatrales ya no funcionan solamente como tal, sino que reafirman su identidad grupal a manera de un lugar (no físico) de aprendizaje teatral, siendo uno de los más reconocidos, Teatro Barojo.

Dentro de la larga lista, los grupos más representativos son:

- Giraluna
- Mano 3

UCUENCA

- Quinto Río
- Barojo
- El Laboratorio de Teatro Antropológico
- La Bandada de la Madre,
- Testadura
- Hijos del Sur
- Faquir
- La Paica
- La Pájara Pinta
- Trapatiesta
- Clowndestinos

3.1. Cuestionamientos prácticos y teóricos sobre la estética en la segunda ola del teatro cuencano

Ahora bien, tras conversaciones mantenidas con varios autores de esta etapa surge una afirmación que, si bien puede ser cierta o no, en Cuenca se ha mantenido con firmeza, la misma puede ser refutada con tranquilidad: el hacer teatro no se aprende más que en la práctica, la teoría es subyacente a la praxis teatral. Cualquier conocedor puede saber cualquier teoría, cualquier metodología, pero si no ejerce, si no se practica, si no se encuentra frente a un espectador, nunca conocerá lo que es hacer teatro; sin embargo, el alejarse de la teoría implicaría, quizás, caer en un efecto urobórico, repetir lo hecho, un alejamiento a toda exploración práctica-teórica sobre el estilo, la estética, las dinámicas de creación.

Surgen entonces las preguntas: ¿se piensa antes de crear, es decir, se establecen parámetros que guíen la creación de las obras teatrales, o se crea en el acto mismo de exploración? ¿El conocimiento teatral, de teatralidad, es posterior a la práctica escénica? Si es así, ¿se piensa en la estética antes de crear un montaje escénico, o deviene tras o en el proceso de creación? ¿Pensamos realmente en la estética, el estilo de la obra, del trabajo o se gesta durante el proceso de creación?

Hay dos puntos que sirven para guiar hacia una posible respuesta:

Primero, en esta etapa hay que considerar que quienes se involucraban en la rama escénica no venían de una formación artística previa, sino que forjaron su labor (su aprendizaje) en los talleres impartidos; además los talleres eran sobre actuación, sobre movimiento, sobre dirección, sobre el espacio escénico, sobre títeres, mas no sobre teoría, sobre estética, sobre estudios teatrales.

Sumado a ello, se observa una escasa teorización teatral: existían pocos libros, textos, estudios sobre el teatro a nivel mundial y regional, los pocos que llegaron a quienes tomaban los talleres eran adquiridos por copias de los libros pertenecientes a los talleristas. Pensar en estudios del teatro a nivel nacional era casi imposible o imposible, ya que la rama escénica estudiada a nivel académico, histórico, etc. no se había realizado a excepción de los cuatro tomos de Ricardo Descalzi, denominados *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano* (Garrido, comunicación personal, 2021), no obstante, el libro no es tan conocido en el medio artístico.

Esto da como resultado que quienes estaban iniciando en esta etapa no consideraran el estudio estético o el análisis sobre su obra al momento de crearla, sino que llegaba por añadidura al ser creada la misma, a veces ni siquiera era considerada o pensada luego del montaje. Es probable que esto fuera ocasionado por el desconocimiento, lo cual cambia radicalmente con el acceso a la información, y luego con la vinculación académica.

Por ejemplo, se puede pensar en la adaptación de: *Asudiansam el erudito de Rabanadas y la tentación de Aura que fue una araña* (1996) dirigida por Diego Carrasco, y con la actuación de una recién llegada Mabel Petroff y un desaparecido Rafael Estrella, en donde -por observación y análisis de fotografías de la obra- no se reconoce ningún trabajo de vestuario, de escenografía, etc.

Si se piensa en lo mencionado, la falta de conocimiento sobre estudios teórico-estéticos en torno al teatro, ¿se podría pensar o considerar que aquellos recién iniciados en la rama escénica (sin que suene despectivo) no pensaban en un movimiento estético en torno a su obra, o simplemente iban adaptando todos los elementos según las necesidades que surgían en el proceso? Lo primero queda casi descartado, por tanto, podríamos considerar que la estética, el estilo venía por añadidura, y esto radica y se deduce de los grandes saltos en cuanto a estilo se refiere, entre las creaciones que realizaron Carrasco y Petroff, en los años posteriores frente a la obra nombrada. Esta característica se refleja también en varios ejemplos de grupos y obras.

Ahora bien, para el segundo punto, se debe recordar que anteriormente se mencionó que el trabajo y la creación pasaba a ser grupal en esta etapa, marcando una clara diferencia en la creación de las obras frente a las de la primera ola. Pero, hay algo que no se omite, y es que sigue imperando la figura de director.

Es cierto que los procesos creativos se diversifican en las distintas áreas del teatro, sin embargo, siempre se encuentran supervisadas o, en varios casos, dictaminadas por la figura del director, son casi nulos los grupos y las obras donde no figure la imagen de este. ¿Hasta qué punto se torna una creación colectiva y cuándo se torna una creación del director? ¿quién/es piensan en un estilo, en una estética? ¿el director? ¿los actores? ¿todo el grupo? ¿o nadie?

Esto va a marcar una gran abertura en la búsqueda de las estéticas del teatro cuencano, ya que si se piensa en la figura del director debería pensarse hasta qué punto interviene en la creación de la obra, además de saber si las obras tienen un director que mantiene una actividad dentro del mismo grupo, es externo al grupo, es de la ciudad, o es de fuera. Y así ver cómo influye dentro del montaje escénico. En este tenor, es necesario preguntarse en si el grupo se encuentra en una posición horizontal frente a la figura del director o en una posición más vertical frente al mismo, donde radicaría mucho la toma de decisiones frente al proceso creativo.

Esto nos abre más cuestionamientos frente a si la estética de la obra viene con la obra, luego de la obra, o durante el proceso de la obra; bajo las órdenes de un director o del grupo completo, o si es uno solo, etc. Ya que, en esta etapa, quienes la representan, recientemente estaban iniciando, y como se dijo antes, lograr una estética y estilo definidos es un proceso que toma varios años.

Por causa de ello, podemos deducir que, en esta etapa – la estética y el estilo, además del conocimiento empírico-teórico – se construían posteriormente al tiempo de montaje y, en algunos casos, durante el montaje de las obras.

UCUENCA

Este es el gran punto que va a diferenciar la primera de la tercera etapa del teatro cuencano, y que marcará grandes diferencias estilísticas entre las creaciones que han aparecido a lo largo del tiempo, así como las diferencias entre los grupos teatrales de la ciudad que componen el amplio panorama escénico.

Otra característica que caló profundamente dentro de los procesos creativos, alejada de los cuestionamientos sobre la figura del director y del grupo, es que los creadores (grupales o independientes) giran la mirada hacia sí mismos, hacia los problemas humanos, personales, y ya no sociales. La perspectiva de vida, y en sí del modo de crear, ya no trata de resolver o abordar los problemas de las masas a través de los discursos panfletarios, de revueltas sociales o de lucha político-social, sino que el artista se permite indagar desde sus conflictos internos para tratar problemas externos, gira la mirada creadora hacia sí mismo.

Para finalizar, es necesario plasmar tres apuntes importantes que servirán para pensar la transición entre la segunda y la tercera ola.

Primero, es importante mencionar que durante el desarrollo de esta etapa surgen los distintos festivales de teatro que la ciudad ha hospedado durante varios años, siendo los más reconocidos: El Festival Internacional Escenarios del Mundo (Juan Andrade), el Festival Internacional Titiricuenca (Gotas Mágicas), el Festival Cabaret Prohibido (Mabel Petroff-Bruno Castillo), la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca (Mano 3), el Festival Cuenca es Joven (Hijos del Sur), entre otros, los cuales aportaron al desarrollo y avance del teatro en Cuenca, tras fomentar el encuentro con obras de arte escénico mundial, regional, y local.

Segundo, algunos autores de la segunda ola formaron parte de las primeras promociones de la carrera de artes escénicas de la Universidad de Cuenca, quienes ya venían forjándose como tales en una práctica-empírica teatral; es por ello que, a partir de la tercera promoción de esta carrera, y la primera promoción de la escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, se da el nacimiento de la tercera ola de teatro cuencano, ya que dentro de ella

están quienes empezaron el arte escénico como una carrera universitaria, sin previo o poco conocimiento alrededor del teatro. De esta manera, se considera a todos quienes surgieron antes, como representantes de la segunda ola.

Tercero, la globalización, el encuentro con la información digital, permitieron, en una segunda etapa, que quienes surgían en este entorno, se encuentren con información que les permita pensar, aprender y aprehender sus propuestas escénicas de distinta manera, además del acercamiento con otras propuestas internacionales que llegaban a la ciudad por medio de los festivales presenciales y las plataformas digitales. La formación teórica, aunque no rigurosa, sino por exigencia de cada quien, se torna importante dentro del desarrollo del teatro cuencano para emprender otra visión del crear. Es con la vinculación con la universidad que este campo se fortalece. ¿Por qué un acercamiento teórico permite un desarrollo a la praxis escénica? Porque el creador se permite indagar por otros caminos al ya establecido por él, suministrándose de herramientas artísticas, pedagógicas, y sobre todo por el hecho de (re)planteamiento de sus propuestas escénicas, lo cual, no estancará su desarrollo de creación, sino que establecerá nuevos lineamientos e investigaciones que desee tratar con sus propuestas escénicas,

Finalmente, nos vemos en la obligación de mencionar que, gracias a la gestión de varios de artistas surgidos en la segunda ola, y por la necesidad de profesionalizar su carrera académicamente, en Cuenca, no solo se crea una, sino dos carreras universitarias de arte escénico, que brindaron grandes representantes, creadores y creadoras del teatro, dando paso a la Tercera Ola del teatro cuencano.

4. Tercera Ola del teatro cuencano: el nacimiento de una nueva era, la vinculación del aprendizaje teatral con el medio universitario

Cuenca fue una de las ciudades que tuvo una tardía creación de carreras académicas de arte escénico, colocándose después de Quito y Guayaquil, y con más conflictos que en las ciudades mencionadas, ya sea por restricciones, por falta de estudiantes o por problemas burocráticos e institucionales. Sin

embargo, *no hay mal que por bien no venga*, y, entre los años 2001 y 2010, aparecieron dos escuelas de arte escénico¹¹, resultado de una larga gestión de varios artistas locales pertenecientes a la segunda ola.

Desde los años noventa, el movimiento teatral empieza a sentirse con más fuerza, como efecto del aumento exponencial de artista teatrales, y la necesidad de adoptar al arte escénico como una carrera profesional (no necesariamente académica, sino como una carrera profesional empírica) dentro del ámbito social, económico y cultural. Es por ello que, luego de un variado banquete de talleres que se ofertaron por el Banco Central y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, apareciera una gran cantidad de grupos y artistas independientes, hambrientos por construir el medio teatral como un camino profesional y como actividad económica.

No obstante, a medida que aumenta el número de creadores teatrales, la profesionalización académica se torna una necesidad, aunque para llegar al objetivo se tuvo que pasar por un largo proceso: se dieron varios intentos por vincular el medio escénico con la academia.

El primer intento por crear una escuela teatral fue en el Universidad del Azuay, entre el año 1993 y 1994, proyecto liderado por Diego Carrasco – tras regresar de sus estudios en Cuba – conjuntamente con Felipe Vega de la Cuadra, sumándose luego la actriz española Pilar Tordera. Lamentablemente, el proyecto no se pudo realizar por la nula acogida de estudiantes, dando por truncado la creación de una escuela que, en algún punto, pudo ser un punto de desarrollo importante del arte teatral en Cuenca.

Empero, años después, entre los años 2000 y 2001, la creación de la primera carrera universitaria de teatro se concreta, en la Universidad de Cuenca, que en primera instancia iba a ser considerada únicamente como una escuela de profesionalización en danza: no obstante, por la presión social (artística) que se venía dando, sobre todo en el ámbito de las artes escénicas,

¹¹ Lamentablemente, la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, que brindó brillantes artistas a la ciudad, está desapareciendo por una mala gestión y pésimas decisiones políticas, económicas y sociales de las autoridades, directores, decanos y más.

se aprueba el proyecto para que la malla académica acoja las dos áreas escénicas, la danza y el teatro:

En el año 2001, bajo la dirección de Clara Donoso López y con un proyecto estructurado en parte por María Beatriz Vergara y Peko Andino, se abre el programa de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, dentro de la recién creada Facultad de Artes (Carrasco, 2017, p. 56).

No obstante, la carrera se establece de manera definitiva en el 2003, tras la resolución de varios conflictos que se dieron al inicio, en el decanato de Cecilia Suárez; es así como Cuenca ve nacer a la que hoy se conoce como la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, la primera y permanente escuela académica, enfocada en la formación teórico-práctico en danza y teatro.

En el mismo sentido, cuatro años después, el proyecto de Carrasco, que se vio truncado en el año 94, se vuelve a considerar en la misma institución donde empezó la gestión: la Universidad del Azuay. Conjuntamente, tras la insistencia de Diego Carrasco y Carlos Rojas, se abre la escuela de Arte Teatral, en el año 2007, pero esta vez teniendo una mayor acogida por los estudiantes colegiales.

Carrasco dirigió la Escuela entre el 2007 y el 2011, desde entonces ha tenido al frente a Jaime Garrido, director del grupo "Hijos del Sur" de amplia trayectoria en la ciudad. Precisamente en el año 2011 Garrido propuso un acertado rediseño de la Carrera que entendemos sigue vigente hasta hoy (Carrasco, 2017, p. 59).

Ahora bien, a pesar de que las escuelas universitarias surgen por la gestión de artistas que aparecieron en la segunda ola, las mallas educativas¹² fueron abordadas de distintas maneras, lo cual marcó una gran diferencia entre las dos carreras¹³.

La carrera de Artes Escénicas, como se dijo anteriormente, enfocó toda su investigación y educación en los diálogos que nacen del encuentro constante

¹² Que van cambiando constantemente según las reformas tomadas por el Ministerio de Educación y las directrices de cada institución.

¹³ Haciendo hincapié en las distintas formas y metodologías que tenían los grupos de abordar sus montajes teatrales.

entre la danza y el teatro; en cambio, la escuela de Arte Teatral se encargó netamente de la formación de sus alumnos enfocada en la actuación, dirección y la gestión cultural.

Por un lado, la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca es de las pocas, por no decir la única, que ha tratado de vincular y construir un lenguaje uniendo e intercambiando elementos de la danza (clásica y contemporánea) con los discursos, características y formas del teatro y la actuación, generando de esta manera en sus alumnos, puntos de indagación que se distinguen notoriamente con los planteamientos establecidos en la escuela de la Universidad del Azuay.

Por otro lado, la escuela de Arte Teatral es aquella que presenta un programa educativo enfocado en el arte teatral como eje principal, ante el cual, se ligan todas sus cátedras, teniendo como ramas principales a la actuación, dirección teatral, dramaturgia y gestión de proyectos, permitiendo a los estudiantes obtener un panorama más amplio de distintas capacidades de creación, y no únicamente el de la interpretación o dirección. Sus propuestas teatrales e indagaciones se enfocan necesariamente en el teatro y la actuación, en el montaje de obras escénicas que dialoguen únicamente en la expresividad corporal no dancística, ya que no se ofertan materias del ámbito de la danza.

A pesar de sus distinciones, la creación de las dos carreras escénicas, sirven como puntos principales para el nacimiento de la tercera ola del teatro cuencano, la cual sigue transcurriendo hasta la actualidad¹⁴. A pesar del gran número de graduados que salen de ambas carreras, son pocos quienes se dedican a hacer o laborar en el ámbito escénico; tras una encuesta realizada sobre los graduados de artes escénicas se encontró que: si se compara el número de graduados con el número de quienes se mantienen en actividad, cuatro de cada diez graduados, han enfocado su carrera como un medio económico profesional, los demás han optado por vincularse con otros trabajos

¹⁴ Como se explicó anteriormente, es a partir de la tercera promoción de la carrera de Artes Escénicas y de la primera de la escuela de Arte Teatral.

distintos o parcialmente vinculados con el arte escénico alejados de la creación.

Estos números son alarmantes, ya que, se puede observar que permanecen aquellos problemas relacionados con el medio de producción, la apertura del campo laboral, la vinculación de y con las instituciones (públicas y privadas), trabas que se esperaba que desaparezcán (o por los menos parcialmente) tras la vinculación del arte con la academia; no obstante, siguen vigentes, truncando un desarrollo fundamental del arte teatral.

Pese a lo mencionado, los hijos de la tercera ola (en especial quienes todavía continúan laborando en ello) han dado un giro completamente distinto a la forma de creación, diferenciándose parcialmente de sus predecesores. Entendiendo que en la segunda ola hubo una ramificación considerable de lenguajes teatrales, es a partir de la vinculación con la academia que estos lenguajes se han vuelto a multiplicar, se conjugan y se contradicen en un sinnúmero de formas, estilos y estéticas, que oscilan entre los planteamientos encontrados, experimentados y expuestos como herencia de la segunda ola y el encuentro con dinámicas teatrales extranjeras planteadas, en su mayoría, en una malla curricular¹⁵ o encontrados en distintos medios como: textos, videos, Internet, etc.

Si decimos que en la primera ola aparecieron varios lenguajes, nos referimos exactamente al teatro antropológico, el clown y el teatro posdramático (aunque no se encuentren datos sobre este último) según Diego Carrasco (2017). A estos podemos añadirle el teatro de texto (como denominan a su hacer Juana Estrella y Juan Andrade), el teatro político (aunque este se fusiona parcialmente con los cuatro anteriores) y el teatro callejero.

En esta medida, para la tercera ola aparecen otros lenguajes que surgen de la mezcla de estos tres lenguajes mencionados anteriormente (t. antropológico, clown, posdramático) o por investigación de cada autor. Se puede decir que las tres grandes corrientes continúan a breves rasgos con los grupos que aparecen

en la segunda ola y continúan con su labor: están el teatro antropológico, el clown (aunque casi desaparecido si no fuera por el trabajo de uno o dos grupos: Harapos y Clowndestinos), el teatro posdramático (movimiento al cual si se le puede vincular (quizá parcialmente) con el hacer de algunos creadores y grupos como: el proyecto LAB de la Mirada, Ximena Parra, Synnove Urgilés, entre otros), el teatro de texto, el teatro cómico, el teatro corporal, las improvisaciones y el *stand up* (estas dos últimas cobran bastante fuerza en la ciudad en los últimos años), el teatro experimental y el performance.

Bajo este plano, se han destacado varios autores y grupos que, no solamente se han nutrido de los conocimientos recibidos en las distintas instituciones, sino también en la diversidad de talleres que se han gestionado a través de distintas plataformas (como festivales, encuentros, proyectos), del encuentro con distintas obras locales, nacionales e internacionales, del encuentro con una gran cantidad de propuestas artísticas locales, etc.

Así mismo, esta ola lleva intrínseco un mayor acceso a la información, tanto por el planteamiento de una malla curricular, que abarca varias áreas como métodos de creación, dirección, actuación, gestión y producción, danza, música, entre otros, como también por el gigantesco crecimiento y avance tecnológico, que permitió a los artistas encontrarse con el desarrollo teatral de otros lugares, la difusión de sus trabajos y el acceso a festivales nacionales e internacionales.

Esta ampliación de saberes, áreas de producción, y lenguajes de creación han permitido que los estudiantes y creadores, no solo enfoquen sus conocimientos al área de la actuación o la danza, como fue el objetivo inicial, sino que permitió la apertura a otros lenguajes relacionados directamente con el quehacer escénico que amplía las dinámicas teatrales en la ciudad y propone la investigación (expansión) de los diversos lenguajes artísticos-escénicos. Por ejemplo, actualmente (aunque todavía el número es reducido), encontramos profesionales que se dedican al diseño de iluminación escénica, el diseño y la ambientación musical y sonora, la producción y gestión cultural, el diseño de escenografía, de vestuarios y objetos, la fotografía escénica, la

dramaturgia; convirtiéndose en una característica que no había aparecido anteriormente.

Puedo hacer énfasis en esta nueva etapa del arte escénico: luego de la apertura de las carreras universitarias, es que podemos encontrar un mayor número de artistas que se dedican a otras áreas del teatro, y no sólo a actuar o dirigir. Por ejemplo, si pensamos en los dramaturgos, en mí tiempo solamente estaba el Isidro Luna, y pocos tuvimos la suerte de crear obras de él, así mismo, a Jorge Dávila. Pero, actualmente, puedes leerle tranquilamente a Jordi Almeida, Luis Largo, Diego Ortega y todos los grupos que están generando sus obras a partir de sus investigaciones. Lo mismo sucede con los temas técnicos, que ahora, hay muchos que están pensando el teatro desde el sonido y la iluminación. Realmente, puedo decir que los artistas se han permitido investigar otras áreas. (Garrido Chauvín, Comunicación Personal, 2020)

Este amplio panorama expuesto permite pensar el hecho teatral desde distintos lenguajes (o los otros lenguajes escénicos), fortaleciendo de esta manera aquellas que – en tiempos anteriores – eran tomadas simplemente como áreas decorativas, por ejemplo: el objetivo de la iluminación era únicamente para que los actores y actrices puedan ser visibles en el escenario; empero, actualmente se han construido teorías, estilos, pensamientos, aciertos y desaciertos en torno a la iluminación escénica, que lo eleva más allá del campo decorativo y utilidad. Es decir, ya no es un simple campo decorativo, sino que es visto como un lenguaje que construye y permite una experiencia estética distinta al espectador.

Lo mismo sucede con el lenguaje de los objetos y el vestuario, los cuales no eran pensados en torno a la estética propia de la obra, no se construía en pro de la experiencia teatral, sino que el vestuario era concebido en relación a lo que los autores asumían que se podía usar o no en escena.

Por ello, tras la vinculación de la academia, sumada a la apertura de las nuevas tecnologías y la globalización tecnológica e informativa, se evidencia una diferencia marcada entre la tercera ola frente a la primera y la segunda; sobre todo en la reflexión de construcción estética con respecto a los diferentes lenguajes que forman parte del hecho teatral, visible en la forma de concepción

de los objetos, el vestuario, la iluminación, etc. de igual forma con la actuación y la dirección.

Entonces, lo que la academia marca y permite es realizar una reflexión, frente al montaje, anterior, durante y posterior, en donde cada uno de los elementos es pensado y construido en torno a un fin único: la estética, la experiencia, el encuentro. Es así como se reflexiona en torno a la construcción de un lenguaje escénico completo, en el que la forma y el fondo de una obra sirven como articuladores del discurso mismo.

En cambio, y el caso contrario, antes de la academia, la reflexión aparece luego, en el (pos)montaje: donde, posterior a la construcción de la obra (y en varios casos: luego de la presentación) se reflexionaba sobre algunos elementos escénicos, en especial en los elementos plásticos, dramaturgicos y de actuación, a veces desplazando a un plano secundario la iluminación, la escenografía, los objetos, etc.

Ahora bien, saber y pensar conscientemente, que esta reflexión ha estado presente siempre, de distinta manera, ayuda a entender por dónde se está dirigiendo el teatro cuencano y las distintas estéticas que conforman este amplio cuadro escénico. Así mismo, entender y canalizar que la tercera ola, la que se vive actualmente, es heredera de todos los aprendizajes, que surgieron en la segunda ola y mínimamente de la primera, ya que, quienes crearon las escuelas de teatro fueron los que propusieron y crearon las distintas mallas académicas en torno a lo que ellos han experimentado.

Para ejemplificar, en la escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, luego de que Garrido asumiera la dirección, la malla curricular planteada, manejó distintos referentes como Eugenio Barba, el método naturalista, el clown, las investigaciones sobre el folclor y la fiesta popular, los cuales, en su momento, se tornaron puntos clave dentro de las indagaciones de teatro Hijos del Sur, grupo fundado por Garrido.

Es notorio que se genera un cambio a partir de la vinculación del arte escénico con la academia y el cambio radical en las dinámicas de creación. Pero, en esta etapa también se evidencian dos puntos importantes que

marcaron una gran distancia entre la segunda ola y la tercera que, poco a poco, han transformado significativamente la forma de concepción e investigación:

- El surgimiento de obras efímeras mediante proyectos, ya sean independientes o a través de instituciones escénicas;
- La aparición de las compañías de danza y teatro correspondientes a las dos escuelas de arte escénico.

Pensar en estas dos nuevas dinámicas, que necesariamente se vinculan con proyectos que surgen del ámbito académico – y que además cuentan con una gran cantidad de recursos económicos¹⁶ y humano para sus montajes, permitiéndose tener un largo proceso de creación e investigación – contribuye a contemplar otros tipos de investigaciones que no se podían dar en la segunda ola, y mucho menos en la primera.

Si se detiene la mirada en los distintos programas, llamados compañías, al tener varios recursos otorgados por las instituciones académicas, además de un rédito económico para quienes pertenezcan a los diferentes programas presentados – lo cual permite una estabilidad económica, más o menos rentable, y no a la espera de las presentaciones para recibir poco dinero, por el tiempo invertido, como en los proyectos independientes – se han permitido indagar más ampliamente sobre temas específicos que contribuyen grandemente sobre el fondo y la forma de la obra (a veces por más de un año), lo cual, genera una nueva mirada sobre el hecho escénico: al presentar propuestas escenográficas de gran tamaño, diseños de vestuario, diseños de iluminación, ambientación y música sonora *propias* para la obra, contratación de directores, actores/actrices, bailarines, cantantes, etc.

La formación de este gran equipo de trabajo, que se conforma en los distintos proyectos, contribuye a presentar obras de gran escala pensándose desde otros puntos de partida (que no pueden permitirse las obras

¹⁶ Excepto las investigaciones y creaciones independientes, en las que se reúnen varios artistas de la ciudad como la obra: *El público* de Federico García Lorca, proyecto iniciado por Andrés Zambrano, fundador de la Guarida, que no contó con ningún recurso económico, a no ser el apoyo de todos los artistas cuencanos que se vincularon con el proyecto.

autogestionadas), que además pueden acceder y ser pensadas para espacios de gran tamaño, es decir, los grandes teatros de la ciudad como el Teatro Pumapungo, el Teatro Carlos Cueva Tamariz, o el teatro de la Casa de la Cultura, por ejemplo, la obra *Invierno, 10 formas de sentir frío* estrenada en el teatro Carlos Cueva Tamariz, del Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea de la Universidad de Cuenca.

El tema del espacio, ya genera un cambio radical en la forma de creación, ya que, muy ajenamente a las producciones independientes que tienen como punto céntrico a la sala Alfonso Carrasco¹⁷ o a otro espacio independiente (que no cuentan con los recursos técnicos suficientes), los proyectos universitarios, no solo se permiten ensayar en los espacios mencionados sino también enfocar sus producciones hacia allá, lo cual, implica ampliar el nivel, el tamaño y la estética de sus obras, a la espera de una gran cantidad de público, que pagará (o no) la entrada, dependiendo de las políticas que maneje la institución a la cual pertenezca la compañía.

En este tenor se encuentran varios ejemplos como la Compañía de Danza de la Universidad del Azuay, la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay, la Compañía de Teatro de la Universidad Cuenca, el Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea de la Universidad de Cuenca, entre otros.

Como efecto de ello, la apuesta por los proyectos mencionados deja (de cierta manera) obras efímeras que se disuelven tras pocas presentaciones, que impide un análisis profundo de las mismas – o un crecimiento de la obra tras varias presentaciones o temporadas – por su poca perduración en el panorama escénico local. La obra ya no se repiensa, simplemente se desvanece con su pronta finalización del proyecto que dio origen a la misma.

No obstante, la documentación que surge de sus investigaciones y conclusiones abren nuevos caminos para los artistas, en especial, para quienes se han vinculado con estos programas, para emprender nuevas (y sus propias) investigaciones con relación a lo que se investigó, es así que encontramos

¹⁷ Tema que se abordará más adelante.

UCUENCA

casos como Synnove Urgilés Maldonado, Pedro López Arcos y Estefanía Vimos, que – tras vincularse con el Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea – encontraron un camino y formas de investigación en su trabajo e investigación personal que se reflejan en sus propuestas artísticas. De la misma forma sucede con Jefferson Castillo, Hilda Valdés, Pablo Espinoza, Michelle Astudillo quienes trabajan e indagan sobre el folclore ecuatoriano, luego de su acercamiento con la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay.

Para concluir, este pequeño paneo ha permitido identificar cómo se está desarrollando en los últimos tiempos el arte escénico de Cuenca. Pero no fuese posible sin el enorme esfuerzo de quienes componen y estructuran esta etapa de lo escénico. Por ello, se torna necesario mencionar y reconocer a todos los grupos y artistas independientes que siguen luchando para mantener y desarrollar el teatro local en esta tercera etapa de la información, la globalización y la academia:

- Teatro Tecla
- Teatro de las Entrañas
- Teatro de las Cloacas
- UBU teatro
- Teatro Infinito Salamandra
- Teatro Pie
- Teatro Harapos
- Luna Teatro
- Teatro IMAY
- Mudra Danza – Teatro
- Sommus Teatro
- Colectivo Pampa
- La Guarida
- Teatro Deconstructivo del decadente

Así mismo se menciona a varios artistas que laboran independientemente:

- Alejandro Endara
- Andrés Pérez
- Andrés Zambrano
- Carlos Lituma
- Carolina Lozada
- Daniel Iñamagua
- Daniel Montalvan Delgado
- Daniel Zalamea
- Daniela Contreras
- Diego Ortega
- Emilia Acurio
- Estefanía Vimos

UCUENCA

- Ismael Tacuri
- Jefferson Castillo
- Jordi Almeida
- Lorena Barreto
- Luis Largo
- María Ochoa
- Mauricio Pesántez
- Mauricio Pesántez
- Mayra Sarmiento
- Mercy Mendieta
- Pablo Espinoza
- Patricio Peñaloza
- Pedro López
- Piotr Zalamea
- René Zavala
- Rita Rodríguez
- Samanta Villota
- Sandra Gómez
- Sofía Dumas
- Synnove Urgilés
- Tatiana Narváez
- Ximena Parra

Capítulo 2: Contextualización General

1. Contextualización del teatro cuencano

¿Cómo llegó el teatro al Ecuador? Muchas afirmarían que con la conquista española. Sin embargo, desde hace varias décadas el teatro ha estado presente en el contexto local, encontrando así varias manifestaciones teatrales (o teatralidades) que se desarrollan en la danza, los rituales, la música, las simulaciones memorativas históricas, que perduran hasta la actualidad.

Quizá al principio, el teatro en el Ecuador no se desarrolló bajo dinámicas, prácticas y/o conceptos académicos entendidos globalmente, no obstante, la presencia de estas manifestaciones de representación está a la vista desde sus orígenes hasta el día de hoy. Garrido (2015) lo entiende de esta manera:

El hecho de que en América no existía una codificación visual escrita similar a la occidental, no quiere decir que no haya habido manifestaciones artístico-escénicas, o que no haya habido texto, tan sólo (sic) es necesario fijarse en las figuras de cerámica o en las pinturas de cualquier cultura precolombina, o en cualquier fiesta popular andina, están muy presentes las máscaras, la danza, la representación, todo ello es teatro y está relacionado con lo teatral que es una actividad intrínseca al ser humano (p. 47).

Ello se puede aseverar si se entiende que el eje nuclear del arte teatral es la acción de realizar o contar algo; y que un receptor lo observe y lo asimile. A esto se lo denomina convivio teatral, para lo cual Jorge Dubatti (2007) plantea que deben existir tres acontecimientos para que se pueda dar el acto escénico: 1. el acontecimiento convivial, que es condición de posibilidad y antecedente. 2. el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético. 3. el acontecimiento de constitución del espacio del espectador.

Estos tres acontecimientos se desarrollan en cualquier hecho teatral, ya sea de oriente, de occidente, norteamericano o latinoamericano. No obstante, cada

uno responderá al contexto en el cual se desarrolle, diferenciándose el uno del otro; esto deviene de que todo acto teatral se fundamenta en la particularidad de unir signos que elige el creador para presentarlos al espectador, quien se encarga de descifrarlos.

Estos signos se encuentran o son aceptados socialmente, ya sea consciente o inconscientemente. Tanto los significantes como los significados responden únicamente al contexto en el cual se desenvuelven y en el cual pueden ser descifrados¹⁸. En consecuencia, es inaceptable tratar de diagnosticar o criticar el panorama escénico ajeno a su contexto, sin antes entender su proceso de evolución.

En cuanto al contexto ecuatoriano, a pesar que sus manifestaciones teatrales accionan constantemente, hasta el día de hoy, en las distintas celebraciones populares y/o tradicionales, “no hay en Ecuador una tradición teatral basada en las expresiones culturales de nuestros pueblos ancestrales” (Carrasco, 2017, pág. 13). Empero, estas expresiones han sufrido un proceso de sincretismo con las corrientes teatrales y técnicas actorales que llegaron al Ecuador, lo cual, se puede verificar en varios montajes escénicos que realizan los creadores locales, por ejemplo el grupo de teatro Hijos del Sur, que emprende un estudio de las prácticas, representaciones, danzas y textos andinos, mezclándolos con varios principios y prácticas del teatro antropológico propuesto por Eugenio Barba (2015), para realizar sus montajes, y surgiendo obras como *El Jucumari* (2014) o *La Mama Huaca* (2001), y, dentro de su accionar en la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay, con la obra *Sueño de una noche de Carnaval* (2015).

A finales del siglo XX, la escena cuencana empieza a desarrollarse en gran medida¹⁹, iniciando desde el empirismo, para luego, continuar con la formación de

¹⁸ Estos signos pueden ser asimilados por espectadores ajenos al contexto, no obstante, los descifrarán bajo sus condicionantes, sus percepciones, su experiencia, tabúes, etc.

¹⁹ La cultura en Cuenca, como en casi todo el Ecuador, tuvo una época iniciada en la famosa revuelta llamada *La Gloriosa* de 1944, dominada por instituciones públicas como la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Carrasco, 2017, pág. 36).

los creadores cuencanos, a través de la implementación de talleres ofertados por distintas instituciones²⁰. Pero, es hasta el año 2001, cuando empieza la profesionalización académica dentro del panorama escénico cuencano. En este tiempo surge la creación de la carrera de Danza y Teatro en la Universidad de Cuenca (que se mantiene vigente hasta la actualidad)²¹, y la carrera de Arte Teatral de la Universidad del Azuay²², creada en el año 2006, la cual, lamentablemente está desapareciendo por varios factores y pésimas decisiones político-económicas por parte de las autoridades y directivos, tornándose una gran pérdida para la ciudad, al ser la única que poseía dos escuelas académicas arraigadas al arte escénico, que brindaron al país varios exponentes escénicos de esta rama, como: René Zavala, María Ochoa, Mayra Sarmiento, Daniela Contreras, Jordi Almeida, Luis Largo, entre muchos otros.

Es a partir de este período que las inquietudes e interrogantes frente a la creación escénica empieza a crecer e implementarse en las ideologías de grupo y sus propuestas artísticas, sobre todo por el encuentro y acercamiento con investigaciones, corrientes teatrales de occidente y propuestas artísticas de otros países, que solamente los festivales y la academia pueden permitir.

En consecuencia, se añaden varias aristas que corresponden a diversas técnicas y corrientes teatrales para quedarse de manera definitiva (ya sea en la parte estética, actoral, de dirección, musical, escenográfica, etc.), que además se han sincronizando con los conocimientos adquiridos que tuvieron varios creadores escénicos en sus procesos de creación empírico. Así mismo, aumenta significativamente el número de grupos, colectivos y artistas independientes teatrales; por lo cual se incrementa la demanda para la creación y uso de espacios para las diversas propuestas artísticas.

²⁰ La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y el Banco Central del Ecuador. (Véase "Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005 - 2013", pp. 36 - 44)

²¹ Véase: Carrasco, D. (2017). Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005 - 2013. Cuenca: Universidad de Cuenca. pp. 56-58.

²² Véase: Carrasco, D. (2017). *Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005 - 2013*. Cuenca: Universidad de Cuenca. pp. 58-61.

Frente a un difícil acceso -ya sea por precio o logística- a los grandes espacios teatrales como Teatro Casa de la Cultura, Teatro Carlos Cueva Tamariz, Teatro Pumapungo, Teatro Carlos Crespi, Teatro Sucre, etc. aparecen nuevos espacios emergentes, que acogen las diversas maneras de expresión, o contribuyen con las investigaciones o exploraciones de los artistas locales.

Entre estos lugares se puede nombrar a: El Prohibido Centro Cultural, El Barranco, Sala Alfonso Carrasco (perteneciente a la CCE), el Avispero, Espacio Vacío; además de un mayor uso de parques y plazas de la ciudad (aunque hasta la actualidad sigue siendo restringido el uso de algunos espacios).

Varios de los lugares mencionados anteriormente desaparecen, empero aparecen nuevos espacios que han funcionado (hasta la realización de este estudio) como motor de la difusión teatral y cultural, y en los cuales se siguen manteniendo varios artistas locales, entre están: Centro Cultural IMAY, Centro Cultural La Guarida, Break: Cafetería Cultural.

Continuando con las investigaciones de los artistas, se puede decir que lleva como característica el sincretismo donde se ha generado, a través de prueba y error, conocimiento teatral, y en torno a ello, aparecen: por un lado, discusiones frente a lo que encaja en la definición de lo que es teatro o no, y por otro, la obsesión por encajar dentro de una de las corrientes o técnicas teatrales extranjeras aceptadas mundialmente.

Son varios los movimientos, conceptos, corrientes y técnicas teatrales que han llegado a la escena local, mediante talleres, libros y/o la implementación del arte escénico dentro del proceso académico y educativo, a partir de los cuales se incrementó en gran medida el acceso a muchas teorías teatrales y técnicas actorales.

Carrasco (2017) reflexiona sobre ello y menciona que existen tres hitos que marcan el teatro cuencano, y que perduran hasta la actualidad, evidenciándose en las propuestas artísticas de los creadores: el primero, es la llegada del teatro

antropológico; el segundo, el *clown*; y el tercero, el teatro posdramático, esto durante el período 2005 – 2013. Esta última corriente es cuestionable, ya que no hay una evidencia clara de propuestas artísticas que se hayan vinculado netamente con las aristas que son mencionadas en la definición de teatro posdramático (esto en los años que realiza su investigación), lo cual, no es el caso del *clown* y el teatro antropológico.

Sin embargo, en años posteriores del estudio de Carrasco se empieza a observar propuestas que se vinculan con el pos-drama propuesto por Hans Thies Lehmann (1999), por ejemplo, las obras de: Ernesto Ortiz, Pedro López, Synnove Urgilés, Ximena Parra, Estefanía Vimos, entre otros, pese a ello, varios de los mencionados no han querido catalogarse dentro de ello.

Para el siguiente ciclo, que parte del año 2014, los creadores escénicos empiezan a suministrar más investigaciones a sus procesos de creación, que deviene de su participación en más talleres que se ofertan en la ciudad, y fuera de ella. Es importante redactar que la producción de talleres deja de estar ligado a las instituciones públicas y privadas – aunque hay algunos que sí fueron propuestos por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay (CCENA), la Escuela de Arte Teatral y la carrera de Danza-Teatro – ofertándose en gran medida por gestores independientes de la ciudad, de los cuales se puede destacar a: Juan Andrade (Escenarios del Mundo), Tatiana Olave (Titiricuenca), Espacio Vacío, Sandra Gómez, Grupo Mano3 (Bienal de Artes Escénicas de Cuenca), entre otros. Con ello se evidencia que el área teatral, en comparación con años anteriores, se empieza a tomar acciones, se visibiliza y emprende un camino frente a la sociedad.

Para este período, varios artistas cuencanos, que salieron de la ciudad en la primera década del siglo finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, hacia otras partes del mundo para acrecentar su formación artística, regresan a Cuenca; quienes generan distintos talleres para los nuevos creadores de la ciudad, además de empezar con la dirección de varios montajes con los nuevos exponentes del arte teatral, como en el caso de Carlos Gallegos, Mabel Petroff y Martín Peña. Así

mismo, se encuentran personajes como: Santiago Baculima, Virginia Cordero, Juana Estrella, Santiago Harris.

Al mismo tiempo varios artistas extranjeros que residían o llegaron a la ciudad empiezan a formar un camino propio y toman fuerza dentro del movimiento teatral local, por ejemplo: Gonzalo Gonzalo, Liviana Angeloni, Daniela Altieri, Daniel Aguirre, Bruno Castillo, Xavier Barco, entre otros.

El estudio que realiza Carrasco sobre el teatro en el período (2005 – 2013) evidencia el crecimiento exponencial del movimiento artístico teatral, con el surgimiento o el desarrollo de varios grupos de teatro y colectivos artísticos. A partir de ello, y regresando la mirada hacia años inferiores se pueden diferenciar tres grandes grupos: en un primer momento los creadores que surgen del empirismo (primera ola), para luego dar paso a sus herederos que continúan el aprendizaje desde la práctica (segunda ola), y, por último, a quienes se vinculan directamente con la universidad (tercera ola).

Varios de los grupos mencionados por Carrasco han ido desapareciendo, o su quehacer escénico se ha enfocado en otras áreas que se interrelacionan con el quehacer escénico, pero, de una u otra forma, han terminado alejándose del hecho creador de la escena cuencana e incluyéndose dentro de la formación académica, brindando a la ciudad nuevos representantes del arte teatral.

De grupos que se han ido desintegrando o que ya no funcionan activamente, se encuentran: Mano 3, Testaruda, Laboratorio de Teatro Antropológico, Giraluna, Teatro para Zurdos, Clown Carajo, Bandada de la Madre, Quinto Río, entre otros. Sin embargo, varios de los integrantes de estos grupos siguen trabajando desde la individualidad como: Pancho Aguirre, Andrés Vázquez, Jaime Garrido, Paúl Romero, Choquilla Durán, Ismael Tacuri, Daniel Berrezueta, Paúl SanMartín, Rocío Pérez y más.

Es fundamental anotar que, durante el período de estudio de Diego Carrasco, había grupos y/o artistas independientes que estaban surgiendo o que su

trayectoria era escasa para realizar un análisis sobre su quehacer, por lo cual fueron excluidos de su investigación por no cumplir las características necesarias. Sin embargo, son ellos quienes están transformando y construyendo la escena cuencana. Por consiguiente, a partir del 2014, varias de esas agrupaciones y artistas independientes, se han convertido en grandes exponentes del arte escénico de la ciudad, que han contribuido con el desarrollo y crecimiento del movimiento teatral, ya sea con proyectos, producciones o su vinculación con el desarrollo exponencial del arte teatral. Entre ellos se puede encontrar nombres como: René Zavala, Santiago Baculima, Virginia Cordero, Belén Ochoa, Pedro López, Synnove Urgilés, Estefanía Vimos, Ismael Tacuri, Daniela Contreras, Mayra Sarmiento, Luis Largo, Alejandro Endara, Synnove Urgilés, Ximena Parra y más. De igual manera, surgen varios grupos y colectivos escénicos que tomaron valor dentro de este período, de los cuales destaca: Teatro Pie, Teatro Tecla, Teatro de las Entrañas, Clowndestinos, Colectivo Avispero, entre otros.

En este punto es necesario hacer un paréntesis para mencionar a la agrupación Gotas Mágicas y a Teatro Barajo, de los cuales se desconoce el motivo de exclusión en el estudio de Carrasco. No obstante, ellos han sido importantes dentro del desarrollo del arte escénico: Barajo con 24 años de existencia y un sinnúmero de producciones, y Gotas Mágicas, con 35 años de experiencia, de los cuales 15 han estado dentro del panorama local, mediante sus obras y su festival, del cual se hablará más adelante. Así mismo, el ferviente trabajo de Xavier Barcos y Piotr Zalamea, quienes prepararon (desde el empirismo) varios artistas locales, por ejemplo: por el lado de Zalamea que condujo en un inicio a Mauricio Pesántez, Lorena Barreto y Daniel Iñamagua, quienes conforman actualmente Teatro Pie; y por el lado de Barcos que preparó por un tiempo a Jaime Garrido creador e integrante de Teatro Hijos del Sur.

Es importante mencionar que, además de las diversas propuestas realizadas por los grupos y actrices/actores antes mencionados, el arte escénico, en los últimos años, ha empezado a desarrollarse a través de proyectos investigativos planteados desde la academia, que han resultado en varias propuestas artísticas

que proporcionan datos para el estudio de esta área, y de los cuales participan muchos artistas de la ciudad. Para mencionar algunos: la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay dirigida por Jaime Garrido, el Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea LABDANZACUE, de la Universidad de Cuenca dirigido por Ernesto Ortiz, la Compañía de Teatro de la Universidad de Cuenca encabezada por Andrés Vázquez.

Del mismo modo, se puede mencionar varios proyectos experimentales e independientes que han surgido en este período como *Proyecto Mina* de Synnove Urgilés y Ximena Parra, *Mirada* de Synnove Urgilés, *De la Re a la Pre* de Estefanía Vimos, *Ninacuro* de Pedro López, entre muchos otros. Se podría decir que varios de estos proyectos reflejan el interés creativo de una incipiente generación de artistas escénicos locales, pero que también han sido producto de un proceso de indagación que, a pesar de su corta duración, han proporcionado nuevas miradas hacia la investigación escénica, y otra forma de hacer y discutir la escena cuencana.

Estos proyectos investigativos, independientes o institucionales, han permitido el encuentro de varios artistas con formaciones artísticas disímiles, lo cual ha generado otras maneras de sintonizar procesos creativos diferentes, bases conceptuales ampliadas, formas de trabajo renovadas, etc. Entre otras características, su trabajo empieza a centrarse en una investigación donde los puntos ejes que dirigen el montaje se centran en distintas técnicas y perspectivas actorales, dancísticas, acrobáticas, textuales, estéticas, composicionales, somáticas; con las cuales se ha identificado y fortificado su trabajo e indagación escénica.

A breves rasgos, se puede plantear que el período (2005- 2013), que estudia Diego Carrasco, ha sido fundamental para el desarrollo del arte escénico cuencano, siendo un generador trascendental de cuestionamientos importantes para el desarrollo del siguiente período. Con ello se puede mencionar que:

- El período 2005 – 2013 se torna un eje fundamental dentro del desarrollo del arte teatral local con a la creación de varios grupos de teatro y artistas independientes, la aparición de varios lugares de presentación (unos institucionales y otros independientes), y el nacimiento de varios festivales que han desaparecido o continúan hasta la actualidad.
- El paso de un dominio artístico institucional a un dominio artístico independiente del teatro, liderado en gran parte por grupos locales y artistas individuales, quienes son el eje de proyectos y actividades artísticas en la ciudad, pintando un nuevo panorama para el teatro cuencano. Son pocos los proyectos escénicos que se generan mediante las instituciones.
- El surgimiento, por tanto, de una necesidad de profesionalización y formación técnica en quienes están involucrados con del mundo escénico de la ciudad.
- El apareamiento de la segunda Escuela de formación académica teatral en la ciudad, mediante la Universidad del Azuay, dirigida por Diego Carrasco, que luego pasará a la dirección de Jaime Garrido. En cuanto a la carrera de Danza-Teatro, se ve un creciente número de estudiantes.
- El surgimiento de las dos corrientes teatrales (Teatro antropológico, *Clown*), las cuales se involucran profundamente en el quehacer local con metodologías de creación e indagación estética, además de varios acercamientos hacia el Teatro del absurdo y el Teatro pobre. “Desarrollo muy rico en expresiones: el *clown*, teatro antropológico, teatro naturalista, danza contemporánea en diversas variantes, circo, teatro de calle, teatro de autor, dramaturgos” (Carrasco, 2017, pág. 236).
- La implantación de dos caminos que legitiman el teatro: El grupo o colectivo y el artista individual. No obstante, esto, Carrasco (2017) afirma:

Por desgracia el teatro de grupos, desde el año 2012 más o menos, ha entrado en crisis y mutación. La mayoría de grupos importantes de la ciudad han entrado en un período de receso, más que desaparecer, manteniéndose latentes, puesto que casi todos ellos se han vinculado a los espacios académicos en las universidades, sabiendo que más tarde o más temprano retomarán su trabajo. Y,

por otro lado, como ya mencionamos, los grupos se han reconfigurado en formas diferentes de asociación (p. 237).

- La mayor demanda de parte del público por obras con premisas de técnica teatral, conceptualización y un trabajo estético. Por lo cual se rechaza los trabajos improvisados.
- La aparición de los nuevos graduados y representantes del arte teatral de la ciudad, quienes serán los nuevos representantes del hecho escénico en el siguiente período de estudio.
- El surgimiento de nuevos cuestionamientos e inquietudes que se involucran con las formas de creación, las metodologías, y la plástica de las obras.
- Los festivales de artes escénicas toman fuerza en el panorama cuencano, vinculándose, no sólo con la difusión de obras teatrales, sino también con la formación de los artistas.
- La inexistencia de una asociación que vele por los derechos de los artistas escénicos. Varios intentos por generar una asociación escénica, que contribuya a mejorar la estabilidad y el desarrollo escénico en la ciudad, fracasaron.

2. Los festivales de artes escénicas en Cuenca, esferas de desarrollo del teatro local

El desarrollo artístico escénico de una ciudad implica una serie de factores, entre uno de los más importantes se encuentran los festivales que se gestionan en la localidad, donde se exhiben varios tipos de obras representativas del teatro local, nacional e internacional, las cuales abordan diversas temáticas contemporáneas de distinta manera, a través del hecho escénico.

Por tanto, un factor determinante dentro del desarrollo de las artes escénicas en la ciudad de Cuenca – y sobre todo que ha incentivado nuevas miradas y

motivaciones en los distintos representantes de la escena – han sido los festivales de artes escénicas que se vienen desarrollando durante varios años. Algunos de ellos enfocados únicamente en la participación de los artistas locales, y otros que se han permitido la expansión de su campo, se han abierto a un panorama internacional.

A lo largo de los años, los festivales han constituido una vía de acercamiento para los creadores locales hacia grandes producciones y talleres que ofertan los representantes del arte escénico de otros países; generándose de esta manera, primero, un encuentro con lenguajes diversos, para entrar en contacto con distintos conceptos, maneras de hacer y trabajar; y segundo, como consecuencia del factor anterior, permitir ciertos cuestionamientos acerca de la manera en la que se está pensando, creando, planteando y desarrollando el teatro en esta ciudad, ya sea mediante la comparación, la crítica o el elogio.

Estos cuestionamientos contribuyen a manera de autocrítica, permitiendo a los hacedores cuencanos, nacionales y extranjeros un espacio de confrontación consigo mismos y con el público; para verse, analizarse, cuestionarse, y sobre todo alimentarse del otro, confrontando así la otredad – término que define la manera en la que uno se construye e identifica en base al otro.

Es en este punto donde se encuentra la razón principal del análisis a los festivales escénicos que se desarrollan – o desarrollaron – en Cuenca, ya que forman parte del gran desarrollo creativo, artístico y estético, que se ha evidenciado en la ciudad mediante las propuestas de los diversos artistas representantes del arte escénico.

No obstante, son varios los festivales y encuentros que han tomado lugar en la localidad, pero muy pocos han permanecido activos todos los años; algunos han sido intermitentes y otros (en su gran mayoría) han desaparecido. Es por ello que se puede considerar que la productividad y el provecho para el desarrollo artístico, que se puede obtener de estas plataformas, ha sido muy bajo. En el caso cuencano, son solamente dos festivales que permanecen estables, realizándose

una vez por año: El Festival Internacional Escenarios del Mundo y el Festival de Títeres Titiricuenca.

Pero la permanencia de festivales no solo depende de la buena voluntad de los gestores culturales de la ciudad, sino que requiere de un sinnúmero de necesidades (no únicamente monetarias sino logísticas) que en varios casos no pueden ser cubiertas, y la gestión se ve truncada. Esta ausencia de apoyo, en gran parte por las instituciones públicas y privadas de la ciudad, evidencia una falta de apoyo a la labor artística, como uno de los puntos centrales para el desarrollo socio cultural e institucional.

La evidencia de esta afirmación se sostiene en que, a pesar de la larga permanencia del arte escénico en la ciudad (y el Ecuador también), todavía sigue sin ser considerado como un eje primordial para la productividad y el desarrollo cultural, turístico, social, económico y político. El involucramiento de la empresa privada con los proyectos culturales – festivales, temporadas, talleres, encuentros, etc. – es casi nulo, siendo muy pocos quienes aporten realmente al desenvolvimiento correcto y adecuado de estas actividades, y dentro los cuales suele ser únicamente la microempresa, como restaurantes, hoteles, bares y centros culturales, la que ha apoyado y apoya este tipo de actividades e iniciativas. Esto se reafirma con lo expresado por los integrantes de Teatro Brujo (2017), que de su experiencia anotan:

Cuenca contaba y cuenta con un afortunado movimiento teatral, además de dos escuelas (licenciaturas) de Teatro, pero lastimosamente las autoridades no permitían el fácil acceso para temporadas en los teatros de la ciudad, los costos y requerimientos de permisos eran excesivos. Al no tener la visión de generar un espacio para el desarrollo de las artes escénicas, las ordenanzas municipales solamente han obstaculizado nuestro trabajo y lo siguen haciendo.

Así mismo lo reconoce Juan Andrade Polo (febrero 2020):

Una de las dificultades que se ha venido solventando – a lo largo de los años que tiene el Festival Escenarios del Mundo, y que a veces, parece que desaparece,

pero siempre aparece – es la tramitología y la dificultada que dan ciertas instituciones públicas, para realizar presentaciones, desfiles o ferias en los espacios públicos, limitando la participación de quienes no pueden ir al teatro (espacio), por tanto, la acogida teatral por parte del público se reduce.
(comunicación personal)

Otro punto en contra, en torno a la ejecución de este tipo de proyectos, es la falta de involucramiento y empoderamiento de los habitantes de la ciudad. A pesar de que Diego Carrasco (2017) afirma que: “Las artes escénicas, como la música, son en la ciudad los campos de las artes que [...] mayor cantidad de público acogen y las únicas expresiones artísticas que han formado eficientemente un público asiduo” (p. 235), no es tan evidente el compromiso y la participación del público local en este tipo de actividad artística, factor que se comprueba actualmente en la falta de espectadores tanto en los festivales como en las obras escénicas, que presentan los artistas locales cada semana. Si la afirmación de Carrasco fuese positiva, como se nota a primera vista, la realidad actual del arte escénico estuviese colocado en otro *stand*, debido a su permanencia y al incremento de artistas y generación de públicos en la ciudad.

Pero realizar un análisis sobre la falta de involucramiento de la empresa pública y privada y del público cuencano, para con el arte escénico local sería motivo de otra tesis. Lo que compete a la presente investigación es presentar la importancia que han tenido estos proyectos con el desarrollo, cuestionamientos y funcionalidades para con la escena cuencana y su desarrollo artístico y estético.

Por ello, y como se comentó anteriormente sobre la importancia de la presencia de festivales en una sociedad, se puede ahondar en la idea que permite establecer un diálogo estético entre lo local, nacional e internacional, consintiendo una convivencia organizada de discursos diversos, que cuestionen los límites, las semejanzas y las diferencias en torno al quehacer escénico. Lo cual proporciona datos, características y señales para una búsqueda de la identidad, que intente dar puntos de reconocimiento estético como creadores que forman parte de un sector intercultural, propio e idéntico.

De los festivales que más permanencia han tenido en la ciudad se puede nombrar a dos de ellos, que además alcanzaron el reconocimiento como Festivales Emblemáticos del Ecuador, tras cumplir 10 o más años de existencia: Escenarios del Mundo y Titiricuenca. Paralelamente a ellos, se encuentran otros festivales, que no tienen el mismo alcance, pero que no por ello pierden su funcionalidad dentro del desarrollo de las artes escénicas. Dentro de ellos se encuentran la Bienal de Arte Escénicas, el Kabaret Prohibido y el Festival Cuenca es Joven. Estos son de vital trascendencia en la historia del teatro cuencano y su intervención en el desarrollo estético del mismo.

2.1. La Bienal de Arte Escénicas

La Bienal de Artes Escénicas de Cuenca o mejor conocida como Bicuenca fue uno de los eventos más importantes que se ejecutaron en la década pasada entorno al arte escénico, fundado por el Colectivo Mano 3, que en ese entonces se encontraba conformada por Mabel Petroff, Layla Díaz y Daniel Berrezueta. Su primera edición se realiza en el año 2003, siendo esta la puerta de apertura hacia el teatro internacional en la ciudad.

Con el antecedente del gran impacto e incidencia en la escena cultura cuencana que tuvo la Bienal de Cuenca (artes visuales) desde su inicio hasta la actualidad – y con gran renombre a nivel mundial –, el Colectivo Mano 3 ambicionó construir un proyecto semejante enfocado desde las artes escénicas. No obstante, en el camino se encuentran con varias dificultades que detienen el proyecto en su tercera edición²³, siendo las causas principales en primera instancia, los recursos económicos, ya que no encontraron los suficientes para mantener un proyecto de tal magnitud; y, por otra parte, la desorganización del colectivo tras la partida de sus miembros fundadores. Así lo señala Diego Carrasco (2017):

²³ Las ediciones de la Bienal de Artes Escénicas de Cuenca se desarrollaron en los años: 2003,2005,2007.

...en el año 2007 se da la tercera edición de la Bicuenca siendo esta la última, en parte porque el grupo original que propuso la Bienal se disgregó, manteniéndose el colectivo con nuevos integrantes y, por otro lado, por las dificultades organizativas y financieras que ya señalamos. (45)

Este proyecto se torna fundamental dentro del desarrollo de las artes escénicas locales, ya que es el primer proyecto autónomo de Cuenca que da cabida a la presentación de obras escénicas internacionales, sentando las bases de la tan necesaria e importante internacionalización del campo teatral, algo que no se había visto tiempo atrás. Tornándose un buen referente para abrir paso al Festival Escenarios del Mundo, del cual se hablará posteriormente.

Sus dinámicas se fundamentaron en la formación neta de público para la escena local, así como en la formación técnica e intercambio de saberes entre los hacedores teatrales, mediante congresos, talleres, conversatorios, y presentaciones de distintas obras del mundo. A ello se puede mencionar que la Bicuenca:

Se estructuró como un importantísimo escenario de formación y capacitación para los teatreros participantes, principalmente para los teatristas de la urbe, que pudieron acceder a técnicas nuevas, diversas y a experiencias formativas que en ese entonces no estaban disponibles en Cuenca. (Carrasco, 2017)

Al igual que la Bienal de Cuenca de artes visuales, y tras su tan buena modalidad de emprender el proyecto, hubiese sido uno de los más grandes potenciadores del arte en la ciudad; lamentablemente, “no se pudo constituir en una institución oficial, con financiamiento público permanente, ni creó una estructura con personería propia, que le permitiera una sostenibilidad mayor” (Carrasco, 2017, pág. 46).

A pesar de ello, la Bicuenca deja varias vertientes que se desarrollarán a futuro para constituir, lo que es hoy en día, el arte escénico de Cuenca. Uno de los puntos muy importantes, y que se relaciona directamente con los procesos de creación, investigaciones y con las estéticas de las obras, es el encuentro de los

artistas con la escena internacional, del cual se puede rescatar – ya que se ha implantado hasta la actualidad como una forma de investigación y creación – el Teatro Antropológico, sobre el cual se profundizará más adelante.

Además de ello, es la única iniciativa que logró encontrar el espacio correcto para la discusión, confrontación, crítica y el intercambio entre todos los artistas participantes con los creadores locales y el público en general. Lo cual, en todos los demás festivales, no se ha podido generar, como en el caso de Escenarios del Mundo o Titiricuenca, quienes solamente logran ofertar una cartelera, sin espacio al análisis o encuentro de los participantes para con los artistas locales.

Sin dar lugar a la duda, el proyecto Bicuenca se ha constituido como uno de los más importantes para el desarrollo escénico local. Es lamentable que haya desaparecido tras su tercera edición, no obstante, dejó fundamentadas las bases para dar cabida al resto de festivales que surgen luego de este.

2.2. Escenarios del Mundo

El *Festival Internacional Escenarios del Mundo* surge en el año 2007, bajo la iniciativa de Juan Andrade Polo, quien es el director, gestor y productor del mismo, a través de su Productora Faquir. Andrade, que proviene de una gran carrera teatral con anterioridad como actor, gestor y productor, hace de este festival uno de los más representativos de la ciudad. Carrasco (2017) se refiere así: “Es hacia el año 2007 que Juan decide estructurar su esfuerzo y enorme experiencia como productor en torno a la organización del Festival Internacional de Artes Escénicas Escenarios del Mundo” (pág. 52).

Actualmente, 2020, cursa su decimocuarta edición, siendo este el festival que más tiempo ha estado presente en la ciudad. Este festival empezó a dar renombre a varias producciones artísticas locales, tras haber sido programadas en la cartelera dentro del mismo, permitiendo en muchos casos, su proyección más allá de las fronteras ecuatorianas.

En palabras de Juan Andrade Polo (2017) sobre su proyecto:

El Festival Internacional Escenarios del Mundo es un amplio programa de espectáculos artísticos en las áreas de teatro, danza y música; así como un espacio de encuentro y celebración, además de punto de confrontación de enseñanzas y reflexiones de maestros, creadores y promotores del quehacer escénico. Busca aportar al desarrollo cultural y a la recreación de calidad, en beneficio de amplios sectores de la ciudad. (pág. 153)

Escenarios del Mundo surge con el afán de satisfacer las necesidades que la ciudad presentaba tras el crecimiento exponencial del quehacer escénico que se da en esos años; además de tener como una de sus finalidades difundir el arte escénico local y nacional y ofrecer a la comunidad cuencana (y ecuatoriana también), nuevas miradas de la escena mundial, aportando al desarrollo teatral ecuatoriano (Andrade J., febrero 2020, comunicación personal).

Este proyecto se aferra a tres vertientes esenciales para el desarrollo socio-cultural de Cuenca: lo artístico y cultural, la formación de público y lo turístico. Lo cual ha quedado demostrado -durante los años que se ha venido desarrollando este proyecto- aún frente a las dificultades, críticas y limitaciones, que brindan varias instituciones en la ciudad.

Aunque al inicio las dificultades económicas eran mayores para mantener un festival de tal magnitud, con los años se hicieron presentes varias instituciones públicas y privadas que poco a poco han brindado su apoyo, para mantener en pie el proyecto, logrando obtener un alcance internacional, para lo cual varios grupos teatrales, internacionales y nacionales, están a la espera de que se abran las convocatorias para ser participantes de una de sus ediciones.

A la vez, lo que cabe destacar de este festival es el alcance masivo que logra obtener en su larga trayectoria, y aunque solamente se lo realiza una vez al año, durante dos semanas, es uno de los proyectos teatrales que más espectadores acoge, tornándose así en uno de los festivales de artes escénicos más importantes del Ecuador.

Así mismo se ha permitido acceder a zonas a las cuales no llega constantemente el teatro como comunidades rurales de la zona, escuelas y colegios, permitiendo, de una u otra forma, la formación de público teatral en la localidad, a mediano y largo plazo. Esto es posible gracias a que su programación no solo se enfoca al cubrimiento de salas independientes y teatros de la ciudad, sino también a la presentación de obras en espacios abiertos como parques y plazas de la provincia, a pesar de las limitantes que esto represente.

Ahora bien, enfocándose en los cuestionamientos artísticos, Escenarios del Mundo ha abierto un sinnúmero de talleres, de los cuales se han apropiado los creadores y artistas locales. Sin embargo, con esto no se quiere decir que mediante tales actividades se hayan establecido corrientes teatrales, ya que el tiempo de ejecución de los talleres es demasiado corto, por lo que no se puede indagar profundamente sobre algo específico²⁴, sino, como se dice coloquialmente, los participantes pueden dar únicamente un mordisco de aquellas investigaciones ajenas a nuestro contexto.

No obstante, estos acontecimientos permiten que los artistas no se enfoquen en una sola manera de hacer teatro, sino en indagar por diversos caminos, herramientas y técnicas que amplían el campo de acción, práctica e identidad local. Es sabido por todos que las investigaciones teatrales no son de poca duración, sino que implican años de estudio e implementación de herramientas y procedimientos. Y gracias al apareamiento y contacto con propuestas y discursos teatrales de fuera se abre un inmenso campo de estudio para los creadores escénicos locales, permitiendo el surgimiento de varias inquietudes artísticas y estéticas.

Sin embargo, uno de los problemas principales – y que quizá sea necesario remediar para dar otra pincelada al desarrollo teatral, en cuanto a este festival – es

²⁴ Pensar que en la escena la especificidad sobre algo no es posible, es el error más grande de la modernidad escénica. Siendo este uno de los errores en los que suelen caer los creadores teatrales. Es importante visualizar este punto y remediarlo inmediatamente, para poder ejercer un cambio total sobre lo que se piensa en torno al arte escénico.

la ausencia de una zona reflexiva y crítica en tanto a los espectáculos que se presentan en cada edición del mismo (ya sea abierta al público o no) impidiendo una cavilación profunda, conceptual, teórica, y práctica, en torno a los problemas estéticos que se presentan en la escena contemporánea, local e internacional, y cómo se están solucionando.

A pesar de cualquier inconveniente, trabas y/o desacuerdos que se puedan sacar del Festival Escenarios del Mundo, no se puede dejar de lado el hecho de que ha contribuido en gran medida con el desarrollo de las artes escénicas en la localidad y en Ecuador. Además de ello, se puede reconocer a este como “el primer festival de artes escénicas de gran formato que se desarrolla en Cuenca, que ha congregado desde su inicio a algunos de los mejores grupos y elencos escénicos de Iberoamérica y el mundo” (Carrasco, 2017, pág. 53). Desde su inicio hasta la actualidad, sin duda alguna, es una gran producción que se debe a grandes expectativas de crecimiento, además de la necesidad de seguir vigente y creciendo durante mucho tiempo más.

2.3. Titiricuenca

El Festival Internacional *Titiricuenca*, surge de la iniciativa del colectivo Gotas Mágicas, con la dirección de Tatiana Olave, el cual se encuentra en su décima edición. Este es el segundo festival más importante de Cuenca, ligado a la rama escénica. Sus objetivos se fundamentan en la formación de público y el desarrollo artístico escénico vinculado con el uso de títeres y marionetas dentro de las obras de teatro.

Durante varios años, este festival se ha gestionado con pocos recursos económicos, limitante que hasta el momento también responde al poco o ningún apoyo por parte de instituciones públicas y privadas. Aunque el presupuesto económico que consigue este festival es menor -en comparación con Escenarios

del Mundo-, ha logrado mantenerse en pie, sin intermitencia hasta la actualidad, durante 10 años.

Las desventajas económicas que posee han impedido un desarrollo más acelerado de esta iniciativa cultural, impidiendo tener dentro de su programación a más artistas de otras partes del mundo. Sin embargo, no ha existido año en el que no participen compañías de diferentes países, incluidos los grupos del Ecuador.

Por otra parte, dentro de su programación siempre se incluyen varias funciones pagadas y/o gratuitas para el público general, siendo su fuerte el acercamiento a instituciones educativas, para las cuales ha organizado una programación exclusiva, siendo este un paso decisivo hacia la formación y consolidación de público nuevo, a largo plazo; ya que no solo las obras se presentan en las distintas instituciones, sino también permiten que ellas tengan la oportunidad de acercarse a los distintos teatros donde se ejecuta su programación, ya sea a través de la gratuidad o con un coste menor de las entradas.

De igual manera, como oferta una cartelera contundente de varios procesos creativos vinculados con el uso de objetos, oferta también dos tipos de talleres. El primero de formación, dirigido a docentes de instituciones educativas y a artistas de la ciudad; y el segundo, talleres que son exclusivamente para personas que se encuentran vinculadas con el quehacer escénico. De igual manera que Escenarios del Mundo, los talleres son de corta duración, por lo que únicamente se logra obtener la llave direccionado a varias posibilidades de exploración.

El festival *Titiricuenca*, al igual que el mencionado anteriormente, recae en el mismo problema: la falta de un espacio de reflexión crítica y contextualizada sobre las obras que se incluyen en su programación. Hecho que, como se dijo anteriormente, enriquecería los cuestionamientos que tienen los creadores locales, al acercarse directamente a la fuente de donde surgió toda la construcción escénica de tal o cual obra. Los espacios de reflexión deberían asumirse como parte constitutiva de todo tipo de festival, pues aun cuando estos han sido cubiertos por algunos festivales e iniciativas de menor impacto social, los que

concentran una afluencia mayor de público –y, por lo tanto, una mayor incidencia– no los realizan.

Lo que es pertinente para esta investigación, y el foco central de análisis de este festival, se encuentra en sus bases curatoriales, las cuales enfatizan las obras artísticas que tienen como eje principal el uso de objetos, títeres y marionetas en la escena. Como expresa Tatiana Olave (febrero 2020):

A pesar que en la ciudad existan varios grupos de teatro que se dedican a la rama de títeres y marionetas, no ha sido un camino grande de exploración, por lo que su progreso se ha venido limitando. Sin embargo, con este festival hemos logrado consolidar esta rama como un eje estético y escénico para el desarrollo de las artes escénicas en la ciudad de Cuenca, desligándolo de ciertos patrones y estereotipos con los que se lo ha vinculado. Se espera que – gracias a los convenios que se ha logrado establecer con la Universidad de Cuenca, para que varios estudiantes de artes escénicas puedan realizar sus pasantías profesionales – puedan explorar este camino, ya que ellos son quienes más acercamiento tienen con las producciones que se encuentran dentro de las distintas carteleras.
(comunicación personal)

Entonces, el grupo Gotas Mágicas abre, mediante su festival, otros caminos de discusión de la escena, ya que el punto de convergencia de esta iniciativa ya consolidada, se direcciona hacia otro lado, en comparación al Festival Escenarios del Mundo, ya que a pesar que hayan estado presentes varias obras con el uso de títeres, marionetas y objetos, no es su prioridad.

De cierta manera, esta forma de ver la escena, también se ha involucrado dentro de la construcción estética de la escena cuencana, ya que son varios artistas que optan por su uso para resolver sus obras, por ejemplo: Teatro IMAY, Fidel Román, Teatro Pie, Gotas Mágicas, solo por mencionar algunos. Así pues, se vuelve relevante el hacer énfasis sobre la importante presencia de este festival que acoge y muestra un camino distinto de desarrollo teatral, escénico, cultural y pedagógico en la ciudad.

2.4. Kabaret Prohibido

“¿Hay teatro en El Prohibido?!” Con esta frase inician los videos promocionales que identifican al Festival de Teatro Kabaret Prohibido. ¿Por qué la admiración y la pregunta? Pues en años pasados, con la suspensión de la Sala Alfonso Carrasco, los artistas cuencanos se vieron obligados a generar espacios de representación escénica para sacar sus proyectos a flote, ya que sus propuestas no podían ser direccionadas hacia los teatros grandes. Dentro de los pocos lugares que abren sus puertas, para que la línea escénica no se estanque, se encontró el Centro Cultural Prohibido.

El Centro Cultural Prohibido surge como un espacio de difusión de las artes plásticas y las ‘culturas alternativas’, bajo la coordinación, creación y dirección del artista plástico Eduardo Moscoso. Este espacio se torna un centro de resistencia ante las prohibiciones y limitaciones que surgieron de instituciones reguladoras públicas. Moscoso cuenta que “el nombre del espacio surge de la idea de resistencia, y de generar la difusión de todo aquello que, por ese entonces, estaba, como su nombre lo dice: prohibido” (Moscoso E., diciembre 2019, comunicación personal).

De igual manera Diego Carrasco (2017) menciona:

Incluso proviene de ser un espacio que frecuentemente, sin sentido alguno, ha sido cuestionado por la oficialidad, varias veces clausurado y prohibido, pero que al final ha persistido pese a todo, con casi ningún apoyo oficial – con impedimentos más bien – gracias al puntal de su público. (48)

Pese a cualquier situación que se haya presentado desde el momento de su creación, este espacio sigue estable hasta la actualidad, sin perder el fin con el que fue creado. Es por ello que, tras atravesar someramente la razón de

existencia de este centro cultural, se entenderá en las próximas líneas el nexo que tuvo con el teatro y la importancia que tuvo dentro del desarrollo escénico.

Entre los años 2008 y 2009, el movimiento teatral independiente de Cuenca, se ve truncado por ciertas circunstancias: pésimas decisiones políticas y malas administraciones de la única institución que, hasta ese entonces, trataba superficialmente de apoyar el arte escénico, la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay.

En efecto de ello, la sala Alfonso Carrasco, que pocos años atrás había sido creada – además de ser la única sala que acogía el movimiento teatral – cierra sus puertas, surgiendo de ello un gran problema para el desarrollo escénico cuencano porque, como se mencionó anteriormente, el acceso a los teatros más grandes era imposible por los altos costos, y las administraciones que decidían quien entra y quién no.

Para el 2009, Bruno Castillo (México) y Mabel Petroff (Ecuador) – quienes conforman la agrupación Teatro Brujo – regresan al Ecuador, de su viaje a México. En este retorno, se encuentran con la inexistencia de espacios para presentarse; por este motivo, deciden tomar acciones con el fin de continuar con el constante crecimiento teatral.

Bajo la idea de Bruno Castillo, con la colaboración de Mabel Petroff, y su reencuentro con Eduardo Moscoso, surge el festival que acogió a gran parte de los grupos teatrales locales para que puedan seguir creando y presentando sus obras.

Debido a que el teatro, en ese entonces -aunque en la actualidad sigue casi igual-, tras todos los inconvenientes que enfrentó en su desarrollo, fue visto como un área no visibilizada de resistencia y denuncia, la perspectiva filosófica y artística de Moscoso emparejada con estas resistencia y denuncia, permitió el desarrollo y afincamiento de este proyecto.

Ellos visibilizan que, además del gran problema de carencia de espacios, existe otro que trunca el desarrollo teatral: la imposibilidad de realizar temporadas completas de obras escénicas, factor por el cual muchas piezas han desaparecido con el tiempo. Mabel Petroff (marzo 2020) hace apuntes sobre ello y menciona:

La idea de nuestro trabajo nunca ha sido presentar una vez las obras que hemos creado, pero nuestra visión se veía forzosamente truncada en la ciudad, primero por la carencia de espacios y, segundo, por la dificultad de realizar temporadas en la ciudad. Por ejemplo, el Teatro Sucre, en el cual lo único que se podía tener era una o dos funciones, por disposiciones; a esto se le puede sumar que, en ese entonces, llamar público a un espacio tan grande era difícil porque tras la segunda función ya no iba nadie. Esto, se quiera o no, hacía que las obras no se desarrollen por completo o desaparezcan. (comunicación personal)

Estas necesidades hacen el llamado a una pronta respuesta, es por ello que surge el Kabaret Prohibido. En primer lugar, para otorgar un espacio en el cual realizar presentaciones; y, en segundo lugar, para permitir la posibilidad de establecer temporadas de las obras que existían en ese entonces, además de proporcionar a la ciudad una cartelera semanal constante de obras teatrales.

Dos dificultades se encontraron en la creación de este festival. La primera fue que el Centro Cultural El Prohibido no era un espacio teatral propiamente dicho, sino que estaba pensado únicamente para el desarrollo de artes plásticas, visuales, y unos cuantos conciertos improvisados, por lo cual, no existía un escenario ni instrumentos tecnológicos necesarios para una obra de teatro; sin embargo, Mabel Petroff, Bruno Castillo y Eduardo Moscoso se ingenian la manera de adaptar el espacio para que las obras puedan ser ejecutadas dentro de este lugar. Petroff (marzo 2020) afirma:

recuerdo que el Prohibido era únicamente para realizar conciertos de rock, y no existía escenario para presentarnos. Tras ver el espacio, decidimos apropiarnos de la pequeña tarima y adecuarla de cierta manera para que se puedan dar las obras allí. (comunicación personal)

La segunda dificultad fue la falta de equipamiento técnico, ya que, este espacio no contaba con ningún mecanismo para cubrir las necesidades del quehacer escénico, en especial de iluminación. No obstante, se improvisaron varias luces (con tarros de metal), con lo cual se logró ejecutar por primera vez este proyecto y la presentación de la primera obra en este espacio, en el 2009, con el estreno de *Ars Erótica* de Teatro Brujo.

Es importante reconocer que antes de esta iniciativa Cuenca no tenía un espacio permanente de Teatro [...] No contábamos con camerino, ni sistema de iluminación, Teatro Brujo junto con Prohibido Centro Cultural improvisamos un sistema casero de iluminación y el camerino. Los artistas y grupos invitados para el I Kabaret Prohibido fueron: Quinto Río, Hijos del Sur, Barajo, Testaruda, Choquilla Durán, Quinto Río. (Teatro Brujo, 2017)²⁵

Ahora bien, surgen dos preguntas importantes: ¿cuál fue el impacto que tuvo este festival? y ¿cuál es la necesidad de mencionarlo? La primera pregunta se ha venido resolviendo a lo largo del presente texto, ya que fue el espacio que permitió por un tiempo sostener el desarrollo escénico de la ciudad, sin interrupciones.

La segunda tiene que ver con lo que generó a futuro este proyecto. Al abrir los caminos y las oportunidades que requerían los artistas en ese entonces, se permitió que la actividad no se estanque, contándose no solo con presentaciones de los distintos grupos escénicos, sino que abrió paso al análisis crítico de las obras, mediante el encuentro y el compartir de los distintos participantes, que brindaban sus puntos de vista y experiencias creativas sobre las obras que se encontraban en cartelera.

Esto promovió un autoanálisis, una autocrítica en los representantes de la escena cuencana, y la necesidad de seguir creando obras teatrales; por un lado,

²⁵ De los grupos mencionados, en la actualidad, únicamente se encuentran activos los grupos Teatro Barajo, Teatro Brujo y Choquilla Durán. La actividad de los miembros de los otros grupos se inclinó por el involucramiento con las instituciones educativas, que poco a poco disminuyó su actividad sobre el escenario.

para que el festival siga en pie, y por otro, para construir una identidad del teatro cuencano, ya sea consciente o inconscientemente.

A pesar que la idea inicial fue mantener vivo el teatro durante todas las semanas del año, no fue posible. Esto debido a las dificultades de tener público. A causa de ello, la actividad se estableció en los primeros años, con una recurrencia de dos veces anuales. No obstante, con la partida de Petroff y Castillo, el proyecto decae y empieza a disminuir su actividad, en primera instancia, llegando a realizarse una vez por año, para luego ser intermitente, y tener largas pausas hasta la actualidad.

2.5. Festival Interscholástico de Artes Escénicas Cuenca es Joven

El Festival Interscholástico de Artes Escénicas Cuenca es Joven nace en el año 2003 con la organización del grupo Teatro Hijos del Sur, conformado en ese entonces por Jaime Garrido, Carlos Loja, Fabiola León y Juan Liger. Este festival surge con la necesidad de implementar el arte escénico local en la educación secundaria, mediante la presentación de sus obras en los distintos teatros de la ciudad; aunque años después, con el vínculo de esta agrupación con la Universidad del Azuay, se establece, como lugar único de presentación, el Auditorio General de la institución nombrada.

Aunque este festival no tenga su enfoque hacia la presentación de grupos teatrales profesionales – direccionándose únicamente hacia la inclusión de grupos de teatro estudiantiles – ha contribuido con parámetros importantes dentro del desarrollo del arte escénico cuencano, ya que, aunque es estudiantil, en varios casos se ha encontrado el vínculo con los artistas dentro de la ciudad (jurados, directores, técnicos, vestuaristas, etc.).

Así mismo en este festival nacen varios actores y actrices que en la actualidad se han tornado importantes agentes para el desarrollo de la escena local,

pudiendo mencionar de entre todos a René Zavala, quien se ha convertido en uno de los representantes del teatro cuencano.

Lo fundamental de este festival radica en dos puntos: primero, la apertura a un espacio de diálogo entre jurados (artistas locales) con los directores de las distintas obras, donde se tratan problemas y cuestionamientos en torno a la obra presentada y al panorama teatral nacional – lo cual no se ha visto en ningún otro festival. El segundo punto se encuentra en la idea de que, mediante el festival, se abre un espacio de investigación para los artistas escénicos, a través del vínculo con estudiantes de secundaria, y con los recursos necesarios para emprender tal investigación.

El primer punto corresponde netamente al diálogo, vinculándose, de cierta manera, con la crítica. Esto aplicado a cada una de las obras presentadas, en donde se genera un análisis de la escena, a través del pensar y repensar la propuesta teatral, desde la temática tratada hasta la praxis que es evidenciada al espectador. Por ende, este enfrentamiento de la obra ante el jurado (en este caso del festival) alimenta la visión y concepción futura del creador.

En lo mencionado - de cierta manera - reside la importancia de la crítica dentro del proceso evolutivo de las artes escénicas; no como un ejercicio de destrucción sino como un método de construcción, renovación y desarrollo del trabajo artístico, ya que el creador amplía la visión sobre sus procedimientos, herramientas composicionales y elecciones estéticas, para analizar sus procesos artísticos y construir conocimiento acerca del arte escénico y la particularidad de su práctica creativa.

Si se hace un paralelismo con la escena cuencana – aunque no existe una práctica crítica teatral en la ciudad – se puede poner en el rol de crítico a los espectadores y otros artistas ajenos al proceso creativo, a quienes el creador se acerca para encontrar puntos que contribuyan al mejoramiento, o dicho en otras palabras, la reconstrucción constante de su obra (siendo esto posible únicamente en el teatro, ya que la obra como tal, se encuentra en constante renovación y

evolución con cada vez que se enfrenta a un espectador; lo cual no puede suceder con una pintura, fotografía o una estatua, que son obras terminadas y cerradas sobre sí mismas como mecanismo artístico de comunicación).

El segundo punto importante que se rescata de este festival se encuentra en la idea de que este se convierte en un espacio de experimentación y construcción de algunos procesos investigativos artísticos. Como ya se mencionó antes, varios artistas locales se han vinculado con la creación de obras para este festival, y es mediante ello que han probado varias estrategias técnicas, actorales, escenográficas, de objetos, de vestuarios, etc., que a futuro son usadas dentro de sus propuestas teatrales independientes.

De tal dinámica, se puede mencionar a dos creadores que, a más de ganar varias veces el primer premio en el festival, han investigado y fortalecido sus lineamientos artísticos en el encuentro con este festival, Juan Pablo Abril (artista independiente) y Mayra Sarmiento (Teatro Tecla).

Juan Pablo Abril ha estado vinculado con el grupo de teatro del colegio La Asunción desde el año 2014, quien se ha conseguido no solo crear obras de teatro que cuentan con todos los recursos económicos necesarios e investigar sus herramientas artísticas, sino que hasta cierto punto ha convertido el taller de teatro en un laboratorio de experimentación. Abril (marzo 2020) manifiesta:

Yo creo que el teatro adolescente está subvalorado, al igual que con cualquier otra obra, merecen la misma responsabilidad, compromiso, y toda la creatividad posible. Para mí, se ha convertido en un medio por el cual puedo experimentar todo lo que yo quiero o busco. Y si funciona, puedo incluir esos recursos en otros montajes, en especial cuando dirijo obras de artistas independientes. Lo que busco siempre es evitar descuidar cualquier detalle estético en mis montajes, así procuro tener claras mis ideas para direccionarlas hacia toda la parte plástica, fundamentada en la temática. (comunicación personal)

Mayra Sarmiento es también una artista que ha realizado varios montajes en instituciones educativas desde el 2014, y aunque no cuenta con los recursos ni la posibilidad de generar un laboratorio como en el caso de Abril, se las ha ingeniado

para investigar, mediante sus estudiantes, varias propuestas artísticas y estéticas en los montajes estudiantiles, con el fin de luego incluirlas en sus procesos creativos con el grupo Teatro Tecla. Ante ello, Sarmiento (febrero 2020) se expresa de esta manera:

Durante mis procesos creativos con los estudiantes, nunca pienso en que son obras sin sentido, vacías o banales. Para mí son claras oportunidades para investigar y luego aplicar los resultados en mi grupo; además de saber que tengo que enfrentar primero al público y luego a un jurado. Creo, inmensamente, en la expresividad de cualquier cuerpo, y todas las conclusiones que consigo en esos montajes, efímeros, me ayudan a crecer como artista. (comunicación personal)

No se puede descartar la idea de que, al igual que los dos personajes mencionados con anterioridad, muchos artistas han usado este festival como un medio para empezar a emprender sus propuestas artísticas o investigaciones. Por tanto, en este sentido, el festival cobra gran importancia dentro del desarrollo de la escena cuencana; y en cierta medida funciona como un medio para encontrar una identidad dentro del trabajo escénico, pues al ser el único festival que cuenta con un jurado que, en cierta parte, se relaciona con la crítica y el análisis, permite a los creadores escénicos participantes cuestionar, pensar y pulir minuciosamente su trabajo estético, visual y temático.

3. Los festivales escénicos: cuestionamientos y vinculaciones con el desarrollo progresivo del teatro cuencano

Antes de iniciar con los cuestionamientos que surgen de los festivales es importante mencionar que, a pesar de que tienen varias instituciones que se ligan a su correcto funcionamiento, no han perdido su autonomía artística ni la facultad de discernir entre todas las obras que postulan para participar dentro del festival. Su autonomía e independencia en los procesos selectivos han permitido que la

escena no se estanque, a favor de posturas políticas o económicas de los contribuyentes o auspiciantes.

Ahora bien, es plausible observar la importante presencia de festivales como uno de los ejes fundamentales para la construcción y el desarrollo del quehacer escénico cuencano. Esto puede, además, ser justificado y comprobado tras el análisis respectivo de los distintos proyectos descritos anteriormente, los cuales, de una u otra manera, han asentado distintas bases y parámetros necesarios para la construcción propia de cada uno de los artistas escénicos locales.

Sin embargo, al igual que resulta satisfactorio la presencia y continuidad de estos proyectos, se genera una gran cantidad de cuestionamientos que son necesarios para encontrar los puntos clave de las estéticas locales. Por ello, es trascendental mencionarlos y empezar a buscar una respuesta temporal a los mismos, ya que solamente al final de la investigación se podrá sacar serias conclusiones, que quizá cierre estas inquietudes o saque a flote más.

En este contexto, surgen preguntas: ¿cómo, de qué manera y cuánto han influenciado los festivales escénicos a los artistas cuencanos? O de una manera más acertada, ¿cómo, cuánto y de qué manera han influenciado las obras internacionales, que responden a su contexto, a los artistas locales?

Intentando encontrar una respuesta, se diría que la influencia que se genera es enorme por la tan simplemente complicada característica de ser artista: el sentido de otredad. Esto deviene de que la premisa de ser artista decae en la necesidad de observación con el fin de encontrar la construcción en su propio proceso, ya que ello, le permite autogenerar cuestionamientos y una retroalimentación, tanto para con lo que observa como para con su propio proceso. Es decir, el artista es un observador que construye -y se construye- a través del hecho de mirar profundamente algo, en este caso, obras que se presentan fuera y dentro de los festivales.

En tal sentido, se entiende la vital e importante presencia de festivales escénicos, pues estos promueven el tan anhelado acercamiento y encuentro con otras formas de concebir el teatro, pues cada obra es construida por el bagaje cultural, social y artístico de cada artista que además responden a su propio contexto. Así es como Mabel Petroff (2020) comenta:

El ver y el mirar son hechos de construcción propia del hacedor escénico. Por ello, la necesidad de que exista un festival en la ciudad se torna necesario, porque contribuye a que tanto el uno que observa como el otro que se presenta, se construyan mutuamente, y esto es importante tanto en una mirada local como una internacional. Al inicio de mi carrera, fui buena observadora; el hecho de ver obras de teatro y compartir con otros creadores me ayudó a construir y direccionar mi hacer, me permitió preguntarme cosas, sentir como espectadora. (comunicación personal)

Así mismo Mayra Sarmiento (2020), fundadora y actriz de Teatro Tecla, se refiere a su proceso de creación de esta manera:

Durante el tiempo que he permanecido haciendo y viendo teatro, he tenido como referencia varias autoras y autores de todo el mundo, que me han influenciado – en varios aspectos – durante la construcción de mis montajes. Observar con detenimiento la forma en que resuelven varias situaciones estéticas dentro de sus obras, me ha permitido cuestionarme sobre las mías, quizá por comparación. El hecho de observar las obras es una forma de aprender y aprehender. (comunicación personal)

Otros artistas se han referido al hecho de observar (en este caso obras de teatro o procesos de teatralidad humana) como una metodología de aprendizaje y construcción de su ojo estético durante sus procesos creativos. Y de ello es ejemplo Eugenio Barba (2015), quien fue construyendo su metodología y todas sus dinámicas estético-teatrales basadas en investigaciones y observaciones de distintas ceremonias, rituales, obras, danzas ajenas a su contexto.

Esto conlleva a pensar que el hecho de asistir a una obra escénica implica no sólo la acción de observar, sino la experiencia estético-sensible de asistir a ésta con todas las capacidades de aprehensión del ser humano, de todos sus sentidos.

Por ello, la experiencia de asistir al teatro trasciende el sentido de la vista, la acción de mirar, para constituirse en un acto de comunión total del espectador con el artista en escena, siendo imprescindible para el artista preguntarse cómo la experiencia estética involucra los sentidos y la mente, así como la experiencia y la mirada cultural, para producir conocimiento sobre la escena.

Pero esto sería únicamente un acercamiento a este punto, pues es necesario, indagar sobre cada uno de los grupos y descubrir – y redescubrir – la importancia de ese ver para aprender, construir, y generar; en ello recae la importancia del encuentro con otras obras teatrales a través de los distintos festivales

De igual forma, surge otro cuestionamiento importante dentro de este análisis y es que, tras el analizar e investigar las distintas obras locales que se han presentado en los distintos festivales surge la pregunta ¿hacia qué espacios se están enfocando las creaciones locales: salas, teatros, espacio público? Esta pregunta se torna trascendental, ya que permite encontrar ciertas características de lo que sucede con la construcción de las diversas estéticas del teatro cuencano.

Para empezar, es importante mencionar que obras de gran formato, es decir que superen el máximo de cuatro participantes en escena, además de tener todo un equipo de producción (iluminador, vestuarista, músico, compositor, escenógrafo, dramaturgo, actores, directores, etc.) han surgido únicamente mediante proyectos en instituciones educativas, pues cuentan con todos los recursos económicos para atender aquellas necesidades. Y así se da como ejemplo a la Compañía de Teatro y la Compañía de Danza de la Universidad del Azuay, la primera dirigida por Jaime Garrido y, la segunda, por Carmen Vázquez y Angélica Galarza. De igual forma se encuentran los proyectos de la Universidad de Cuenca como el Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea dirigido por Ernesto Ortiz, y la Compañía de Teatro de la Universidad de Cuenca encabezada por Andrés Vázquez.

Sin embargo, hay un factor característico de estos proyectos, y es que, a pesar de ser proyectos que cuentan con todos los recursos técnicos y económicos, se tornan proyectos u obras de carácter efímero, pues luego de una o dos presentaciones, desaparecen, impidiendo (auto)cuestionamientos y medición de impacto que pudieran tener. La permanencia de sus obras no es un factor que los identifique. No obstante, lo que resulta de vital importancia y utilidad son las conclusiones que se obtienen en los procesos investigación y construcción, que duran entre seis y doce meses, aproximadamente.

Como contraparte a las instituciones educativas, se encuentran las producciones independientes, en las que la falta de recursos económicos se convierte en un impedimento para subvencionar con propiedad puestas en escenas de formato mayor, y mantenerlas en repertorio. Empero, frente a ello han aparecido otras estrategias de creación que han ido dando forma a la escena cuencana, las obras de pequeño formato.

Ahora bien, las obras de gran formato se producen netamente para espacios grandes²⁶, como fue en el caso de la obra *La casa de Bernarda Alba* (2018) de la Compañía de Danza de la Universidad del Azuay; o *Invierno, 10 formas de sentir frío* de Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea de la Universidad de Cuenca²⁷. A diferencia de los grupos independientes o artistas individuales que no direccionan su producción hacia los teatros grandes. Lo que nos conduce a preguntarnos ¿por qué, si no se direccionan a teatros grandes, se presentan en ellos?

Se pueden intentar dos reflexiones que contribuyan a una respuesta. La primera es que los artistas locales han logrado proporcionar un carácter de adaptabilidad a sus obras, por tanto, de una u otra forma, se las logra presenta - a

²⁶ Los teatros con dimensiones grandes son: Teatro Casa de la Cultura, Teatro Carlos Cueva, Teatro Pumapungo, Teatro Carlos Crespi, Teatro Sucre y Auditorio de la Universidad del Azuay.

²⁷ Aunque hay obras que están pensadas, diseñadas y construidas para espacios alternativos como es el caso de *El corazón es un órgano de fuego* del Laboratorio Permanente de Danza Contemporánea de la U de Cuenca.

través de los festivales - en los teatros grandes. De ello se puede deducir que las obras no están pensadas para ser consumidas por el público en espacios grandes, pues hay ciertas limitantes que condicionan ello, y se puede dar ejemplos de obras de pequeño formato que se presentaron en espacios grandes como el Teatro Pumapungo o el de la Casa de la Cultura: *Plush* (2009) de Carlos “Cacho” Gallegos, *Ars Erótika* (2009) de Teatro Brujo, *Lucas y los fantasmas* (2011), *Para siempre* (2011) Teatrovando, *Heraldo* (2012) de René Zavala, *Al Azar* (2015) de Teatro pie, *Sombra...el cuento del recuerdo* (2018) de Teatro Tecla, entre otras.

Por tanto, y en relación con lo mencionado, se puede decir que la adaptabilidad es uno de los factores que identifican el quehacer de los grupos de teatro. Esto para con su obra frente a los espacios donde se las muestre, o a las condiciones en que se la desarrolle. Hasta cierto punto, este factor de adaptabilidad se ha convertido en un estilo y un medio artístico de *resolver* la escena, como el hecho de que una escenografía quepa en dos maletas (siendo este el caso de Teatro Brujo, Teatro de las Entrañas y Teatro Tecla, por dar unos ejemplos).

Pero ¿por qué aparece el factor de adaptabilidad? Ensayamos tres razones:

- La mayor parte de artistas de teatro en la ciudad son independientes;
- La carencia de espacios adecuados de presentación en la ciudad – ya que los teatros grandes poseen costos inaccesibles, para la mayor parte de grupos de teatro –; y
- Las pocas herramientas técnicas que pueden ofrecer los espacios culturales independientes.

Si se considera estos tres puntos en la escena local, se puede decir que la Sala Alfonso Carrasco de la Casa de la Cultura (al ser la única sala que posee las condiciones técnicas que sacien las necesidades de una producción) se ha convertido en el único espacio de referencia para poder ejecutar adecuadamente las obras de bajo presupuesto; lo cual ha hecho que varios artistas locales enfoquen sus obras hacia ese espacio, y desde allí dar el carácter de adaptabilidad hacia los otros espacios.

Entonces, a partir de ello, se puede mencionar que la gran mayoría de grupos han desarrollado sus obras teniendo como referencia a la Sala Alfonso Carrasco para diseñar y construir sus distintas obras, lo cual valdría como punto de análisis a futuro. Obviamente se está excluyendo a ciertas obras que se han enfocado al espacio público o a espacios alternativos.

Juan Andrade (2020) reflexiona sobre ello:

¿Por qué hay más obras de pequeño formato? En cuanto a los formatos de las obras, se debe obviamente a temas de producción. Si nos referimos a las obras independientes, como todos sabemos, en el Ecuador, los factores económicos siempre han sido la contracara del arte escénico que genera inconvenientes; no obstante, en cierta medida, esto no se ha visto como desventaja, sino como un potenciador artístico, que lleva al creador a la posibilidad de adaptarse a cualquier circunstancia. (comunicación personal)

Así mismo René Zavala (2020) opina que:

Más allá de que sea un factor económico el factor que rijan la elección de dónde o cómo hacer su propuesta, la obra se debe al discurso y lineamientos que el grupo tiene en torno a su quehacer. Pues a la final es el grupo quien decide, por ejemplo, ver a futuro las condicionantes que traería el hecho de cargar con una escenografía de gran tamaño o la cantidad de actores y actrices del elenco. (comunicación personal)

En cierta medida estos discursos, de una u otra forma, han llegado a ser parte de la gran mayoría de los grupos teatrales cuencanos, pues debido a temas económicos y de producción, con los que no cuentan muchas agrupaciones independientes, sus obras, lineamientos y discursos se han regido a la idea de poder viajar con ellas, de lo cual viene la elección de todo aspecto técnico que esté a su alcance.

Capítulo 3: Condicionantes de la estética del teatro cuencano

Existen varios factores dentro del proceso condicionante de la estética del teatro cuencano, pues la elección de aquello no está sujeto únicamente a la decisión y desarrollo artístico por parte del artista-creador, ya que este se debe a su entorno; es decir, el desarrollo artístico de una obra y la elección estética se ven condicionados por el ambiente social en el cual se encuentra el creador.

En el caso cuencano, la elección creativa se ve sujeta a los procesos de producción externos: economía y vinculación con la empresa pública y privada; así como a los procesos de producción internos: el artista en el campo de la producción y gestión cultural; y -por último- a los espacios escénicos²⁸.

En este sentido, es importante emprender un análisis de cómo estos tres condicionantes han configurado la mirada y la estética del teatro local, porque, es por influencia o intervención de estas que el teatro local, ha llegado a configurarse en las distintas formas en las que pensamos, observamos y sentimos el arte escénico cuencano.

1. Proceso de producción externo: La empresa privada y pública, primer condicionante de la estética teatral cuencana

En las tres olas del teatro cuencano hay un factor determinante que, independientemente de los creadores, ha ocupado un lugar en el proceso²⁹ escénico cuencano, en cuanto a construcción estética se refiere: las limitaciones que se desarrollan en la ciudad frente al arte escénico en relación con las instituciones públicas, encargadas del desarrollo artístico, y las instituciones

²⁸ Por espacio nos referimos a un lugar específico comprendido por varios factores técnicos y logísticos que condicionarán, potenciarán o reconfigurarán una obra escénica.

²⁹ Quizás muchos se refieran a éste como el factor de estancamiento del arte teatral local.

privadas como promotores / mecenas (si así se les puede llamar a los pocos contribuidores económicos) del arte³⁰.

Tanto la empresa privada como la empresa pública han tenido un rol fundamental en la constitución actual del arte escénico; ya que, directa o indirectamente, son estas quienes han condicionado o aportado al desarrollo de la escena en la ciudad, ya sea en mayor o menor grado. Pero ¿qué rol han jugado las instituciones privadas dentro del desarrollo estético teatral de la ciudad? En mayor o menor escala, su intervención ha sido un motor de arranque para agilizar y dinamizar los procesos creativos en la ciudad, en un sentido económico.

Su aporte económico, además de su intervención (no discursiva sino logística) con la realización de talleres y mediante auspicios o financiamientos en montajes teatrales, ha permitido que varios artistas – que han podido ser partícipes de este apoyo – logren configurar su mirada artística, ya sea por los talleres que se toman o por el apoyo económico que permite al artista-creador expandir o proveerse de otras herramientas para su montaje.³¹

En la producción de todo tipo de montaje escénico siempre se presenta un gasto económico, ya sea en mayor o menor grado. Este gasto económico, si se lo piensa más allá del valor monetario, se presenta como un condicionante para la construcción de una obra escénica, pues a mayor presupuesto mayor es la inversión en investigación, personal humano (actores, directores, diseñadores, etc.), y elementos – lenguajes – escénicos (escenografía, objetos, iluminación, música, etc.). Así mismo, a menor presupuesto menor es la inversión en cualquier aspecto relacionado con el proceso creativo en la escena.

En este sentido, en el 2007, aparecieron líneas de fomento dirigido a la circulación, investigación y creación de varias artes, propuesto en una ley de

³⁰ En este sentido, inferimos la falta de normas y/o vínculos de la empresa privada para con el arte escénico.

³¹ Esto no es una regla de superación, pues, varios artistas no han sido acreedores de ningún apoyo público o privado dentro de su desarrollo discursivo artístico. No obstante, fijamos la mirada en este momento en el apoyo brindado, y que ha permitido un desarrollo estético, teniendo como ejemplo: los talleres brindados por las universidades, el Banco Central, la Casa de la Cultura, etc.

cultura. Y aunque se avizoraba un cambio radical en la innovación y desarrollo de las artes en general, otro fue el panorama. No se niega el apoyo brindado por las instituciones (en mayor cantidad públicas que privadas), no obstante, no ha contribuido de manera eficaz para que el campo del arte logre obtener el reconocimiento que merece, debido a que la aplicación de estos fondos e incentivos, no cubren todavía, ni avizoran el amplio panorama de propuestas artísticas y gestores que se encuentran ubicados en el Ecuador.

A ello se suma la falta de políticas culturales (por parte del Ministerio de Cultura y Patrimonio y del Municipio de Cuenca), pues en muchos casos sus leyes, normas, reglas se contradicen entre sí. Por poner dos ejemplos: primero, las restricciones para hacer uso de los espacios públicos (como plazas, parques, calles, etc. de la ciudad) impuestas por la Ilustre Municipalidad de Cuenca; lo cual contradice a la libre expresión artística, en cualquier lugar del territorio nacional, promulgado por el Ministerio de Cultura y la constitución del 2008. Segundo, el libre acceso a bienes culturales y artísticos a todo ciudadano que resida en el territorio nacional (donde se incluyen estudiantes de escuelas, colegios, universidades), propuesto por el Ministerio de Cultura y la Constitución del Ecuador, lo cual se destruye con la rotunda prohibición de cobrar, recibir o pedir dinero dentro de los establecimientos educativos ¿Los artistas viven de los aplausos?

Esto sirve para esclarecer la inexistencia de políticas públicas culturales coherentes y sostenidas por parte de las instituciones como el Ministerio de Cultura, la Dirección Municipal de Cultura de Cuenca y la Casa de la Cultura; así también, se observa cómo no se ha logrado construir, ni sostener dinámicas articuladas de apoyo a las producciones independientes teatrales, pues durante años, el sector teatral (y artístico) se ha visto desprotegido, teniendo que encontrar sus propios medios para mantener vigente su actividad.

Con esto, no se trata de victimizar, ni trazar una línea que divida entre culpables y no culpables, ni la intención es marcar una dicotomía entre opuestos, sino, se trata de entender y analizar cómo la actividad teatral se ha desarrollado

frente a estos agentes económicos, lo cual ha dado paso a su situación actual. Siendo así, la empresa pública y privada han jugado un papel importante, pues mediante ellos se pudo (o no) abrir espacios que inciten al desarrollo artístico.

En este tenor, han existido varios momentos en que empresa pública como privada han intervenido en el desarrollo del teatro local: la creación de talleres, los auspicios en ciertos montajes, la creación de los fondos concursables, la creación de las carreras universitarias, la apuesta por los proyectos universitarios (compañías, investigaciones, etc.), entre otras intervenciones más. Sin estas intervenciones, el teatro estuviese cruzando otro camino, no obstante, por el momento es como es, construido en base a sus sucesos, contexto, apoyo o no apoyo.

No obstante, todavía falta una intervención completa por parte de estos dos tipos de instituciones para con la escena independiente, ya que es su contribución en el campo artístico todavía se encuentra limitado por la falta de procesos y políticas públicas, además de estudios que permitan entender de qué manera se está desarrollando el arte escénico, no solo local, sino nacional. No obstante, este desarrollo no dependerá únicamente del apoyo que muestre frente a la escena teatral nacional, sino del involucramiento de producción y gestión por parte de los representantes del área, lo cual abre paso al segundo condicionante escénico.

2. Procesos de producción interno: el fracaso artístico en el campo de la producción y gestión cultural, el *Talón de Aquiles* artístico

En este apartado nos encontramos con un factor/condicionante que se ha presentado en la realidad del teatro local, a veces no aceptado o asumido como propio: son pocos los artistas que han logrado entablar lazos con las instituciones públicas y privadas al momento de crear o generar un proyecto de producción

escénica, y sea por falta de conocimientos a nivel de la producción, por falta de interés en la vinculación con las instituciones públicas o privadas, y/o por la inexistencia de una sociedad o asociación de artistas escénicos.

Al hablar sobre la falta de conocimientos al momento de realizar o desarrollar un proceso de gestión y producción, nos referimos netamente al fracaso por parte de los artistas al momento de desarrollar proyectos de montajes escénicos que llamen la atención de las empresas públicas y privadas. Esto se evidencia en el anhelo (y la espera) de la aparición anual de los fondos concursables del Ministerio de Cultura, donde ingresan un sinnúmero de proyectos artísticos, pero solo pocos logran adquirir los recursos. Sin embargo, el tema no se centra en esta cuestión, sino en que la atención artística se ha concentrado únicamente en este proceso público – que sucede una vez al año – y ha descuidado por completo la gestión independiente el resto del tiempo.

Al descuidar los planteamientos que atrapen la mirada de las instituciones y promuevan su inclusión, además de enfrentarse continuamente a una negativa por parte de las instituciones (en especial del sector privado), el artista local ha optado por el desinterés de vincularse con las instituciones al momento de crear una obra escénica. Pero así mismo, existen otros artistas independientes que sencillamente no quieren tener ni obtener ningún vínculo con las empresas públicas o privadas, pues al hacerlo van en contra de todos sus principios y/o discursos, inclinándose por crear desde la independencia y con los recursos que ellos puedan generar; desarrollándose, en su gran mayoría obras de teatro minimalista, íntimo y de uno o dos (muy pocas veces tres) creadores, localizándolas generalmente en la sala Alfonso Carrasco y demás salas emergentes de la localidad.

Esta falta de vinculación por parte de los artistas ha desembocado en la inexistencia de una industria dirigida hacia la producción y gestión escénica. Lo cual se configuraría como un nexo importante entre los procesos de creación y las empresas. A la par de la falta de una industria de gestión y producción, se encuentra la inexistencia de una asociación de artistas escénicos en Cuenca, que vele por los derechos de sus afiliados – que en varias ocasiones han sido

vulnerados – proponga y ejecute estrategias de sobrevivencia, desarrollo y apoyo entre sus miembros.

Cabe entonces preguntarse ¿cómo esta desvinculación artística, la inexistente industria productiva escénica, y el desinterés para con la gestión, han intervenido como condicionantes de la estética del teatro local? La respuesta nuevamente se remite al campo económico, como se dijo anteriormente, a menor capital, menores son los recursos humanos y recursos escénicos, es decir, esto conlleva a la elección de producir obras para espacios pequeños o emergentes, con pocos actores/actrices, con poca escenografía, con o sin diseño de iluminación, con o sin vestuario y objetos elaborados para la obra, etc. Es decir, una estética empobrecida y pauperizada, que resulta poco atractiva para la inversión.

A manera de ejemplo, podemos encontrar grandes diferencias entre los modelos de producción y desarrollo que ha tenido la escena teatral frente a la operística, en temas de asociación artística y vinculación con las empresas públicas y privadas. Por comparar, podemos poner como muestra a las tres óperas que tuvieron gran influencia en la sociedad cuencana: La Traviata (2017), La Flauta Mágica (2017), Don Giovanni (2019).



Ilustración 1 La Traviata - MusArtEH (2017)



Ilustración 2 La Flauta Mágica - MusArtEH (2017)



Ilustración 3 Don Giovanni - MuArtEH (2019)

Es notoria la cantidad de auspiciantes de la empresa privada con las que cuenta la ópera, donde no solo hay un aporte económico sino una vinculación completa en torno al proceso de creación de la obra, ya sea con un capital económico o un despliegue de personal humano, permitiéndose optar por grandes construcciones escenográficas, objetos, vestuarios, implementos técnicos, etc. Pero ¿qué pasa en el lado del teatro? podemos de igual manera ilustrar con imágenes lo que se plantea:



Ilustración 4 MiniFestival de obras dirigidas por Cacho Gallegos (2015)



Ilustración 5 Trazos Escénicos (2017)



Ilustración 6 El público - La Guarida (2018)

La diferencia es clara en estas ilustraciones (afiches promocionales) entre la ópera y el arte teatral, es notorio que el apoyo que tiene la primera frente al segundo es mayor. Pero ¿por qué se da aquello, por qué la ópera logra tener mayor acogida que el teatro? Porque el campo de la ópera ha logrado consolidar

una industria de producción y venta, que trabaja con un gran personal humano en distintas áreas: artística, gestión, instrumental, construcción, etc. Así mismo, ha logrado formar una asociación que vele por los derechos de sus integrantes y sus proyectos. La ópera, en cuestión económica, se ha permitido hacer y deshacer, lo que el teatro no ha logrado. No obstante, esta gestión no muestra que por mayor ingreso el producto es mejor, pues la ópera ecuatoriana es muy cuestionable, ya que trata de seguir patrones o cánones del exterior; empero, permite visualizar cuán loable es la gestión del uno frente al otro, lo que ausenta el arte teatral y se permite la ópera.

En este sentido, se puede deducir que la ópera se ha convertido en un evento de masas, con lo cual, se captó la mirada de las empresas locales, en torno a ello se ha construido una viable industria operística. No obstante, en el campo teatral, la masificación va en contra de la mayor parte de los discursos artísticos presentes en la ciudad, al igual que el vínculo con las instituciones, lo cual, obviamente, aleja la mirada de las empresas públicas y privadas.

Pero ¿esto es bueno o malo? Ni lo uno ni lo otro, simplemente es. Se desarrolla, crece, potencia, decae y enaltece en su contexto, en sus condiciones, en su forma de concebirse. Es así como se ha desarrollado su forma de ser y hacer, por elección o condición. A diferencia de las grandes industrias teatrales, los creadores del teatro cuencano han desarrollado sus propuestas desde sus condiciones, otorgando al espectador y a la historia, diversos lenguajes estéticos teatrales que constituyen un amplio panorama de estéticas del teatro cuencano.

Vivimos en una sociedad de contradicciones, y en el campo escénico, no todo se pinta de blanco y negro, ni uno es la víctima ni el otro es el culpable, pues en ambas partes se encuentran falencias y fortalezas que han hecho del teatro local lo que es; en este sentido, no se puede tildar de una inexistente ayuda de la empresa pública o privada, pues son existentes las carreras universitarias en teatro y danza, la Sala Alfonso Carrasco de pertenencia a una institución pública (de la que se hablará más adelante) acoge las propuestas escénicas, existen fondos concursables por parte de los municipios y el ministerio, etc., sin embargo

aún falta una pronta y necesaria ampliación y ayuda para emprender lazos de fortalecimientos entre artistas y las instituciones.

Mientras no se encuentre un sendero, acuerdos, y procesos hacia el desarrollo de lo escénico en la localidad, el teatro seguirá manteniendo su lento paso hacia el posicionamiento que merece en el que actores, actrices, directores, escenógrafos/as, vestuaristas, músicos, etc. logren generar recursos para subsistir, desplegar nuevos lenguajes y fórmulas que potencien las distintas estéticas locales.

3. Los espacios escénicos: eternos condicionantes estéticos

La funcionalidad y la ejecución de una obra está sujeta al espacio escénico del cual hace uso; es decir, la obra se configura en tanto las disposiciones pertenecientes a un espacio escénico concreto, pues, cada uno de estos espacios cuenta con sus propios elementos característicos que los diferencia ampliamente de otros; lo cual hará que el artista-creador aumente o prescinda de ciertos elementos, movimientos, gestos o trucos para adaptar su obra al espacio en función. Es decir: “la interacción entre el espacio escénico y las características de un estilo [...] los límites escénicos, o la expansión de posibilidades que ofrezcan, cuando se mantienen en el tiempo, siempre implicarán una serie de cambios en el estilo mismo” (Pérez, 2008, p. 81).

En Cuenca existe una gran diferencia entre los espacios de representación. Así pues, tenemos los “grandes” teatros³² de la ciudad: Teatro Sucre, Teatro Casa de la Cultura, Teatro Carlos Cueva Tamariz, Teatro Pumapungo, Teatro UDA, Teatro Carlos Crespi; estos seis escenarios distan mucho en infraestructura,

³² Por grandes teatros no hacemos referencia a que sean legitimadores de las obras, ni que de ellos dependa el éxito de las mismas; sino, hacemos referencia a la dimensión espacial con la que cuentan.

equipos tecnológicos, disposición espacial, etc. Existen pocas características que los conectan entre ellos, por ejemplo: la existencia de una tramoya, aunque estas son completamente distintas unas con otras; no obstante, se puede asumir que la característica en la que más se parecen es la dicotomía (obra-público) con la que fueron pensados y construidos, es decir, todos cuentan con un espacio escénico elevado frente a las butacas y un palco. Así pues, podemos decir que los teatros más grandes de Cuenca fueron construidos siguiendo la lógica de los teatros burgueses del siglo XIX:

Los teatros construidos no tenían palcos [...] el público importante se trasladó a la platea (simple de construir y con muchas localidades para cobrar), por otro lado se creó, en el fondo, elevada, una galería a la que podía asistir un público más popular [...] Por razones arquitectónicas, sin embargo, se introdujo la platea inclinada, lo que hizo que los espectadores más relevantes, justamente los de las primeras filas, quedaran bajo el nivel del escenario (Pérez, 2008, pp. 73–74).

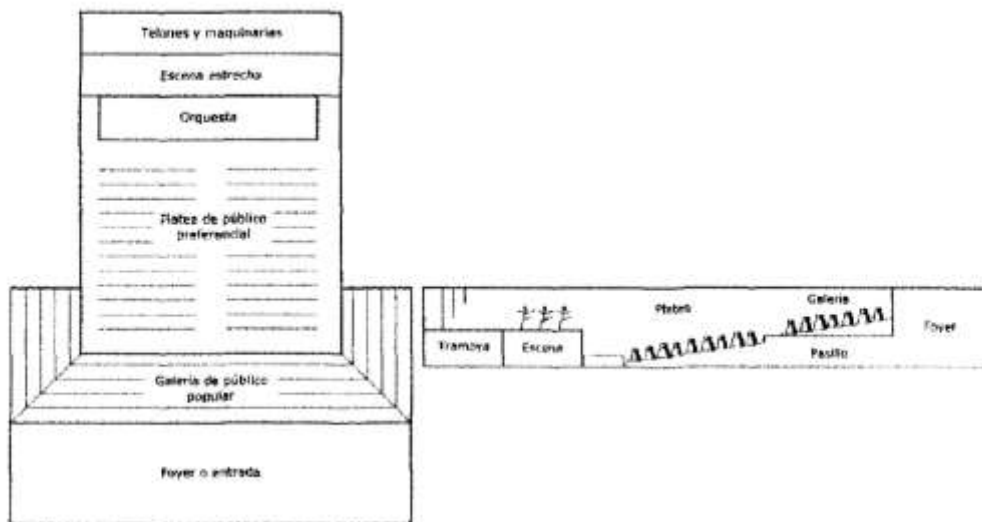


Ilustración 7 Teatro Burgués s. XIX. (Pérez, 2008)

Si se observa la ilustración 7, expuesta en el documento, podemos encontrar una gran similitud con el Teatro Casa de la Cultura, y Carlos Cueva

Tamariz, distándose del Teatro UDA, Pumapungo, Sucre³³ y Carlos Crespi, los cuales no cuentan con la sección de la orquesta. Así mismo podemos aludir a la funcionalidad de la tramoya y la disposición de las butacas; sin embargo, siguen manteniendo la dicotomía mencionada.

En este sentido, se puede mencionar que en los teatros grandes:

Retorna la tendencia a la frontalidad y la elevación, el trabajo de suelo frecuentemente se pierde en escenarios altos y el coreógrafo tiende a no incluirlo y a reintroducir el privilegio de la verticalidad. El espectador reducido a la butaca pasiva tiende a enfriar las atmósferas emotivas y el coreógrafo, de manera correspondiente, tiende a enfatizar los mensajes más intelectuales o formales (Pérez, 2008, p. 77).

En cuanto a la frontalidad y la altura del escenario, podemos pensar que estos teatros: “invitan a reflexionar sobre el efecto de los escenarios altos, sobre la distancia entre ejecutantes y públicos que producen (que buscan), sobre los modos en que una situación escénica parece dirigirse a una masa homogénea” (Pérez, 2008, p. 79).

En este punto, vale recalcar, que el uso de estos espacios en el quehacer escénico independiente es muy escaso, siendo más frecuente el uso de otros espacios alternativos o la sala Alfonso Carrasco, los cuales cuentan con una dinámica completamente distinta a la que presentan los “grandes” teatros cuencanos, siendo más apetecida por los creadores locales.

Frente a los teatros ya mencionados surgen otros espacios escénicos, los cuales, son usados con mayor frecuencia por la producción independiente. Y aunque en primera instancia nacen con la intencionalidad de generar la misma dicotomía, presente en los teatros, los creadores-artistas se han apropiado del espacio y han reconfigurado su uso y disposición espacial, al momento de hacer

³³ Aunque este teatro cuenta con una fosa para la orquesta, se encuentra cerrada, siendo usada como bodega.

uso de los mismos; lo cual, en muchas ocasiones, rompe con la dicotomía y genera nuevas experiencias estéticas.

En este sentido hablamos de las salas y los espacios emergentes de Cuenca. Así como los artistas visuales vanguardistas, en los años 50, se apoderaron de salas, galpones, bodegas, etc. (Pérez, 2008), los artistas escénicos locales inician también un proceso de reconfiguración espacial, para empezar con la ayuda de la Casa de la Cultura, y dando origen a la Sala Alfonso Carrasco, para años más tarde – frente a una necesidad artística – generar varios espacios adaptados para la presentación de distintas propuestas escénicas.

Así entonces encontramos: la Sala Alfonso Carrasco de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, IMAY Centro Cultural, Casa Riot, La Guarida Centro Cultural, Break Café, Sala El Avispero/del Barranco, Centro Cultural El Prohibido, Atrapasueños Centro Cultural, además de otros cuantos que no tuvieron mayor relevancia en el desarrollo escénico, por su corto funcionamiento.

Al igual que los “grandes” teatros, estos espacios mantienen varias diferencias que los caracterizan, y ante los cuales los artistas-creadores se adaptan para presentar sus propuestas escénicas. No obstante, se pueden hacer dos consideraciones importantes: primero, los espacios mencionados – a excepción de la sala Alfonso Carrasco – cuentan con equipos tecnológicos artesanales, por ejemplo: luces realizadas artesanalmente, esto a efecto de que no cuentan con los recursos necesarios para obtener aquello. Segundo, al ser espacios escénicos adaptados, ya que en un inicio, fueron parte de una casa o fueron un salón como el caso de Break, IMAY, La Guarida, Casa Riot, El Prohibido, y Atrapasueños, permiten al artista independiente reconfigurar a placer la disposición espacial, especialmente, cuando una obra es pensada únicamente para un espacio determinado como el caso de las obras: Espectros (2017), Mirada (2019), Las flores del Tiempo (2021), las cuales fueron creadas netamente para el espacio en el que se presentaron: Atrapasueños, Casa Riot, Break, respectivamente. Carlos Pérez Soto (2008) dirá:

Hay espacios escénicos que son apropiados y congruentes con estilos determinados y, al revés, un estilo de danza puede caracterizarse también por los espacios escénicos en que idealmente podría desarrollar todas sus posibilidades. Por supuesto "apropiado" no significa (ni aquí ni en ninguna parte) "necesario" u "obligatorio" (pp. 80–81).

Entre estos espacios emergentes teatrales, llamados por lo general salas, se puede marcar una diferencia entre aquellos, que presentan una frontalidad³⁴ o fueron pensados con este fin, y aquellos que ponen a disposición su espacio para que se configure de acuerdo a las decisiones y necesidades de los artistas-creadores para con su obra y el espacio. Empero, los espacios que se encuentran o se construyeron con una dinámica frontal, también han sido usados de distintas formas y disponiendo otra manera de usar la espacialidad, como en el caso de la obra: *Entre Memorias y Recuerdos* (2016), donde el público, se encontraba dentro del espacio de representación, sentados alrededor de una estructura cuadrada, que simulaba una habitación.

En tal sentido, las salas con frontalidad, aunque en un principio parezcan que usan la dinámica de los teatros, distan de ello porque el escenario no se eleva sobre las butacas, sino al contrario, las butacas inician al nivel del escenario, para luego elevarse; permitiendo así observar la obra teatral en toda su amplitud, desde la primera butaca, hasta el final. Así, encontramos a: la Sala Alfonso Carrasco, El Prohibido Centro Cultural, IMAY³⁵ y la Sala El Avispero³⁶.

Paralelamente, se encuentran las salas con reconfiguración espacial, que inicialmente no fueron pensadas en función de una dicotomía, sino, en función de toda propuesta artística y que permita la configuración tanto del espacio como de

³⁴ Es decir, que mantienen la idea dicotómica del teatro, donde exista unas butacas (público) frente al espacio escénico.

³⁵ Aunque esta sala tiene, una dinámica similar a los teatros, ya que, el escenario se eleva sobre las butacas, además que las sillas mantienen una horizontalidad con respecto sus frontales, por lo tanto, no puede formar parte del sentido de un teatro; siendo mejor opción incluirla dentro de las salas con disposición frontal.

³⁶ Esta sala ya no se encuentra disponible. Galo Escudero manejaba y dirigía la sala y el grupo que tenían el mismo nombre: El Avispero, antes conocido como Sala El Barranco.

la obra en sí, y de esta forma proponer un sentido estético distinto al dicotómico. Así encontramos: Break Café, La Guarida, Casa Riot, sumándose IMAY y el Prohibido, en ciertas ocasiones.

Ya sea cualquiera de los dos casos, podemos referirnos a lo que dice Pérez (2008) en cuanto a los espacios emergentes:

El estudio de danza, considerado como teatro, tiene las ventajas de la cercanía con el público y las características del montaje a la vista de los escenarios circulares abiertos. Por supuesto siempre pueden ser usados para producir una escena acotada, con un público pasivo, como si fuesen un teatro tradicional (una tendencia muy común). Lo verdaderamente interesante, sin embargo, es lo que podría obtenerse como producto de la co-creación, en vivo, directamente entre coreógrafos, ejecutantes y público (p. 80).

A todo ello, se suma la calle como un espacio de representación estética. El cual rompe con todas las dinámicas presentadas tanto en los teatros como en las salas y espacios emergentes. No respeta ningún sistema de frontalidad y se (re)configura constantemente, dependiendo del ambiente (personas, clima, lugar, ruido, amplificación, luz natural, etc.) en el cual se ejecute la obra.

En este sentido, los artistas no mantienen ni pueden mantener una separación ni frontalidad con quienes fungen de espectadores en ese instante, pues aquellos son rodeados por quienes se suman a espectar la propuesta artística; es decir, se va formando una suerte de espacio de representación circular, donde artista y espectador se encuentran al mismo nivel. En otras palabras:

El escenario circular es el espacio abierto de la calle o la plaza, donde los ejecutantes son rodeados por un público que los ve próximos y a su misma altura, en que el límite del escenario no está claramente marcado y no hay lugares establecidos para entradas o salidas. Es el caso del teatro callejero y de las performances en lugares públicos abiertos (Pérez, 2008, p. 77).

En esta forma de representación todo se encuentra visible, no hay truco ni ilusionismo que pueda ser ocultado, por lo cual, una obra que en principio fue pensada para presentarse en una sala o teatro, tiene que reconfigurarse para ser trasladada al ámbito callejero. Sus elementos cambian al igual que la apreciación por parte del espectador, ya que, ante ellos, se encuentra mediando el ambiente en cuestión. Sin embargo, aquí se genera un gran acercamiento del espectador para con la obra, no hay sistema imaginario que los separe, pues constantemente fluctúan entre la imaginación, la ficción y lo que sucede a su alrededor, su realidad.

En esta situación todos los aspectos de la obra son visibles, en particular las condiciones de su producción, es decir, los cambios de vestuarios, la manipulación de elementos, la entrada o salida relativa de los participantes, la producción de la música. Son condiciones que permiten un gran acercamiento con los espectadores y, en principio, permiten diluir la diferencia entre ejecutantes y público. El público está naturalmente implicado por la cercanía y puede convertirse fácilmente no solo en destinatario sino en elemento y sujeto de la obra. No hay ilusionismo ni hay una dirección de observación privilegiada. Si se quiere integrar al público será necesario atenuar los niveles de destreza y el despliegue de energía. La puesta en escena integra de manera natural las tres dimensiones en que habitualmente se mueven las personas, y en la medida y alcance que es común (Pérez, 2008, p. 78).

Así pues, ya sea en los teatros, las salas o la calle, la diferencia entre espacios es el eje en cual una obra gira y se reconfigura para adaptarse, teniendo en cuenta sus limitantes, sus instrumentos, sus disposiciones espaciales, sus aportes. En efecto, la diferencia espacial se manifiesta como un (re)configurador escénico y convivial teatral, ya que de esta dependen la experiencia estética y la funcionalidad de la obra.

Con estas consideraciones, podemos decir que el ejercicio escénico se desarrolla por el accionar de un actor/actriz en relación con los elementos escénicos ubicados en un espacio delimitado, que a su vez es observado, reconstruido y asumido, el montaje escénico, por el espectador. A esta íntima

relación entre obra³⁷, espacio³⁸ y espectador, Jorge Dubatti (2012) lo denominará: el convivio teatral. En tal sentido:

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (p. 15-16).

Tanto el sistema convivial como la obra en sí, obedecen al espacio en función, permitiendo que obra, artista-creador y espectador, tomen un carácter de adaptabilidad, característico del teatro cuencano, pues al no tener un espacio determinado y constante en el cual presentar las diversas obras, se las ingenia para incluirse dentro de las dinámicas y condiciones físicas de los distintos teatros, salas y calles de la ciudad, construyéndose así diversas experiencias sensoriales.

Ahora bien, son la sala Alfonso Carrasco, los espacios emergentes, y la calle; dentro de los cuales se ha detenido la mirada de la los creadores independientes en los últimos años, por lo cual, nos detendremos para verificar y analizar de qué manera han ejercido su función dentro de la construcción de las diversas estéticas del teatro cuencano, ya que, a partir de la apertura de la sala Alfonso Carrasco, el teatro se inclina hacia la producción de obras en espacios pequeños y/o alternativos, y quizás, de cierta forma – y con el panorama abierto a críticas – pudiésemos decir que la mirada creativa se traslada hacia un carácter intimista.

³⁷ Entendiendo a “obra” como aquella compuesta por todos los elementos escénicos: actores, actrices, escenografía, iluminación, vestuario, objetos, dramaturgia, etc.

³⁸ Entendemos como espacio a un lugar geográfico con disposición espacial, que cuenta con herramientas técnicas, tecnológicas e instrumentales en función de un montaje que haga uso del mismo.

¿Por qué centrar la atención en la Sala Alfonso Carrasco, las salas emergentes y la calles? Porque ha sido, en estos espacios, donde las dinámicas del teatro independiente local se han construido, además de ser ellos (los independientes) quienes promueven constantemente el quehacer escénico, no así con las compañías ni proyectos universitarios (aunque sus representaciones anuales sirven también para observar otro tipo de creación que dista de la independiente); por ello se debe centrar la mirada donde el hecho escénico se ha fortalecido hasta llegar al punto en el que se encuentra actualmente.

¿Por qué la atención no se ha centrado en los grandes teatros, que cuentan con el equipamiento técnico y gran dimensión espacial para que una obra teatral pueda (de manera subjetiva) manifestarse en toda su amplitud posible? Porque como se dijo anteriormente, el desarrollo teatral se ha generado en función de estos tres espacios, no así en los teatros grandes; pues, las instituciones que manejan estos espacios han cerrado la accesibilidad al quehacer teatral (ya sea en temas económicos o discursivos³⁹) siendo pocas obras y pocos los grupos que han ejercido su accionar en estos espacios: o se presentan obras que fueron creadas para salas pequeñas y se adaptan para presentarse en las grandes, o se presentan únicamente los proyectos-compañías de las universidades.

3.1. La Sala Alfonso Carrasco, eje constructivo de dinámicas estéticas

La Sala Alfonso Carrasco, perteneciente a la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, es el espacio que cuenta con más recursos técnicos, además de una disposición espacial que se ajusta tanto a las diversas obras como al público. Si bien inicia como una sala de ensayos, se va adaptando constantemente gracias a

³⁹ Pues son los directivos (en su gran mayoría distantes de los procesos y circunstancias artísticas) de estos centros quienes, de manera subjetiva, y justificada en una pseudo - curaduría, eligen cuáles obras se presentan y cuáles no.

la gestión de varios artistas independientes y distintos directivos de la Casa de la Cultura, para luego convertirse en lo que hoy es.

En el año 1987, la Sala Alfonso Carrasco es inaugurada en la administración de Edmundo Maldonado, pasando a manos de Felipe Vega de la Cuadra y la Pájara Pinta entre los años 1987 – 1990, para su correcta gestión. Tras la separación de este icónico grupo teatral, la sala pasará a manos de distintos grupos, quienes irán aportando, poco a poco, a la construcción de la sala.

En toda la historia de la sala se recalcan cinco momentos específicos que sirven para entender su funcionamiento, hasta su cierre en el año 2007:

- La Sala inicia como una sala de títeres, iniciativa promulgada por el Grupo La Pájara Pinta, quienes abordaban su metodología de trabajo como eje organizador de la sala: dictando diversos talleres por parte del grupo y artistas extranjeros. (Estrella, comunicación personal, 2021)
- Entre el año 1990-1991, Juan Andrade Polo, Pablo Valverde, Rafael Estrella y Fabián “Chokilla” Durán crean el Comité de Teatro Permanente en Cuenca, pasando a tomar la dirección de la sala en los años 1991 y 1992 (Andrade, comunicación personal, 2021); en este período, se da por primera y única vez, la producción de una temporada completa, durante un año, de diversas obras de teatro; a partir de entonces, la ciudad nunca más volverá a encontrarse con un proyecto así.
- Desde el año 1992 hasta 1999, varios artistas pasan la posta organizativa de la sala; no obstante, a partir del año 1999 hasta el año 2007, los integrantes del grupo Teatro Hijos del Sur se encargarán de la administración de la sala, en donde se realizaban una gran cantidad de talleres de arte y presentaciones de obras; pero, el cuidado del espacio no era adecuado por parte de quienes administraron la Casa de la Cultura, durante esos años. (Loja, comunicación personal, 2021)
- A partir del 2007, en la administración de Jorge Dávila, la Sala Alfonso Carrasco entra en remodelación, tras la gestión de Daniel Berrezueta; lamentablemente, el espacio queda sin funcionamiento durante 3 años y

medio, tras darse la renuncia de Jorge Dávila, y un proyecto inconcluso por parte de Berrezueta. (Abril, comunicación personal, 2021)

- Entre los años 2010 – 2011, la sala nuevamente abre sus puertas con la administración de Tito Astudillo, y la refacción y restauración de Juan Álvarez, Juan Pablo Abril, y Jorge Gutiérrez, siendo los dos primeros (conocidos como los Juanitos, iluminadores y diseñadores (empíricos) relevantes dentro del arte escénico) quienes laborarán como técnicos permanentes de la Sala Alfonso Carrasco y el teatro Casa de la Cultura. Este espacio se constituirá como tal en el año 2011, inaugurándose nuevamente (pero no de manera formal) con la presentación de Carlos “Cacho” Gallegos, con sus obras *Plush* y *Barrio Caleidoscopio*. (Álvarez, comunicación personal, 2021)

Entonces, a partir del año 2011, la Sala Alfonso Carrasco funcionará como uno de los ejes principales en el desarrollo de las estéticas del teatro local, ya que, tras su remodelación: se equipará optimamente de instrumentos tecnológicos: sonido e iluminación; el espacio se acoplará como una sala negra de presentación; se democratizará su uso, donde se realicen más presentaciones que talleres, y a partir de entonces, ningún grupo local se encargará de gestionar la sala, más que la misma Casa de la Cultura; acogerá un sinnúmero de obras escénicas, que en cierta medida pensarán en la sala como un espacio referencial para la creación de obras; no sólo acogerá obras de teatro, sino una gran variedad de eventos (conciertos de música, danza, encuentros, conversatorios, etc.).

¿Por qué se convirtió en un eje referencial? Se torna de esta característica por ser aquella que permite a los artistas un acceso libre para la presentación de sus obras, proporcionando varios recursos necesarios para que se puedan desarrollar los distintos lenguajes que atraviesan una obra (iluminación, sonido, tramoya, etc.). Al ser un espacio que proporciona varias herramientas que contribuyen a la realización de un montaje escénico, la mayor parte de los artistas adoptarán o se inclinarán por pensar sus propuestas escénicas sobre la Sala Alfonso Carrasco como punto referencial.

¿Qué proporciona la Sala Alfonso Carrasco más allá de un aporte técnico? Considerar este espacio como un punto referencial para la creación de obras teatrales ha provocado que el teatro cuencano, de cierta manera, se traslade hacia una dinámica intimista: ora familiar, ora comunal. En donde la cercanía que se genera entre el espectador y la obra permitan una manera de asimilación y relación distinta en comparación a un espacio más grande. Así mismo, se puede decir que en algún momento (con una mirada poca subjetiva) la Sala Alfonso Carrasco se convirtió en un legitimador escénico, por donde varios grupos y obras pasaron, pasan, y pasarán.

Ahora bien, cabe cuestionarse ¿las obras cuencanas se han vuelto intimistas por necesidad de adaptarse a un espacio o por decisión del artista? Ambas opciones tienen validez dentro del contexto teatral cuencano. Si se piensa en la primera, se puede ofrecer como respuesta la falta de espacios de representación con acceso para artistas independientes, y tener como opción única aquella que cumpla con los requerimientos técnicos para el desarrollo de una obra.

Si se analiza la segunda opción, se debe recapacitar desde el contexto: los grupos de teatro no superan un número de cuatro o cinco integrantes (se puede pensar en Teatro Barajo, Teatro Gotas Mágicas, Proyecto Mirada, Clowndestinos, etc.), siendo más frecuente encontrar grupos de dos o tres integrantes (por ejemplo: Teatro Tecla, Hijos del Sur, Teatro Pie, Teatro de las Entrañas, Teatro de las Cloacas, Mudra Danza Teatro, UBU Teatro, Teatrovando) y en mayor cantidad, artistas que trabajan individualmente: Alejandro Endara, Diego Ortega, Ismael Tacuri (Harapos), René Zavala, Majo Requelme, Luis Largo, Jordi Almeida, Daniel Montalván Delgado, Pablo Espinoza (Break), Emilia Acurio (Teatro Imay), Carolina Lozada, Pedro López, Estefanía Vimos, María Belén Ochoa (Teatro Deconstructivo del Decadente Hombre Elefante), Ximena Parra, Sandra Gómez, María Becerra, Synnove Urguiles, Pedro Juana Estrella, Andrés Zambrano, Pancho Aguirre, Carlos Gallegos, Virginia Cordero, entre otros.

¿Por qué hay una mayor cantidad de artistas trabajando individualmente y en grupos pequeños? Primero, por temas económicos, siendo más conveniente el trabajo entre menos personas para generar más ganancias, y segundo, por afiliación: pensar en cuántos artistas y de qué manera se han logrado vincular entre sí. Si no hay sincronía y compatibilidad entre dos o más artistas, el grupo se desvincula, ya que sus disconformidades y desacuerdos terminan en una desarticulación. Para ejemplos tenemos los casos del Colectivo Harapos, Teatro Barojo, Teatro Pulpo, etc. Por tanto, la individualidad se construye y se ejerce como discurso escénico.

En este sentido, se piensa en el surgimiento de proyectos efímeros, que reúnen cierta cantidad de gente (en muchas ocasiones, con un presupuesto más o menos estable, donde se permiten ganar todos un valor económico) y que, finalizadas las presentaciones establecidas en el proyecto, la obra y el grupo se disuelven para nunca más ser retomadas, por ejemplo: Espectros (2017) dirigida por Mabel Petroff, proyecto donde se reunió a 6 artistas de la ciudad (Luis Largo, Juana Estrella, María José Becerra, Sebastián Ordoñez, Pablo Baseca, Roberto Moscoso – Músico –), que luego de cumplir la cantidad de presentaciones propuestas, quienes conformaron el equipo se separaron, dando fin a la obra en cuestión.

Así mismo, se puede pensar en la obra El Público (2018) dirigida por Andrés Zambrano, que juntó 10 artistas escénicos (Belén Ochoa, Luis Largo, Alejandro Endara, Daniel Montalván Delgado, Jonathan González, Andrés Ordóñez, Jeferson Castillo, Gabriela Yunga, Amanda Neira), para luego de tres funciones, finalizar el proyecto, por la falta de recursos. De igual manera se puede poner como ejemplo a cada una de las obras que han realizado las distintas compañías de teatro y danza pertenecientes a las instituciones académicas, que reunieron una gran cantidad de artistas en cada una de sus obras, para darlas por concluidas luego de dos o tres presentaciones, a excepción de la obra Sueños de una noche de Carnaval (2015), que tuvo 35 funciones durante un año y medio.

Entonces, pensando en ello, podemos aludir a la idea de que la individualización, el trabajo de un solo creador – sumándose los pequeños grupos – se invitan (casi obligadamente) a realizar obras de pequeño formato (o unipersonales, o monólogos), donde la escenografía, objetos, utilería y vestuario sean de fácil movilidad, no sea realizada en abundancia, y que tengan un carácter versátil, es decir, que puedan ser varias cosas al mismo tiempo, sin dejar de ser lo que es en sí misma (por ejemplo una silla que se transforma en un carro durante una obra, sin perder su carácter de silla).

Al ser obras de pequeño formato, son dirigidas inmediatamente hacia los espacios pequeños, siendo el más óptimo la Sala Alfonso Carrasco, por permitir desarrollar lenguajes como la iluminación y el sonido a favor de la obra. Así pues, al mismo tiempo que se construyen bajo las dinámicas mencionadas, van caracterizándose de ese factor intimista.

Pero ¿netamente es decisión del artista? es una decisión compartida, que oscila entre la obligación y la decisión. En tanto, el discurso de individualización trasciende al plano de producción, se visibiliza que el trasfondo de lo económico también se torna un condicionante en la elección estética y discursiva de una obra. En ello se observa la elección del espacio mejor condicionado para el desenvolvimiento de la obra, y el mismo que permita una accesibilidad completa, es decir: la sala Alfonso Carrasco.

3.2. Los otros espacios, emergentes y reconfiguradores estéticos

Consideramos espacios emergentes a todos aquellos que surgen de la gestión de los artistas independientes (y contra las dinámicas de las instituciones públicas y privadas, incluida la sala Alfonso Carrasco), que se han mantenido durante un tiempo prolongado en la ciudad, permitiendo un movimiento teatral independiente, desvinculándose parcialmente del sistema promulgado por las instituciones de la ciudad, es decir, las dinámicas de funcionamiento cambian.

Estos lugares surgen de espacios comunes (salas de estar, patios, casas completas, cuartos) adaptados para convertirse en salas de ensayo y presentación, y acogen a un número muy reducido de espectadores. Sus características distan mucho de lo que se puede considerar un teatro, de allí su calificativo de emergente, pues aparecieron en contestación a la necesidad artística para presentar constantemente las producciones teatrales de los distintos grupos. Así pues, podemos pensar en cómo el costo de accesibilidad se mantiene en un punto medio entre la gratuidad y el cobro excesivo, ya que el sistema económico se basa en la dinámica porcentual, en donde el artista-creador deja un porcentaje (30%) del total al artista-gestor, es decir, las ganancias se dividen, dejando una pequeña parte para quien es administrador de tal o cual espacio.

En este sentido se encuentran varias salas, algunas desaparecidas, que han surgido de la necesidad de los artistas que requirieron espacios para presentar sus diversas puestas en escena: Prohibido Centro Cultural (2009)⁴⁰, Colectivo Avispero (2011), Imay Centro Cultural (2015), La Guarida (2015), Break Coffee and Art (2017), Atrapasueños (2017), Casa Riot (2019). A estos se les podría sumar los distintos espacios que ocasionalmente han sido usados como lugares de representación teatral, como: panaderías, cafeterías, vestíbulos, restaurantes, casas comunales, salas de exposición, etc.

Las salas emergentes surgen de la necesidad artística de requerir espacios de representación frente a la existencia de una única sala que atendía a los grupos locales, ya que, la cartelera de la sala Alfonso Carrasco en varias ocasiones se encontraba copada de eventos, no necesariamente escénicos, el cual fue su objetivo primordial al momento de ser creado; o también, como sucedió en el caso de la aparición de la Sala El Prohibido, que surge tras el cierre de la Sala Alfonso Carrasco.

No obstante, las condiciones técnicas no son adecuadas, en tanto sonido, iluminación y espacio: al ser espacios pequeños adaptados (y sabiendo el costo

⁴⁰ Anteriormente ya existía, sin embargo, en el 2009 se inaugura como un espacio de presentación teatral, conjuntamente con el festival Kabaret Prohibido.

que requiere implementarlo con equipos de sonido, iluminación y espacial) carecen de todo ello, ayudándose únicamente de un par de luces artesanales, equipos de sonido básicos (un parlante) y una zona para espectadores reducida.

Claramente las distintas limitaciones de los espacios condicionan la obra, por una u otra razón; en tanto ello, el encuentro del espectador con la obra se transforma, se transfigura, por la diferencia de espacios donde se presente; por lo cual, el artista se ve en la obligación de prescindir de ciertos elementos, ciertos lenguajes que constituyen a una obra o, contrariamente, de aumentar algunos para potenciar su propuesta.

Es en estos espacios donde, mayormente, se visibiliza el proceso de adaptabilidad de una obra teatral, pues necesita desprenderse de ciertas cosas para poder realizar sus montaje, es decir, la obra se transforma, se altera, se adapta (en mayor o menor medida). Así mismo, existen obras que carecen de su carácter de adaptabilidad, las cuales, no podrían hacer uso de estos espacios emergentes, por ejemplo: las obras de las compañías de teatro y danza de las universidades como *Invierno*, *10 formas de sentir frío* (2018), *Así que pasen cinco años* (2017), *La casa de Bernarda Alba* (2017); *El Público* (2018), entre otras. Las cuales, requieren de un gran espacio, de un teatro amplio que les permita desenvolverse en su totalidad.

Pero, contrariamente, a estas obras irreproducibles en pequeños espacios o a las obras que se adaptan para presentarse, también existen obras que han surgido en, para y únicamente para el espacio en cuestión, por ejemplo: El proyecto *Mirada* (2018 – 2021) realizado últimamente en la Casa Riot; *Don Perlinplin* (2016) realizado por y en La Guarida centro cultural; *Espectros* (2017) realizada en la inaugurada sala *Atrapasueños*; *Las Flores del Tiempo* (2021) de Luis Largo, presentada y creada en *Break*; entre otras.

Estas obras al ser contempladas para los espacios mencionados, han roto con todas las dinámicas de creación que se vienen gestando desde hace años. Los discursos de producción, en tanto nos referimos a que la obra sea presentada

en otros lugares, ciudades, países, se rompen por completo, pues, quienes asumieron la responsabilidad creativa han pensado en su obra y su espacio como único e irreproducible, lo cual, exclusivamente permite apreciar la obra en y por el espacio.

Así también, estas obras son las únicas, a excepción de algunas otras, que se permiten indagar el espacio por completo, configurándolo, reconstruyéndolo, para con su obra, permitiendo de esta manera otorgar al espectador varias miradas y nuevas experiencias estéticas que no son reproducibles en salas y teatros de la ciudad. De igual manera, es importante hacer mención que estas son las únicas que se permiten tener una temporada completa constante, al contar con un espacio determinado propio, o que no sucede con el alquiler de una sala o espacio ajeno.

Es vital entender que las salas emergentes son las que han permitido una cartelera permanente de obras independientes locales, nacionales y extranjeras, además de ser a través de esto que han surgido nuevas dinámicas de transformación escénica, impidiendo así que se establezca de manera definitiva, una sola forma de ver y asumir el arte escénico.

3.3. La calle, el huérfano espacio estético

Aunque normalmente se piense que la calle se constituye como un espacio de representación y construcción estética teatral, la realidad cuencana es otra, ya que han sido pocos los grupos que se han vinculado con este espacio con el fin de crear obras para calle, evidenciándose a través de una inexistente cartelera constante de obras teatrales, imposibilitando una estética que tenga como eje el espacio abierto, la calle.

En este sentido, únicamente se puede destacar a La bandada de la Madre, Sandra Gómez, Ismael Tacuri, Teatro Hijos del Sur, Fidel Román y Francisco

Aguirre, como aquellos quienes han dirigido su mirada a la realización de obras para la calle. No obstante, objetar que existen varias obras que se han presentado en diversos lugares públicos, sería caer en un error, porque la mayor parte de las obras que se han presentado en la calle, han sido creadas en función de una sala (quizás la Sala Alfonso Carrasco), así, encontramos a grupos que han adaptado sus obras para espacios públicos (plazas, parques, calles, etc.): Teatro Pie, Teatro Tecla, Teatro de las Cloacas, Teatro Barajo, Teatro Brujo, Colectivo Gotas Mágicas, Ximena Parra, Alejandro Endara, UBU Teatro, Colectivo Pampa, Colectivo Harapos, Teatro IMAY, Clowndestinos,, entre muchos otros.

Aunque se encuentren nombres que han constituido su quehacer en torno al teatro de calle, su intervención no ha sido amplia, pues tienen de entre uno a tres obras que han sido creadas en esta dinámica, no obstante, la mayor parte de ellas ya han desaparecido, por ejemplo La bandada de la madre, que ya no funciona como grupo ni creador de obras teatrales; Hijos del Sur, quienes luego del lamentable fallecimiento de Fabiola León, su ejercicio escénico se inclinó netamente a la academia y a la compañía de teatro UDA; Francisco Aguirre que cuenta con un solo montaje llamado El Loco, que lo presenta pocas veces.

Sin embargo, quien sí ha mantenido una acción constante en temas creativos de calle ha sido Sandra Gómez, al proponer continuamente obras o proyectos dirigidos a la representación (en su gran mayoría danza) en espacios públicos. No obstante, su proceso creativo no se ha detenido únicamente en este campo, sino que fluctúa también entre la creación de obras para sala y/o teatros.

En este devenir, la calle más que un espacio que se ha regido como eje constructor estético, se ha constituido como un espacio (re)configurador estético, puesto que, al no tener grupos u obras netamente pensadas y construidas en el sentido de un espacio público, los grupos han adaptado sus obras para ser presentadas en este lugar. Al asumir la responsabilidad de adaptabilidad, inmediatamente, la calle acciona como un (re)configurador de la obra, pues la obra dependerá del ambiente para irse construyendo durante la ejecución misma. En este sentido, una obra al entonar la dinámica de la calle, por obligación pasa a un

plano distinto del de sala, pues quienes en ese momento sirven de público y espectadores, se convierten en agentes activos dentro de la ejecución de la obra: primero, por encontrarse al mismo nivel de los actores/actrices (de la obra); segundo, por estar en una atención constante entre la ficción y la realidad que los rodea. Es decir, al tener un agente activo (espectador), el autor-creador tiene varias opciones para inmiscuirlo dentro de la dramaturgia teatral, o lo hace parte de ella o permanece en un constante interactuar con quienes observan la obra, para que estos no sean distraídos por agentes externos.

En este sentido, en el caso de la obra se desvincula de todo truco del que haga uso para crear ficción; es decir, en el caso de las obras que fueron pensadas para salas, y hacen uso continuo de pasillos, telones, iluminación, etc. para generar o crear momentos ficticios, se ven en la obligación de cambiarlos o eliminarlos, pues, en la calle todo se ve, todo está al descubierto, todo es para y por el público.

Ahora bien ¿se puede hablar de la calle como un auténtico constructor estético del cual haya derivado un movimiento teatral, o simplemente sirvió como un profundo espacio de reconfiguración estética? La calle no ha logrado tener la fuerza necesaria para generar un movimiento en torno al teatro, pues la presencia de grupos dedicados a esta dinámica es escasa. Para ejemplificar esto se puede recordar la protesta de artistas locales, encabezada por Francisco Aguirre, que se realizó durante el año 2017, donde se exigía a la municipalidad de Cuenca que los espacios públicos como parques, plazas y calles, sean habilitadas para el uso de los artistas, evitando regalías, impuestos, agresiones, etc.

Esta protesta tuvo grandes logros, dentro de ellos la eliminación de cobros innecesarios a artistas por el uso de un espacio público, los permisos para cobrar a los asistentes y la habilitación de 8 parques de la ciudad, destinados para diferentes manifestaciones artísticas. No obstante, luego de declarada la apertura, quienes reclamaban aquello, solamente usaron estos espacios durante un mes con la ayuda de la Casa de la Cultura. A partir de entonces, las plazas y parques no han vuelto a ser usadas, más que un par de veces: o por el Festival Escenarios

del Mundo, o el Festival Titiricuenca, o proyectos como el de Sandra Gómez y algunas obras fugaces.

Entonces, se puede descartar la opción del teatro de calle como una manifestación y/o movimiento escénico local que funja como un constructor escénico, siendo más adecuado, entender a la calle como un espacio que reconfigura las dinámicas estéticas de obras teatrales que han sido pensadas como obras para sala o teatros, por ejemplo: El Faro de Fin de Mundo (2013) Teatro Barojo; La película (2014) Teatro Pie; Sueños de una noche de Carnaval (2015) Compañía de Teatro de la UDA; Strombolina...qué buen viaje (2015) Teatro Tecla; Los cumpleaños invisibles (2017) UBU Teatro; Rigoberto (2018) Teatro Pie; El Sombrero (2019) Pampa Teatro; entre otros.

¿Se puede pensar en que el teatro cuencano se ha configurado a través de la realización de obras para salas? En cierta medida sí, teniendo claramente ciertas excepciones, pero la gran mayoría de creadores se han inclinado por la realización de obras para sala (emergentes o no), especialmente, quienes surgen en la tercera ola (es decir, que nacen en las universidades). Sus propuestas artísticas se inclinan a la investigación y creación de obras, donde puedan incluir y dialogar, mediante sus discursos, con todos los lenguajes escénicos posibles. Aunque, no se descarte por completo el teatro de calle, a este le corresponde (en gran parte) ser aquel que reconfigure una obra establecida.

Conclusiones.

La pandemia del COVID-19 se presentó como una grave dificultad que atravesó el sector artístico, en especial el campo de artes escénicas, un serio golpe que comprometió no solo la economía de los artistas, sino significó el estancamiento de todos aquellos procesos y desarrollos artísticos que se estaban efectuando en la ciudad – unos sufrieron un largo paro por casi dos años, y otros simplemente se desvanecieron como arena en el viento. Sin duda, el 2020 será un año que nadie olvidará.

Así como los procesos estancados, las investigaciones se vieron afectadas, y esta no fue la excepción. Sin embargo, se pudo alcanzar varios objetivos propuestos que permitieron visualizar e identificar varios factores que componen, condicionan y (re)configuran la manera de hacer, crear, apreciar, observar e involucrarse con el arte escénico de la ciudad de Cuenca. Factores que no habían sido reconocidos con anterioridad o no se habían escrito con la finalidad de plasmar serias críticas, cuestionamientos y resoluciones para con el teatro local.

Siendo de esta manera, se ha reconocido varias maneras de entender las diversas estéticas presentes en el arte escénico a través de la indagación, los archivos y comunicaciones personales (a modo de entrevista) con una gran cantidad de artistas locales. Los estudios estéticos, historiográficos y críticos han sido descuidados a causa de la inmediatez de la praxis y la necesidad de sostener la escena contemporánea frente a un contexto tosco y hostil, que bajo un manto de pseudo- desarrollo, ha retrasado un progreso esperado. A efecto, la investigación artística teatral académica, tan necesaria en nuestro contexto, que mira más allá de la creación, y expone lo que sucede o ha sucedido en la contemporaneidad ha sido apartada, designándosele un rol sin importancia, o sin mero apremio para con el progreso y desarrollo teatral.

Por ello, como consigna y para poder comprender lo que actualmente se estaba suscitando en la escena contemporánea cuencana, fue necesario regresar la mirada hacia la segunda mitad del siglo XX, y así poder (en cierto modo)

entender por qué y de qué manera se ha estado desarrollando las prácticas estéticas teatrales en la ciudad, pues, no todo es gratis, sino que requiere de su basto historial para poder constituirse como tal.

Desde esta investigación se ha propuesto la separación de tres períodos importantes desde los cuales las miradas, los discursos y los cuestionamientos artísticos se juntan; se construyen, se deconstruyen, y se reconstruyen entre sí; se necesitan en la inmediatez de su existencia – y el medio por el cual uno no podría ser sin el otro –. A efecto de esta necesidad de interrelación se los ha procedido a denominar como: las tres olas del teatro cuencano, ya que, el nacimiento y la aparente desaparición de una ola significaría el resurgimiento de una nueva.

En este sentido, se ha identificado a tres olas que han permanecido latentes en el teatro contemporáneo de la ciudad, y ellas son:

- La primera ola del teatro cuencano que se desarrolla entre los años 1950 y 1980.
- La segunda ola que comprende los años 1980 y 2010
- La tercera ola que inicia en el año 2010 hasta la actualidad.

Conjuntamente con la aparición de estas tres olas, también surgieron ciertas características que las identifican a cada una, y que, de cierta manera, se diferencian de las otras: modificando su forma de crear y observar el teatro. Esto se da como resultado del momento histórico que se atraviesa, las dificultades que se les presentan y las forma en las que los artistas manifiestan sus discursos artísticos para con su contexto inmediato.

Siendo así, encontramos que las maneras de concebir y pensar el arte teatral en cada ola son distintas, pero que no desaparecen con el descenso de su respectiva ola, sino que se mantienen latentes conjuntamente con sus exponentes y arraigados al tiempo que avanza. En este sentido, aquellos artistas que surgieron, tanto en la primera como en la segunda ola, mantienen casi intactos sus principios, discursos, mañas, y formas de hacer y deshacer su práctica teatral y discursos (que, obviamente, se irán modificando de acuerdo a sus inquietudes y

forma de ver y aceptar la vida). No obstante, a pesar que varios de los discursos de los artistas de la primera como de la segunda ola se introdujeron en la academia, quienes son frutos de la tercera ola, es decir, los artistas que son frutos de la academia, han desarrollado sus propias prácticas y discursos de acuerdo con la basta información y el amplio panorama de espectros que recibieron (y reciben) durante su continua formación.

Pero, y a pesar de sus serias diferencias, subsisten conjuntamente en la escena contemporánea, acrecentando el gran panorama de discursos artísticos y estéticas que se han venido consolidando con el pasar de los años, y la vinculación del arte con distintas instituciones (que de una u otra manera) han contribuido al desarrollo de las artes escénicas.

De esta forma podemos regresar a preguntarnos ¿Existe una sola estética que legitima la praxis y la creación escénica? ¿Existe una estética del teatro cuencano? Al haber planteado la existencia de tres olas del teatro cuencano y encontrar las interrelaciones que existen entre ellas, además de la permanencia práctica de varios exponentes que continúan su labor desde la primera ola, sería erróneo asegurar que existe una sola forma de hacer, percibir y diagnosticar el teatro, que legitime su validez; puesto que la prevalencia de varias visiones, varios movimientos, además de la tan aclamada vinculación con la universidad, los discursos artísticos planteados por los distintos creadores han abierto un amplio panorama de estéticas que sostienen el quehacer escénico local en la actualidad. No son dos o tres, como los ha planteado Carrasco (teatro antropológico, clown, el discutible teatro posdramático) sino que éstos se han ido transformando, modificando y adaptando frente al contexto al cual se lo expuso, dando como resultado una serie de estéticas que van desde: lo corporal, hasta lo natural, del texto al cuerpo, del uso de pocos objetos hasta la aglomeración de ellos, desde la elección y uso de todos los lenguajes teatrales hasta la única presencia del actor/actriz, desde la inmersión de varias técnicas hasta la decisión de optar por solo una, desde los grandes montajes propuestos por las compañías hasta el teatro independiente de un creador.

En este sentido podemos aseverar que los lenguajes y discursos presentes en el teatro local son cambiantes y no permanentes, combinables y distantes, pues todo depende de su elector. Esto se ve reflejado en los montajes que tiene cada grupo, cada creador. Y es que algunos que han empezado por la utilización de una estética experimental se han vinculado luego con el clown, o viceversa; otros que nacieron bajo la práctica del teatro corporal, hoy se han decidido por usar un teatro donde predomina el texto; otros que empezaron por la única presencia del actor, hoy se han decidido por la pura práctica de la danza o los títeres y marionetas. Esto no quiere decir que su elección sea definitiva, pues, toda su inclinación o elección de discursos se verá condicionada por la necesidad, los condicionantes estéticos, la decisión y la forma de responder a su contexto.

Y de esta manera, se llega al tercer punto, pues los dos primeros son inseparables (lo actual como resultado de su contingente histórico). El gran error de las críticas e investigaciones, que se desarrollan a nivel artístico, descuidan un factor importante: la sectorización. ¿A qué nos referimos con ellos? Que las investigaciones y las críticas que se han realizado al teatro se han limitado a indagar dentro de la generalización, lo cual, lo hemos visto como imposible, y mucho menos en el Ecuador; de tal forma que sería erróneo preguntarse si existe una sola estética que abarque todo el quehacer escénico ecuatoriano; ya que, cada sector es distinto, cada uno ha tenido su proceso y su nivel de desarrollo. En este sentido, para poder entender o poder evidenciar una estética del teatro ecuatoriano, antes sería importante entender las estéticas que se desarrollan en cada provincia, ciudad del país. Por ejemplo: es incomparable el proceso de desarrollo del teatro que surge en Quito, Guayaquil y Cuenca, pues cada uno tiene sus propias condiciones: sociales, contextuales, económicas, espaciales.

En Cuenca se ha identificado que la escena se ha visto condicionada por cuatro claros condicionantes, dentro del campo económico, artístico, y espacial:

- El cuestionable involucramiento de las instituciones privadas y públicas para con el sector artístico.

- Las flácidas relaciones del artista con las instituciones, producto de pobres procesos de gestión y producción, y las decisiones discursivas artísticas.
- La invisible industria cultural, artística, escénica
- Los espacios escénicos como eternos condicionantes de los procesos artísticos.

Más allá de la historia que ha constituido al quehacer escénico local, y lo ha configurado de cierta forma, se encuentran estos cuatro condicionantes que han estado presentes desde hace varios años, y ante los cuales el teatro ha tenido que adaptarse para continuar su camino.

Para ir resumiendo las conclusiones las iremos separando por puntos independientes para una mejor comprensión:

- El involucramiento de la empresa tanto pública como privada ha aportado con una serie de hechos que han permitido el desarrollo del arte escénico. Entre estos aportes se puede destacar: los talleres que surgieron desde el Banco Central y la Casa de la Cultura que dieron como resultado el nacimiento de varios exponentes de la segunda ola del teatro cuencano. Así también, el surgimiento de las dos escuelas académicas universitarias de arte escénico (la carrera de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca y la carrera de Arte Teatral de la Universidad del Azuay) que permitieron la profesionalización académica de varios representantes teatrales de la tercera ola. De igual manera, los fondos concursables anuales emitidos por el Ministerio de Cultura del Ecuador y la Dirección de Cultura Municipal, que han contribuido con la realización de algunos montajes escénicos.
- Sin embargo, es evidente la falta de políticas públicas tanto municipales como estatales que contribuyan al progreso y desarrollo de todo el sector teatral, lo cual, en vez de mejorar con el tiempo, ha ido deteriorando las relaciones entre los artistas y las instituciones. Se evidencia además serias contradicciones entre las instituciones públicas que vulneran los derechos ciudadanos, entre ellos de los artistas.

- Decir que no existe un involucramiento de las instituciones para con el arte escénico, sería eliminar todo lo que se ha venido efectuando durante varios años, sin embargo, es evidente que su aporte todavía no es el adecuado ni lo suficiente para elevar al arte del puesto en donde se encuentra actualmente.
- De parte de los artistas, se evidencia que las prácticas de producción y gestión frente a las empresas, tanto públicas como privadas, son limitadas, escasas, puesto que varios exponentes del arte teatral han decidido el no involucramiento con las instituciones; no obstante, cuando se da el caso de necesidad e involucramiento, algunos artistas no manejan el lenguaje académico e institucional que le permite el acceso a fondos público o/y privados.
- Los procesos institucionales no van acorde a la mirada de varios artistas, lo cual, desprende las relaciones entre ambos.
- Los artistas independientes, en su gran mayoría, financian con sus recursos los montajes escénicos, lo cual va a condicionar de cierto modo la elección estética sobre la obra; en el caso de las compañías cuentan con mayores recursos, permitiéndose la investigación y la elección de ciertas cuestiones artísticas y estéticas. Por tanto, lo económico condiciona la manera de hacer y crear, no en un sentido de calidad, sino de aplicación sobre la forma.
- La diferencia entre creaciones independientes y creaciones dependientes se encuentra en la dimensión del montaje, ya sea en forma o espacial. Por lo general, las creaciones dependientes se presentan en grandes formatos, con varios lenguajes escénicos a su disposición. En cambio, las creaciones independientes, se las realizan (por lo general) en obras de pequeño formato direccionadas hacia espacios pequeños como: las salas independientes o la sala Alfonso Carrasco.
- La duración en cartelera es más larga en creaciones independientes. La duración de las obras dependientes, se centra en el número de presentaciones establecidas en el proyecto de creación institucional (por lo

general, oscilan entre 2 o 3 – a excepción de la obra *Sueño de una noche de carnaval* de la Compañía de Teatro de la UDA, que se realizó alrededor de 35).

- En la tercera ola predominan los proyectos que juntan varios artistas con el fin de crear obras de gran formato, unión que se deshace terminado el proyecto independiente (en la mayor parte de los casos).
- Las propuestas escénicas (en su gran mayoría) han hecho a la Sala Alfonso Carrasco como el espacio legitimador del teatro independientes, pues, es la única sala pública con equipamiento técnico y logístico adecuado para la realización de obras teatrales.
- A partir del cierre de la sala Alfonso Carrasco, empiezan a aparecer una gran diversidad de espacios independientes que han sostenido la escena cuencana, no obstante, sus equipamientos técnicos no son los adecuados ni el espacio, para ello, los artistas y las obras llevan un proceso de adaptación para con el espacio.
- Los espacios independientes mantienen una cartelera constante en comparación de la sala Alfonso Carrasco, esto en la tercera ola.
- El proceso de adaptación es más evidente en creaciones independientes que en obras dependientes.
- No existen grupos de teatro inclinados hacia la creación callejera, sino las obras que se presentan allí son adaptaciones que se hacen de obras direccionadas hacia salas.
- No se puede hablar de un movimiento de teatro callejero.
- Así como en la calle y las salas emergentes, las obras de pequeño formato se han adaptado para presentarse en los teatros grandes, únicamente durante los festivales que se dan en la ciudad.
- Los festivales de teatro se han convertido en un fuerte vínculo entre los creadores locales, nacionales e internacionales. Es a través de ellos que los creadores locales se enfrentan críticamente a montajes que responden a otro contexto.
- Los festivales permiten una construcción de otredad e identidad.

- El sostenimiento de la escena local se ha mantenido durante varios años, en la creación independiente. Es gracias a la gestión de varios artistas de la segunda como de la primera ola que el teatro logra generar vínculos con las instituciones educativas y culturales de la ciudad.
- No se puede hablar ni reducir el movimiento escénico a una sola estética teatral, ya que existen varias, presentes en el quehacer escénico actual.
- Los tres movimientos escénicos (clown, teatro antropológico, y teatro posdramático) sirvieron como entrada para cuestionamientos locales, mas no se establecieron como vías únicas de desarrollo ni construcción estética.
- El teatro posdramático surge en la tercera ola con las investigaciones y obras de Ernesto Ortiz, Pedro López, Synnove Urgilés, Estefanía Vimos.
- Las estéticas teatrales son fruto de largos años de investigación y construcción, propuestos por sus creadores para responder sus cuestionamientos artísticos e indagaciones personales, frente al contexto que se le presenta.
- No hay una estética, hay varias, que constantemente se encuentran cambiando, mutando, adaptándose al medio donde surgieron.
- No existe una práctica crítica teatral que contribuya al fortalecimiento de la praxis escénica.

Recomendaciones.

Esperamos que la contribución de este documento sirva para hacer un paseo histórico sobre lo que se ha estado desarrollando en la localidad. Por ello, sugerimos que este documento sirva como iniciación de nuevas investigaciones, esperando que ellas contribuyan al desarrollo y posicionamiento de las artes escénicas, no solo en la localidad, sino en el país. Mejorando la situación de los artistas y el surgimiento de una tan necesaria industria cultural.

Para ello es importante tener presente que toda investigación, ya sea proporcionada desde trabajos de titulación o que surgen de las distintas

academias a través de sus compañías de teatro, puedan ser aplicables en el contexto, para obtener plenos resultados en el desarrollo escénico. La ocultación o no publicación de tan importantes investigaciones que se han venido desarrollando en el tiempo, únicamente, han alimentado el ego de quienes la realizan y de quienes le rodean, por ello es importante, la pronta recolección de investigaciones para que sean expuestas a la sociedad.

Así mismo, esperamos que haya una pronta reconciliación entre el artista y la institución, pues en este vínculo se puede encontrar un camino para la realización de nuevas propuestas artísticas e investigaciones que den como resultado, una nueva forma de ser y estar del teatro cuencano.

De igual manera, consideramos de importancia vital la necesidad de implementar un viaje por la práctica profesional de la crítica, enfocada al campo de las artes escénicas, ya que consideramos que su función permitirá generar nuevos discursos, nuevas estéticas y nuevos cuestionamientos en los artistas, creadores, fundadores, etc. Permitirá también construir una herramienta de construcción de identidad en la escena teatral cuencana, pues una orientación crítica adecuada hace énfasis en un análisis contextualizado de los procesos artísticos y creativos, lo que amplía el conocimiento sobre nuestras prácticas y empodera al artista en su espacio social, cultural y personal.

Bibliografía

- Abril, J. (17 de Abril de 2021). comunicación personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, G. (Mayo de 2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.
- Aguilar Orejuela, R. (15 de Octubre de 2016). *Roderikus*. Obtenido de roderikus.wordpress.com: <https://roderikus.wordpress.com/tag/asociacion-de-teatro-experimental-de-cuenca/>
- Aguirre, F. (24 de 01 de 2019). Entrevista: Mercado del Arte. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Álvarez, J. (29 de Marzo de 2021). comunicación personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Andrade, J. (15 de Abril de 2021). comunicación personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Andrade, P. (1 de septiembre de 2021). Teatro cuencano. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Andrade, X. (2015). De ida y vuelta entre la antropología y el arte contemporáneo, la apropiación y la originalidad. *PRAXIS*, 185-196.
- Astudillo, T. (30 de Marzo de 2018). El Teatro Experimental Universitario. *Diario El Mercurio*. Obtenido de <https://ww2.elmercurio.com.ec/2018/03/30/el-teatro-experimental-universitario/>
- Barba, E. (2015). *La Canoa de Papel* (Primra ed.). (P. Vallejo, Ed., & R. Skeel, Trad.) Quito: Ediciones Contraelviento.
- Bauman, Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1984). Consumo Cultural. En *En Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. (págs. 229 - 237). Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Carrasco, D. (2017). *Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005 - 2013*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Dávila, J. (22 de Julio de 2018). Evocaciones del teatro cuencano (II). *Diario El Mercurio*, pág. 1. Obtenido de <https://ww2.elmercurio.com.ec/2018/07/22/evocaciones-del-teatro-cuencano-ii/>

- Dávila, J. (15 de Julio de 2018). Evocaciones del teatro cuencano I. *Diario El Mercurio*, pág. 1. Recuperado el 20 de Septiembre de 2020, de <https://ww2.elmercurio.com.ec/2018/07/15/evocaciones-del-teatro-cuencano-i/>
- Dávila, J. (15 de Septiembre de 2020). Comunicación Personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- de Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI.
- Dewey, J. (1980). *El arte como experiencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (2007). Filosofía del teatro en Argentina: Fundamentos y Corolarios. *Artes, La Revista*, 9-32.
- Dubatti, J. (2012). Filosofía del teatro en Argentina. *Artes LA REVISTA*, 9-33.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Echeverría, B. (2007). *Meditaciones sobre el barroquismo II. El guadalupanismo y el ethos barroco*. México.
- Estrella, J. (25 de 09 de 2020). Comunicación Personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Estrella, J. (05 de Abril de 2021). comunicación personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Fernández Isunza, I. (11 de 09 de 2017). *Hiedra*. Obtenido de Hiedra: <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>
- Figuroa Díaz, M. E. (2012). Representaciones sociales del futuro en el arte. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales. URBS*, II(2), 103-116.
- García Barrientos, J. (2013). ¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres dramas en español. *Taller de Letras*(5), 51-65.
- García del Campo, J. P. (2001). Reseña de El teatro político. En E. Piscator, *El Teatro Político* (págs. 4-5). Hondarribia: Hiru.
- García del Campo, J. P. (2004). EL CONFLICTO Y LA ESCENA: ARTE Y POLÍTICA EN PISCATOR. *Riff-Raff*, 107-115.
- Garrido Chauvín, J. (6 de Noviembre de 2020). Comunicación Personal. (D. Montalvan Delgado, Entrevistador)
- Garrido, J. (2015). El origen del teatro en el Ecuador. *DISEÑO Y ARQUITECTURA: Una mirada a las disciplinas desde la academia*, 42-49.

- Garrido, J. (25 de enero de 2021). Comunicación personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Garromuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondos de la Cultura Económica.
- Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad* (13 ed.). Buenos Aires: Malduce.
- Lehmann, H. (1999). *Teatro Posdramático*. Murcia, España: CENDEAC.
- Loja, C. (22 de Abril de 2021). comunicación personal. (D. Montalvan, Entrevistador)
- Oliveras, E. (2005). *Estética: La cuestión del arte* (1° ed.). Buenos Aires: Ariel.
- Ortiz, E. (2017). "La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana y la consecuente necesidad de una nueva educación dancística, en la construcción de una danza ecuatoriana actual". Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ortiz, E. (2018). *ESTADO DEL ARTE: DE CÓMO SE HACE LO QUE SE HACE EN LA DANZA ECUATORIANA: Una mirada a la configuración de la escena dancística en nuestro país*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. La Habana: Ediciones Cubanas .
- Proaño, K. (14 de Abril de 2010). *Los Primeros teatros en Cuenca*. Obtenido de Timetoast.com: <https://www.timetoast.com/timelines/los-primeros-teatro-en-cuenca>
- Ranciére, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, Consorcio Salamanca.
- Rolnik, S. (2017). Pensar desde el saber-del-cuerpo: una micro política para resistir al inconsciente capital-colonialista. *Repensar el Arte, Reflexiones sobre arte, política e investigación*, 85-97.
- Sastre, A. (2010). *Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro*. Valparaiso: CARDO.
- Stiegler, B. (2014). Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol. *Nombres*(28), 147-163. Obtenido de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/12025>
- Zapata, I. (2012). *Antología del Teatro Universitario del Ecuador: Vivencias y aportes en el proceso de educación integral*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.