



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA
La Universidad Católica de Loja

MAESTRÍA EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

**“Análisis de las causas para la ausencia de publicación
de obras escritas de teatro infantil en Quito”**

Tesis de grado

Autor:

Naranjo Viera, Byron Santiago

Directora:

Alquinga Chacón, Martha Raquel, Mg. Sc.

CENTRO UNIVERSITARIO QUITO

2013

Certificación

Magister.

Martha Raquel Alquina Chacón

DIRECTORA DE TESIS DE GRADO

CERTIFICA:

Que el presente trabajo, denominado: "Análisis de las causas para la ausencia de publicación de obras escritas de teatro infantil en Quito " realizado por el profesional en formación: Naranjo Viera, Byron Santiago; cumple con los requisitos establecidos en las normas generales para la Graduación en la Universidad Técnica Particular de Loja, tanto en el aspecto de forma como de contenido, por lo cual me permito autorizar su presentación para los fines pertinentes.

Loja,

f)

Mg. Sc. Martha Alquina

Autoría

Yo, Byron Santiago Naranjo Viera, como autor del presente trabajo de investigación, soy responsable de las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el mismo.

f)

Byron Santiago Naranjo Viera

C.I.: 1705116513

Cesión de derechos

Yo, Byron Santiago Naranjo Viera, declaro ser autor del presente trabajo y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 67 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se relacionen a través o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”.

Loja,

f)

Byron Santiago Naranjo Viera

C.I.: 1705116513

AGRADECIMIENTO

Quisiera expresar mi eterna gratitud a los gestores que hicieron posible la Maestría en Literatura Infantil y Juvenil, ya que gracias a su trabajo podemos contar con un postgrado de calidad en una prestigiosa Universidad, a todos mis profesores, y compañeros. Un efusivo agradecimiento a mi directora de tesis, quien motivó mi trabajo pese al trabajo extra ocasionado. En especial mi sincero agradecimiento a Hernán Rodríguez Castelo, a quien leí de niño y ahora escuché como profesor; a Francisco Delgado Santos, vasto conocedor de la materia y aún más vasto en generosidad; y al Dr. Galo Guerrero Jiménez, por ser el artífice de esta excelente Maestría.

Byron Santiago Naranjo Viera

DEDICATORIA

Este trabajo de investigación que culmina todas estas horas de sacrificio, estudio y gozo lo quiero dedicar a mi familia, Carol y Valentina. Ya que a ellas les robé las horas que le dediqué al estudio de este postgrado. Gracias por darme los ánimos para seguir superándome. Este trabajo y todo lo que soy son de ustedes.

Santiago Naranjo Viera

Índice de contenidos

Certificación de la directora	II
Autoría	III
Cesión de derechos	IV
Agradecimiento	V
Dedicatoria	VI
Índice de contenidos	VII
Resumen	X
Introducción	XI
Importancia y Aporte	XII
Resultados obtenidos	XIII
Viabilidad	XIII
Logros	XIII

CAPÍTULO I El género dramático

1.1 Textos literarios	2
1.1.1 El texto literario	2
1.1.2 Principales géneros literarios	2
1.1.3 Subgéneros dramáticos, según el punto de vista literario	3

CAPÍTULO II Subgéneros teatrales

2.1 Género Teatral	7
2.1.1 Confusión del término “género”	7
2.1.2 Subgéneros teatrales o dramáticos	9
2.1.2.1 Teatro Antropológico	9
2.1.2.2 Teatro Burgués o Comercial	9
2.1.2.3 Teatro Callejero o de Calle	9
2.1.2.4 Teatro de Objetos	10
2.1.2.5 Teatro Didáctico	10
2.1.2.6 Teatro Experimental	10
2.1.2.7 Teatro Gestual	10
2.1.2.8 Teatro Político	11
2.1.2.9 Teatro Infantil	11
2.2 Características del teatro contemporáneo en Quito	11
2.2.1 El teatro para adultos	11
2.2.2 El teatro infantil	12

CAPÍTULO III La importancia del texto teatral, frente al hecho escénico.

3.1 Autor, dramaturgia y escena	16
3.1.1 El origen de la teatralidad y el teatro	16
3.1.2 Relación teatro-texto	16
3.2 ¿Qué es más importante en una obra de teatro, el texto o el montaje?	19
3.2.1 Importancia del texto teatral	19
3.2.2 Problemas de la dramaturgia	20
3.3 Tendencias contemporáneas	20
3.3.1 El grupo como comunidad artística	20
3.3.2 El arte del dramaturgo	21

CAPÍTULO IV El teatro infantil

4.1. Características del teatro infantil	24
4.1.1 El teatro infantil	24
4.1.1.1 Títeres	24
4.1.1.2 El clown y el bufón	26
4.1.1.3 Teatro de objetos y de sombras	26
4.1.1.4 Teatro Infantil	26
4.2 Importancia del teatro infantil	27
4.2.1. Aportes del teatro infantil	28
4.3 ¿Por qué el teatro infantil es una necesidad?	30
4.4 Si no se ha publicado ¿existe un teatro infantil?	33

CAPÍTULO V Análisis de las causas para la ausencia de publicación de obras escritas de teatro infantil en Quito

5.1 Ausencia de escuelas de dramaturgia en Quito	36
5.2 Postura de las editoriales	37
5.3 Causas para la ausencia de publicación de obras escritas de teatro infantil en Quito	44
5.3.1 Razones de los dramaturgos para no escribir obras de teatro infantil	55
5.3.1.1 Poco rédito económico	55
5.3.1.2 Grupos con pocos integrantes	55
5.3.1.3 Criterio erróneo de creer que el teatro infantil es un género menor	56
5.3.1.4 Falta de dramaturgos especializados	56
5.3.1.5 Desinterés del Estado	56
5.3.2 Importancia de la publicación de obras infantiles	56

CAPÍTULO VI	Aporte de posibles soluciones a la problemática	
6.1	Apuntar hacia el origen mismo del problema	60
6.2	Modelo de inclusión de la asignatura de Teatro dentro del currículo en la educación básica	62
6.2.1	Programación de la asignatura de teatro para el subnivel medio de educación básica (5to., 6to. y 7mo. grados)	64
6.2.2	Matriz general de planificación de los bloques de la asignatura de teatro para su aplicación en el aula	66
6.2.3	Recomendaciones metodológicas	72
	Conclusiones	73
	Recomendaciones	74
	Bibliografía	76

Resumen Ejecutivo

La siguiente tesis aborda un problema poco conocido, pero que siempre estuvo a la vista: la escasa, o casi nula, publicación de obras de teatro infantil.

En la última década tan solo dos libros de teatro infantil se han publicado, el uno por parte de una editorial privada, y el otro a cargo de una editorial del estado. El prestigioso Concurso literario, Darío Guevara Mayorga, cada año declara desierta la sección de teatro infantil.

En este trabajo se revisarán conceptos básicos del género dramático, y se tratarán las particularidades del teatro infantil. Se dará a conocer, también, la importancia que tiene el texto escrito para la representación de una obra de teatro; y como cada pueblo necesita de una dramaturgia propia.

A continuación se analizarán las causas para la ausencia del género dramático infantil en las librerías de Quito, desde el punto de vista de las editoriales y de los trabajadores del teatro.

Por último, se presenta la propuesta de incluir a Teatro como asignatura del subnivel medio de educación básica.

Introducción

Muy poco se ha tratado en relación a la escritura de obras de teatro infantil, es más bien un género dejado de lado. Si la Literatura Infantil y Juvenil, tal como ya lo hemos estudiado, ha sido minimizada o desconocida por algunos autores, en el caso del género teatral el desprestigio es aún mayor. En nuestro país, y específicamente en Quito, la situación se agrava porque no hay una cultura teatral. La gente no tiene la costumbre de ir al teatro. Los padres de familia prefieren llevar a sus hijos al cine antes que al teatro.

El género teatral en el Ecuador ha tenido contados casos de autores nacionales que llegan a publicar sus obras, y en el caso particular de Arístides Vargas (director del grupo Malayerba) la publicación de tres de sus obras se hizo en España, ya que en el país no hubo el interés por hacerlo. Hay que añadir que todas las obras publicadas fueron obras para público adulto, pero se han publicado poquísimas obras de teatro infantil.

En la actualidad hay una apertura de las casas editoriales para la publicación de textos infantiles de autores nacionales, y gracias a esto en las últimas décadas se han consagrado escritores como María Fernanda Heredia, Edna Iturralde, etc. ¿Pero qué sucede con el género dramático? Hay una producción en género narrativo y de libros-álbum, que se publica en el Ecuador, mientras que no se han publicado las obras de teatro infantil que este nuevo auge ha traído.

Muchas preguntas saltan a la mente: ¿A los escritores de cuentos no les interesa escribir en el género teatral? ¿Tal vez no saben cómo hacerlo? ¿Los dramaturgos no tienen rédito económico al escribir obras infantiles? ¿Por qué se declaran desiertos los concursos de dramaturgia infantil en el país? ¿Alguna Universidad en el Ecuador o en el mundo tiene un programa de escritura del género teatral infantil? ¿Hay algún festival de teatro infantil en nuestro país, así como hay festivales de teatro adulto y de títeres?

Al establecer las causas para la ausencia del género teatral en la LIJ en Quito se pueden plantear posibles intervenciones para promover la escritura y publicación de obras de teatro infantiles; y como consecuencia, el apoyo para que grupos profesionales de teatro pongan en escena nuevas obras de autores quiteños o tal vez nacionales. Lo que incidiría directamente en la formación cultural de los niños ecuatorianos. Ellos serán los espectadores de obras de teatro infantil de calidad, que tanta falta hace en nuestro medio atacado por insulsos programas de televisión.

Se pretende que los niños incluyan al teatro dentro de su bagaje cultural, para que el día de mañana sean asiduos consumidores de cultura, lo que aumentará su capacidad crítica, sensibilidad y la calidad de su pensamiento.

Alcance e importancia:

Si los grupos de teatro no tienen textos de obras infantiles de calidad, escritas por autores ecuatorianos, se seguirán haciendo adaptaciones cómicas de los cuentos clásicos, en el mejor de los casos. En el caso extremo se presentarán obras de teatro infantil divertidas, montadas con parlamentos simples, sin profundidad. Esto llevará a que no se forme un criterio artístico desde la niñez, no se creará un público adulto que mire con ojos críticos cualquier obra de las artes escénicas.

Aporte y trascendencia:

Ya que no se han dado con anterioridad las investigaciones en este campo, el presente estudio pretende abrir la senda hacia investigaciones futuras y suscitar una reflexión en cuanto a este tema.

En una sociedad, cada vez más insensible, es necesario volver la mirada hacia las artes liberales. Es necesario apoyar a la tecnología, a la investigación, al desarrollo del pensamiento; pero también se debe apoyar al arte, ya que una sociedad insensible puede tomar decisiones inhumanas.

Resultados Obtenidos:

En la presente tesis se da a conocer el grado de desarrollo, que ha logrado hasta el presente, el teatro infantil en Quito; y se brinda un análisis a las causas de la escasa publicación en este género. Como aporte a la investigación y promoción del arte teatral, se desarrolla un modelo de inclusión de la materia de Teatro, en el subnivel medio de educación básica, listo para ser aplicado en el aula.

Viabilidad:

La investigación es viable, puesto que no requiere de elevados recursos económicos para desplazamiento o materiales. Además, habiendo sido actor, el conocimiento que poseo del ámbito teatral en Quito me brinda una ventaja única, al tener información de primera mano sobre la realidad de las artes escénicas en la capital, facilitándome autorizaciones y recolección de datos. Por otro lado, ya poseo una bibliografía, compuesta de varios libros especializados en teatro; tanto de obras como de teoría teatral, que los he ido adquiriendo con el paso de los años. Esta colección de libros, de un alto costo, me facilitan la elaboración del Marco Teórico.

Logros alcanzados:

La presente tesis brinda un acercamiento al teatro infantil en su complejidad, y en su maravilloso aporte a la niñez. El conocimiento de este arte puede servir para que la niñez goce de un proceso educativo integral, en un proceso en el que se promueve el autoconocimiento y la percepción del área emocional.

Según la teoría de las inteligencias múltiples, formulada por Howard Gardner (1943), el ser humano tiene siete tipos de inteligencia: lingüística, lógico-matemática, corporal-cinética, espacial, musical, interpersonal e intrapersonal. En la educación tradicional tan solo se integran tres de las siete inteligencias (lingüística, lógico-matemática y espacial). Con la materia de teatro se pueden integrar los cuatro tipos de inteligencia, que quedaron fuera del enfoque tradicional en el proceso de escolarización.

En la nueva disposición de actualización y fortalecimiento curricular para la educación general básica, propuesta por del Ministerio de Educación, no se dan herramientas ni estrategias para concretar esta directriz en el área de teatro. La

presente tesis pretende ser un aporte práctico y viable tanto para profesores de Lengua y Literatura, que quieren acercarse a la práctica del género dramático, como para actores y trabajadores del teatro que han tomado el camino de la docencia en planteles privados.

Utilizar al teatro como una herramienta eficaz para el proceso de escolarización, al integrarlo como una asignatura (que podría ser optativa entre las demás artes) es en sí una opción válida, que promueve valores, destrezas y es altamente gratificante. Con todo esto se puede ir en pos de la consecución de una sociedad respetuosa, sensible y culta.

CAPÍTULO I

El género dramático

1.1 Textos literarios

1.1.1 EL TEXTO LITERARIO

Es menester definir inicialmente cuál es la definición de Literatura, y cuáles son sus principales características.

Literatura es el conjunto de textos, generalmente escritos, en los que los autores de todos los tiempos han expresado sus emociones, ideas y experiencias. Lo que distingue al texto literario no es solo el contenido que transmite, sino las palabras con las que lo expresa, es decir, no solo lo que dice sino también como lo dice.

(BELLO et al., 2009, pág. 202)

Es decir, que se considera a un texto literario cuando su objetivo va más allá de la simple transmisión de información o de datos, sino que usando la función poética del lenguaje, se crea un texto estéticamente logrado. Para esto los autores se valen de variadas estrategias, desde el uso de figuras literarias, recursos fónicos, morfosintácticos, semánticos, etc.

1.1.2 PRINCIPALES GÉNEROS LITERARIOS

“Las obras literarias se agrupan, según sus características, en tres géneros literarios principales: la poesía, la narrativa y el teatro. Estos géneros también son conocidos como género lírico, género narrativo y género dramático.” (BELLO et al., 2009, pág. 207).

Cabe señalar que algunos autores y teóricos incluyen también el género didáctico como uno de los géneros principales de la Literatura, pero en este estudio se considerarán únicamente a los tres géneros nombrados inicialmente. Esta agrupación de géneros es independiente del tema que trate cada obra. Cada uno de estos géneros tiene características propias que se detallan a continuación:

Género Lírico:

“Se escucha directamente la voz del poeta, que expresa sus sentimientos y emociones. La lengua tiene un papel fundamental en la poesía, hasta el punto de que, si se cambia una palabra o si se altera el orden de las palabras en una oración, el mensaje pierde su valor poético.” (BELLO et al., 2009, pág. 242)

Género Narrativo:

La voz del narrador cuenta lo que les sucede a los personajes. Narrar consiste en contar unos hechos, reales o imaginarios, que les suceden a unos personajes en un tiempo y en un espacio determinados.

Según Niño Rojas (2008) “Narrar es relatar hechos verídicos o ficticios, situados en un lugar y tiempo, en los que participan personajes, históricos o imaginarios. Un texto narrativo puede incluir elementos descriptivos como cuando se caracterizan los personajes o se describen las acciones y el lugar.”

Género Dramático:

“Los espectadores escuchan la voz de los personajes a través de los actores que les dan vida. El texto que llamamos obra de teatro está destinado a la representación; es decir, el teatro no es únicamente un género literario, sino que es un espectáculo que integra el texto, la música, la imagen...” (BELLO et al., 2009, pág. 262)

1.1.3 SUBGÉNEROS DRAMÁTICOS, SEGÚN EL PUNTO DE VISTA LITERARIO

El género teatral en occidente nace en Grecia y se lo dividió desde el punto de vista del texto teatral y no atendiendo al público al que estaba destinada una obra.

“Los primeros grandes autores de textos teatrales fueron los griegos, que llamaban género dramático al género teatral y teatros a los edificios creados especialmente para las representaciones de estos textos.” (BELLO et al., 2009, pág. 262)

Dentro del teatro griego, los primeros subgéneros fueron la tragedia y la comedia, de aquí nacen las dos máscaras que representan al teatro. La máscara alegre representa a la comedia y la máscara triste representa a la tragedia. Más tarde se añadió el drama, que combina los elementos de la tragedia y la comedia.

Posteriormente aparecieron piezas de menor duración, sin división de actos, como el paso, el entremés y el sainete. Finalmente se incorporaron los misterios, farsas, loas, sketches y tragicomedias.

Tragedia Griega

Utilizaba un lenguaje elevado, sus personajes son héroes, reyes o dioses que son víctimas del destino. Se representaban conflictos terribles con un desenlace desgraciado.

Comedia Griega

Estaba escrita en un lenguaje sencillo y los personajes representados eran personas corrientes. Se trataban aspectos y situaciones de la vida cotidiana desde un punto de vista humorístico y el final era, por lo general, feliz o de desenlace benigno para el protagonista.

Drama

Termina en catástrofe, como la tragedia, pero sus protagonistas eran personas corrientes, como los de la comedia.

Pasos y Entremeses

Son obras cortas, de carácter cómico, protagonizadas por personajes populares.

Sainete

Es una pieza teatral que refleja las costumbres y el habla popular. Empezó a representarse a partir del siglo XVIII.

Misterios y Milagros

Drama medieval religioso que escenifica un episodio de la Biblia o que cuenta la vida de un santo.

Loa

Obra, generalmente de un acto, que se representa con el espectáculo principal, cuando la obra principal es demasiado corta para llenar la sesión. Servía principalmente como contrapunto de tragedias, dramas y óperas.

Farsa

Obra corta que se intercalaba en los misterios medievales para otorgar al público momentos de relajación y risa. La farsa es asociada con una comicidad grotesca y bufonesca, de una risa gorda y de un estilo poco refinado.

Tragicomedia

Obra que participa a la vez de la tragedia y de la comedia. La tragicomedia se desarrolla a partir del Renacimiento, y busca lo espectacular, lo sorprendente, lo patético y lo barroco.

Sketch

Es una escena corta que presenta una situación generalmente cómica, interpretada por un reducido número de actores y sin una caracterización rigurosa.

Se debe recalcar que esta división en subgéneros obedece a un criterio meramente literario, sin atender a la audiencia, puesta en escena, finalidad u objetivo artístico. Cada subgénero responde a características del texto, y no a la puesta en escena, que como veremos en el siguiente capítulo, es clave para determinar su relevancia e importancia dentro del movimiento teatral de cada país o región.

CAPÍTULO II

Subgéneros teatrales

2.1 Género Teatral

2.1.1 CONFUSIÓN DEL TÉRMINO “GÉNERO”

Hoy en día el teatro cuenta con un gran arsenal de recursos y de avances tecnológicos, que están al servicio de la puesta en escena, del espectador y del actor. Además la creación del dramaturgo no obedece a cánones literarios, sino que como cualquier arte, trata de desprenderse de ellos, lo que dificulta la categorización de las obras contemporáneas dentro de un género específico.

Se habla corrientemente de género dramático o teatral, de género de la comedia o de la tragedia, o de género de la comedia de las costumbres. Tal uso teórico del término género hace que éste pierda todo sentido preciso y arruine cualquier intento de clasificación de las formas literarias y teatrales. (PAVIS, 2005, p. 219)

Es más, la cantidad de subgéneros teatrales nacieron a partir de rupturas a normas establecidas que se dieron en un tiempo determinado. Es así como Lope de Vega cambia la escritura impuesta de cinco actos en una tragedia o comedia, y escribe obras de teatro de tres actos. Esta novedad obedeció a una necesidad, a un lugar y a una época determinada. Actualmente sería inútil tratar de abordar a las obras contemporáneas con esquemas o moldes clásicos, ya que en determinadas piezas teatrales se mostrarían obsoletos.

Por lo que respecta a la escritura teatral contemporánea, ésta recurre a una multitud de formas, a una mezcla de criterio y de materiales (todas las artes plásticas, todas las artes de la representación y de la música), de tal modo que las categorías heredadas de la historia son de escasa utilidad para comprender su originalidad. Solo una tipología de los discursos y de los modos de funcionamiento clarifica su descripción. (PAVIS, 2005, p. 220)

La dramaturgia y la puesta en escena de las obras contemporáneas ya no responden a ningún criterio formalista o estructuralista, más bien se encargan de

crear una estética determinada, inscrita en su contexto. La tarea de encasillar a una obra de teatro dentro del subgénero adecuado no aporta nada hacia el espectador, quien hasta desconoce los parámetros clásicos del teatro.

[...] al referirse a una obra particular, debido a las múltiples interpretaciones sobre la perceptiva aristotélica, las definiciones sobre tal o cual género han llegado a resultar más importantes que las propias características dramatúrgicas del drama en cuestión. Esta cuestión ha provocado también serios problemas en un sentido práctico, pues el interesado en una obra dramática suele terminar olvidando la especificidad del drama y que su pertenencia hipotética a tal o cual género contribuye en muy poco, o casi nada, a su realización escénica. (PARTIDA TAYZAN, 2004, pág. 7)

El determinar un género específico a una obra contemporánea puede ser válido únicamente para examinar su inscripción dentro de otros textos similares, y da una referencia para cualquier literatura. Es decir, que cada nueva obra de teatro puede tener algunas similitudes con otras obras anteriores, pero es en sí un producto totalmente novedoso. No se puede catalogar una obra contemporánea, tan fácilmente como una obra clásica; ahora cada texto teatral podría generar un nuevo patrón o molde para su análisis.

[...] las expresiones dramáticas de la estética del posmodernismo, o de la espectacularidad del fin de milenio, correspondientes ya no a una sociedad en particular sino producto de la globalización, en la que la informática y el dominio de sus medios comunicativos han dado como resultado productos que han transformado al mundo y nuestra visión sobre éste y, con ello, nuestra percepción de la realidad. Por lo que esta percepción requiere de nuevas formas de expresión escénica, que a su vez han venido a constituir nuevos modelos de acción dramática.

Con la conclusión anterior corroboramos nuestra idea de que cada obra dramática contiene en sí misma un modelo específico de acción dramática. (PARTIDA TAYZAN, 2004, pág. 228)

2.1.2 SUBGÉNEROS TEATRALES O DRAMÁTICOS

Cualquier producción escénica que cuente con un texto escrito, que fue creado con el fin de llevarlo a escena, un grupo de actores y un público que lo observe, es considerada una obra de teatro; sin importar su mérito artístico o su aporte cultural. Desde el punto de vista del funcionamiento y del discurso de las obras de teatro, podemos clasificarlas dentro de varios tipos de teatro, de entre los más importantes tenemos:

2.1.2.1 Teatro Antropológico

Este teatro se refiere a una tendencia de la puesta en escena que se esfuerza por analizar al ser humano en sus relaciones con la naturaleza y la cultura. Este término es utilizado sobre todo en América Latina. Este tipo de teatro tuvo acogida luego de la experimentación de Grotowski y de los experimentos teatrales de Eugenio Barba.

2.1.2.2 Teatro Burgués o Comercial

Término hoy frecuente para designar, de modo peyorativo, un teatro y un repertorio producido en una estructura económica de máxima rentabilidad y destinado, por sus temas y valores, a un público “pequeño burgués” que no repara en gastos para consumir una ideología y una estética que le son del todo familiares. Dentro de este tipo de teatro se incluyen también las obras comerciales, casi sin ningún mérito artístico, que hacen personajes de la televisión con el fin de sacar rédito económico. Pero, pese a todo, son obras de teatro; ya que cuentan con un guión, dirección (básica), una puesta en escena modesta y recepción multitudinaria.

2.1.2.3 Teatro Callejero o de Calle

Teatro que se presenta en lugares exteriores a los edificios tradicionales: calles, plazas, mercados, paradas de bus, etc. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de contactar a un público que no suele ir al teatro; para suscitar la provocación. En Quito este tipo de teatro buscaba la reflexión por medio de la comedia y de la caricaturización de los personajes de la sociedad. Su representante más conocido es Carlos Michelena. Sin embargo este tipo de teatro ha ido cayendo en el chiste fácil y soez, tratando de conseguir la risa fácil del público que ya no se sorprende de ver a un actor en medio de una plaza.

2.1.2.4 Teatro de objetos

Término reciente que a veces sustituye al teatro de títeres, porque utiliza escenografía móvil, marionetas, títeres, instalaciones y alianzas entre actores y figuras. Hay grupos especializados en utilizar solamente las manos como títeres, o compañías europeas que trabajan con telas y objetos, personificándolos para obtener espectáculos innovadores y alucinantes. En Quito han trabajado en este tipo de teatro los grupos Espada de Madera y La Rana Sabia.

2.1.2.5 Teatro Didáctico

Es didáctico todo teatro que pretende instruir al público, invitándolo a reflexionar sobre un problema, a comprender una situación o a adoptar una determinada actitud moral o política.

2.1.2.6 Teatro Experimental

Se opone al teatro comercial, e incluso al teatro clásico o de repertorio que solo monta obras de autores ya consagrados. Este tipo de teatro busca renovar o cambiar algún aspecto de la puesta en escena o de la representación, y generalmente se lo asocia con un tipo de teatro más intelectual y profundo que busca la reflexión por parte de un auditorio sensible e inteligente. En Quito hay una gran cantidad de grupos experimentales, que cuentan con pocos integrantes, y que han ido creando una estética propia. Los principales grupos experimentales de Quito son: Malayerba, Zero no Zero, Patio de Comedias, Mandrágora, Contraelviento, Callejón del agua, Cronopio y el Estudio de Actores.

2.1.2.7 Teatro Gestual

Es la forma de teatro que privilegia el gesto y la expresión corporal, sin excluir por ello a la palabra. Dentro de este tipo de teatro se incluye al mimo y a la pantomima. En Quito se destacan los grupos: Arista, La buena compañía y Teatro del Cronopio (en algunas de sus obras).

2.1.2.8 Teatro Político

Partiendo del sentido subversivo del teatro, consideramos que todo teatro es necesariamente político. Si la estética queda subordinada al discurso político, si lo

más importante de un grupo es la creación de obras que tengan como objetivo la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social o un proyecto filosófico; entonces hablamos de teatro social. Y, es justamente el grupo Zero no Zero, el que recibió el premio Otto Castillo, al teatro experimental y político en Nueva York, el año 2008.

2.1.2.9 Teatro Infantil

Es aquel teatro que ha sido pensado para las niñas y niños. No implica que sus parlamentos sean más sencillos o que se hayan modificado de un texto dirigido para un público adulto. Debe ser un teatro que tiene como destinatario al público infantil, o que a lo largo de los años es precisamente este público quien se ha adueñado de alguna obra que no fue pensada para niños. En Quito hay algunos grupos que trabajan pensando en los más pequeños: Lunasol, Ojo de Agua, Cactus Azul, La rana Sabia (títeres y teatro de objetos) y La Muralla.

Este tipo de teatro cuenta con varias características y tipologías. Dentro del teatro infantil hay: títeres, clown, teatro de objetos y sombras, y el teatro infantil en sí.¹

2.2 Características del teatro contemporáneo en Quito

2.2.1 EL TEATRO PARA ADULTOS

El teatro contemporáneo es uno de las artes de contacto directo que todavía quedan en este mundo lleno de tecnología y mercantilismo. Se puede apreciar que con el uso de la tecnología cada vez las relaciones humanas se han vuelto, irónicamente, más distantes pese a que los avances han unido al mundo. No es raro encontrar a dos vecinos mensajeando por sus celulares, antes que visitándose. Este alejamiento del contacto humano está presente en la vida cotidiana; ya que el uso del internet puede evitar una ida al banco o el celular puede sustituir una felicitación a un familiar. Sin embargo, el teatro pese a cualquier avance tecnológico no ha cambiado su concepción básica: Un hombre actuando en un escenario, mientras otro hombre

¹ Las subdivisiones y características del teatro infantil se revisarán a profundidad en el cuarto capítulo de la presente tesis.

lo mira desde la platea. Es necesario por lo tanto la relación directa entre actor y espectador, lo que no sucede con los otros géneros literarios.

El teatro antes que un género literario es un género visionario o espectacular. El teatro no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios –poema, novela, ensayo-, sino que pasa fuera de nosotros, tenemos que salir de nosotros y de nuestra casa e ir a verlo.

(ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 77)

El teatro contemporáneo quiteño tiene dos tipos que son los más populares, el teatro experimental y el teatro comercial. El teatro experimental se sostiene por el trabajo consistente de varios grupos independientes que han sabido captar un público, aunque reducido, asiduo a sus obras. Se destaca el trabajo experimental del grupo Malayerba en la ciudad de Quito

En cambio, el teatro comercial ha tenido su auge con la construcción de El Teatro, sala dentro del centro comercial Ñaquito (CCI). Ha cautivado a otro tipo de audiencia, un público que no entiende y no gusta del teatro experimental, un público que solo quiere ir al teatro a divertirse y no a pensar. Dentro del teatro comercial se debe añadir las obras picarescas (en el peor sentido de la palabra) de Napoleón Soria y los espectáculos masivos que los personajes televisivos ponen en escena en poco tiempo y con alto rédito económico.

2.2.2 EL TEATRO INFANTIL

En Quito hay un movimiento teatral constante, en lo que a presentaciones infantiles se refiere, y hay varios lugares que han consolidado un público asiduo a sus funciones para niños. Hay que destacar el trabajo constante que hacen el Patio de Comedias, la Asociación Humboldt, el Teatro del CCI, la sala del Grupo Cactus Azul (en Pifo) y la sala del Grupo La Rana Sabia (en el Valle). Todas estas salas y teatros han sabido mantener, sobre todo los tres primeros, una actividad permanente en teatro infantil. Para mantener la fidelidad del público suelen cambiar de obra cada

mes, para que exista una variedad de propuestas en cartelera; por lo que en uno de estos teatros se pueden ver doce obras infantiles al año.

Podría suponerse que esta amplia actividad promueve el quehacer teatral de varios grupos quiteños, pero la realidad es otra. Una obra de teatro infantil tiene poco tiempo de difusión y por lo tanto poco rédito económico, así que varios grupos de teatro infantil se ven obligados a subsistir gracias a animaciones en fiestas infantiles. Ya que una obra de teatro infantil no es económicamente rentable, varios grupos no le prestan el debido cuidado, no le brindan el tiempo necesario, la debida preparación y ensayo; así que no es raro ver obras de teatro infantil con textos improvisados, adaptados de cuentos clásicos o guiones con fragmentos de otros textos narrativos o líricos.

En algunas ocasiones las adaptaciones o “préstamos textuales” pueden tener algunos aciertos, pero la mayoría de ocasiones no se adapta bien al cuento original, porque se lo hace en función del escaso elenco con que cuentan los grupos infantiles y no pensando en la belleza del cuento o texto original. Es por esto que en Quito se han presentado adaptaciones de varios cuentos: *Cómo el grinch robó la navidad* del Dr. Seuss, adaptado para tres actores; *El Principito* de Saint-Exupéry, adaptado como un musical para cuatro actores; *La caperucita Roja*, versión de los Hermanos Grimm, adaptado para tres actores; *La ratita presumida* adaptada para dos actrices, etc. Aunque se debe destacar la obra *Ana la Pelota Humana*, adaptada por Patricio Vallejo (del grupo teatral La Espada de Madera), en base al cuento homónimo de Raúl Pérez Torres, que es un texto teatral bien logrado, que aunque no fue dirigido a los niños, ellos y los jóvenes han tomado esta excelente obra como suya.

Por lo tanto no existe un trabajo consistente de dramaturgia en el subgénero del teatro infantil, tan solo se presentan algunas honrosas excepciones que se han aventurado a escribir obras de teatro para niños. Tal es el caso de José Martínez Queirolo con *Diloconamor* y sus canciones teatralizadas, Javier Cevallos con su monólogo *Super Chusa*, o *La expedición del Solitario* Jorge del grupo Lunasol.

Pero, en la última década, tan solo dos libros de teatro infantil se han publicado:

- *Cantando Cuentos* de José Martínez Queirolo, editado por Norma (Premio nacional Eugenio Espejo 2001)
- *Joyas del Teatro Infantil* de Telmo Mazón, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (una recopilación de 21 obras cortas escritas por Elena Fortún, Germán Berdiales y otros autores)

De aquí nacen varias interrogantes... ¿Es importante el texto al montar una obra de teatro?, ¿Si no se han publicado obras de teatro infantil, existe de verdad un teatro infantil quiteño?, ¿Es más importante una obra de teatro escrita o una obra de teatro llevada al escenario?, etc.

CAPÍTULO III

La importancia del texto teatral, frente al hecho escénico.

3.1.1 Autor, dramaturgia y escena

3.1.1 EL ORIGEN DE LA TEATRALIDAD Y EL TEATRO

Se debe puntualizar que existen dos vertientes de teatro en el mundo, el teatro occidental y el teatro oriental. En el caso de esta tesis se hará referencia al teatro que se hace en occidente, dejando de lado a las manifestaciones escénicas orientales tales como el teatro Noh, el Bunraku, el Katakali, etc.

Como es bien sabido el teatro occidental nació en Grecia, de la mano de una explosión cultural suscitada en la ciudad de Atenas.

El origen griego de la palabra teatro, el theatron, pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada, de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen.
(PAVIS, 2005, pág. 45)

3.1.2 RELACIÓN TEATRO-TEXTO

Es menester establecer claramente la relación existente entre una obra de teatro y un texto teatral. ¿Cuál es el punto de partida? ¿El texto? ¿La representación teatral? Esta discusión se ha mantenido desde el inicio mismo del teatro, y cronológicamente se han dado las siguientes posturas:

- La posición logocéntrica: es la que da mayor importancia al texto, ya que se considera a la obra escrita como un producto elevado, casi sagrado, al que hay que seguir al pie de la letra, ya que al cambiar u omitir algún detalle estaría perdiendo su belleza formal.

Patrice Pavis (2005) en su *Diccionario del teatro* nos indica: “Que esta actitud sea característica de la dramaturgia clásica, del aristotelismo o de la tradición occidental, equivale siempre a considerar el texto como elemento básico, la estructura profunda y el contenido esencial del arte

dramático. El escenario (el “espectáculo”, el opsis como dice Aristóteles) sólo viene después, como expresión superficial y superflua, sólo se dirige a los sentidos y a la imaginación y desvía al público de las bellezas literarias de la fábula y de la reflexión sobre el conflicto trágico.”

- La posición de la representación: su consideración es diametralmente opuesta a la anterior, porque considera a la representación teatral como el eje y organizador supremo del sentido de la representación. Esta posición se dio a fines del siglo XIX y Antonin Artaud marca la culminación de esta evolución en la nitidez de la estética y el vigor de la formulación: “Un teatro que somete al texto la puesta en escena y la realización, todo lo que hay en él de específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, de occidentales” (1964, IV, págs. 49-50).
- La potencialidad escénica del texto: esta posición considera al texto teatral como un texto incompleto, que debe ser completado con todos los elementos restantes (director, actores, escenografía, decorados, etc.). Pero todo buen texto teatral guarda dentro de sí un potencial para devenir en una grandiosa puesta en escena, pero se debe desentrañar su significado de acuerdo con nuestros referentes actuales. Es decir que, con esta posición, cada representación de Hamlet va a variar según la época en la que se represente, ya que los referentes culturales cambian. En definitiva, la representación no está en conflicto con el texto, sino que está a su servicio. “Una buena puesta en escena es una transformación íntima, punto por punto, que sólo evoluciona en su conjunto. El texto ha *devenido* representación siguiendo una dirección de potencialidad que antes era sólo implícita, y por tanto oculta, pero que ahora ha sido actualizada de modo que parezca inevitable”

(HORNBY, 1977, pag. 109).

Para la presente tesis se tomará en cuenta la última postura, no solo por ser equilibrada, sino porque es la que se utiliza en el teatro contemporáneo en el Ecuador.

El texto teatral es un guión incompleto y que está a la espera de un escenario. Sólo adquiere su sentido en la representación, puesto que por naturaleza está dividido en tiradas y papeles, y sólo es comprensible si lo profieren los actores en un contexto de enunciación previamente escogido por el director de escena. Sin embargo, ello no significa que exista una única forma posible de representación a partir de un mismo texto. Más bien sería necesario invertir la proposición: la diversidad de las representaciones imaginables multiplica el sentido del texto, que deja de ser el centro fijo del universo teatral a diferencia de lo que durante mucho tiempo se creía. (PAVIS, 2005, pág. 398).

Esta postura precisa de un texto para su trabajo, y en el caso del teatro infantil la línea más común es la de tomar cuentos clásicos para su puesta en escena. Con el consiguiente problema de que no se trata de textos teatrales, sino de cuentos, de narrativa, que están escritos en otro género. La mayoría de las veces la “traducción”, que hacen los grupos de teatro, de un género a otro resulta pobre.

Existen algunas formas de adaptación o “traducción” de un texto narrativo a un texto teatral que utilizan los grupos de teatro infantil ecuatoriano, pero enunciaremos las más importantes:

Adaptación libre: que es como su nombre lo indica, un ajuste, una edición, un recorte del texto original para utilizar las partes que sean más propicias para usarlas dentro de la dramaturgia resultante, que por lo general no suele ser un producto estéticamente logrado.

La creación colectiva: esta es una forma utilizada a partir de los años sesenta, en la que los actores por medio de una serie de improvisaciones dirigidas van creando su propio texto, y el dramaturgo no es la persona que crea un texto, sino que recoge los diálogos o parlamentos que los actores han dicho en las sesiones de improvisación y los integra en una nueva obra de autoría grupal o colectiva. Esta manera de construir el texto supone una colaboración cercana entre el actor, el director y el dramaturgo.

3.2 ¿Qué es más importante en una obra de teatro, el texto o el montaje?

3.2.1 IMPORTANCIA DEL TEXTO TEATRAL

Dejando a un lado la discusión de la relación entre texto y representación, ahora se debe mencionar la importancia del texto como resultado de efectivos procesos teatrales a lo largo de los años.

Un país con una producción teatral importante cuenta con varios grupos de teatro, que luego de poner en escena textos clásicos y obras contemporáneas (adaptadas o no), se ven en la necesidad de poner en escena textos propios, textos que enmarquen su estilo o tendencia teatral, textos que hablen de realidades cercanas al contexto del espectador, textos que estén de acuerdo con la época, textos que hablen de realidades que los artistas quieren denunciar. De esta forma nace una dramaturgia original y representativa.

Es así como varios países europeos, destacándose Inglaterra y Francia, mantienen una producción constante de textos teatrales, obras de teatro escritas, que hablan de su contexto cultural, social, filosófico, etc. Detrás de estos nuevos autores siempre hay grupos de teatro que promueven y sustentan la labor del escritor.

El texto teatral, la obra de teatro escrita, además de ser evidencia de la producción cultural es un legado literario para la posteridad.

3.2.2 PROBLEMAS DE LA DRAMATURGIA

Articulación de la estética y de la ideología:

El teatro de un país va a reflejar su realidad y a denunciar sus defectos, además de contar con un estilo propio y una calidad determinada.

“Examinar la articulación del mundo y del escenario, es decir, de la ideología y de la estética es, en última instancia, la tarea principal de la dramaturgia. Se trata de comprender de qué modo las ideas sobre los hombres y sobre el mundo son *puestas en forma* y, por tanto, puestas en texto y en escena. Ello exige seguir los procesos de modelización (de abstracción, de estilización y de codificación) de la realidad humana que conducen a un uso específico del aparato teatral. En el teatro, la significación siempre es una cuestión técnica de realización concreta a partir de los materiales escénicos, de las formas y de las estructuras.”

(PAVIS, 2005, pág 149).

Se desprende, pues, que el oficio de dramaturgo es difícil porque necesita de conocimientos formales de literatura y conocimientos teatrales (formales o empíricos). Si a esto le añadimos la sensibilidad y la calidez para poder entrar al mundo de los niños y jóvenes, se puede concluir que escribir obras de teatro infantil es un oficio realmente complejo. Sin embargo muchos escritores han incursionado con éxito en este campo, tal vez el más famoso de todos sea James Matthew Barrie, con la obra de teatro infantil más conocida en el mundo: Peter Pan.

3.3 Tendencias contemporáneas

3.3.1 EL GRUPO COMO COMUNIDAD ARTÍSTICA

En Latinoamérica se vivió en las décadas de los ochentas y noventas una forma de creación que partía de un COLECTIVO teatral; esto es un grupo que sin jerarquías se lanzaba a la tarea de montar obras de teatro. Su virtud residía en que las obras de teatro adquirieron una creación libre y variable, tal como lo dijo Ionesco “Hoy parece que no se inventa en teatro, sino que se descubre”.

Cada obra posee su poética: desentrañarla y ofrecerla con toda claridad, creativa y joven, puede no ser un método, pero es un acto de servicio. De tal forma que cada obra de teatro era retomada con una perspectiva novísima, sin estilos ni fronteras, sino atendiendo a la novedad y a la moda del momento. Así se fueron consolidando

grandes grupos en toda Sudamérica: Malayerba en Ecuador, Yuyachkani en Perú, El teatro de los Andes en Bolivia, La Candelaria en Colombia, etc.

Estos grupos aportaron con una nueva estética y una nueva forma de hacer teatro, que fundó las bases del nuevo teatro en América del Sur.

Pero todos estos grupos comenzaron a hacer relecturas de obras clásicas, y a medida que el proceso avanzaba se comenzó a sentir la falta de una dramaturgia propia. Dentro de cada grupo nació la figura del DIRECTOR/DRAMATURGO que recogía los textos propuestos por el colectivo en varias sesiones de improvisación, y creaba un texto propio, con autoría colectiva. En esta parte del proceso de evolución teatral, entramos al siglo XXI con dramaturgos probados empíricamente, en la mayoría de casos, que escriben las obras que el colectivo teatral quiere representar.

En la actualidad, como rezagos del proceso anterior, es común encontrar a dramaturgos que escriben sus obras para que su grupo las ponga en escena. El autor ya no hace una obra idealizada para que sea llevada a las tablas en un futuro lejano por un grupo de actores desconocidos. Se produce una simbiosis entre actores y dramaturgo. En el caso del grupo Malayerba, su dramaturgo, Arístides Vargas, admite que él es actor antes que escritor.² Además, en la actualidad se ha rescatado el origen popular del teatro, que tiene asideros en el ritual, en la feria y en los actos circenses. Es por esto que el teatro callejero resurgió a finales de los noventas, para decaer en la actualidad.

Lamentablemente, dentro de este juego de reinvenición y de acercamiento a las perspectivas eternas de teatro popular, circo y feria, el teatro infantil ha sido relegado a un segundo plano dentro de las políticas estatales y en los planes de los grupos de teatro quiteños, salvo las ya mencionadas excepciones.

3.3.2 EL ARTE DEL DRAMATURGO

La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien

² Ver la entrevista a Arístides Vargas en la página 47 de la presente tesis.

inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.

CAPÍTULO IV

El teatro infantil

4.1. Características del teatro infantil

4.1.1 EL TEATRO INFANTIL

Se puede hablar de teatro infantil tomando como referencia al niño como espectador o como actor. En el primer caso, se trata de una obra escrita y producida por adultos, para que los niños sean los espectadores de la misma; y también, en el segundo caso, se puede entender al teatro infantil como la obra escrita para que un grupo de niños-actores la lleven a escena con la dirección de un adulto.

Se puede hablar de un tercer caso, en el que una obra de teatro fue dirigida para el público adulto, pero los niños reciben con agrado este espectáculo teatral, haciéndolo suyo.

Dentro del teatro Infantil se pueden observar algunos subgéneros: Títeres, clown, teatro de objetos y sombras, y el teatro infantil en sí.

4.1.1.1 Títeres

Es uno de los subgéneros teatrales más populares para niños. Suele presentarse en teatrinos pequeños, que pueden llevarse a cualquier lugar, y tienen obras sencillas, con una trama simple y por lo general con un fin didáctico.

En la tradición europea varios títeres son famosos y fácilmente reconocidos por los niños, tal es el caso de Punch, o en italiano Pulcinella, el títere con cara de payaso sonriente que lleva un palo con el que golpea a los demás títeres. Estos personajes son herederos de la comedia del arte italiana y de la comedia francesa.

Los títeres poseen un singular magnetismo. Durante siglos los muñecos de este teatro de raíces mágicas ha estado presente en todo el mundo con variedad de formas, y en muy diversas culturas han manifestado y manifiestan su identidad y peculiaridades. Sobre ellos se proyectan amores y odios, pasiones y deseos, utilizando en muchos casos un lenguaje vivo y directo, porque incluso las palabras groseras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural, como

dijo García Lorca, quien se sintió muy atraído por los títeres y los destacó como expresión de un teatro vivo y esencial. Por ello, Lorca nos invita a que saludemos en «La Tarumba» a don Cristóbal el andaluz, primo del bululú gallego y cuñado de La Tía Norica de Cádiz, hermano de Monsieur Guignol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.³

Existen varios tipos de títeres, tales como el guiñol, el guiñol de mano y varilla y las marionetas.

- Guiñol:

Son muñecos que se manipulan con una sola mano, el dedo índice se introduce en la cabeza del guiñol, mientras que los dedos pulgar y medio mueven los brazos del muñeco. Estos títeres no tienen pies, y son los más fáciles de manejar.

- Guiñol de mano y varilla:

Estos títeres, más grandes que los anteriores, poseen varillas para poder accionar sus brazos, cabeza y en algunos casos pies. Los movimientos de estos títeres son mucho más precisos, gracias a la precisión que le otorgan las varillas. Podemos encontrar estos títeres, inclusive en algunos programas de televisión infantiles, tal como Plaza Sésamo.

- Marionetas:

Son muñecos articulados, que un operador debe manejarlos desde la parte superior del teatrino. Son los títeres más complejos, ya que su manipulación requiere de mayor práctica. En algunas ocasiones se necesita más de un operario para accionar a una marioneta.

³ *La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad*, de Isabel Tejerina Lobo. Tomado de la página: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-dramtica-infantil-y-el-teatro-de-tteres-de-federico-garca-lorca-a-la-actualidad-0/html/003afb18-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html

4.1.1.2 El Clown y el bufón

El clown o payaso, y el bufón son seres marginales, tal como un loco. Esta marginalidad les permite comentar impunemente sobre los acontecimientos “serios” de la vida con total irreverencia. Es una especie de parodia del coro trágico del teatro griego. Su palabra, como la de un loco, es a la vez prohibida y escuchada. Los orígenes de este teatro están enraizados en la burla carnavalesca y en la *Commedia dell'arte* italiana, con raíces desde las profundidades de la Edad Media.

4.1.1.3 Teatro de objetos y de sombras

Se utilizan objetos opacos, por lo general perfiles, que unidos a una varilla proyectan su sombra en una pantalla blanca iluminada desde la parte posterior de la misma. A este juego de proyección de sombras se le ha llamado también “sombras chinescas”. En este tipo de espectáculo las sombras y los objetos solo pueden estar en un solo plano.

En octubre de 2012, el grupo Ojo de Agua presentó un espectáculo de teatro de sombras llamado *Maitina y el Pez*, en el que utilizaban poemas de Nicolás Guillén, Gabriela Mistral, Gloria Fuertes, Rafael Alberti, Juan José Tablada, Felipe Boso, Christian Morgenstern, entre otros.

4.1.1.4 Teatro infantil

Es el espectáculo teatral que ha sido representado para o por niños, en el que se generalmente se presentan personajes estereotipados dentro de una trama sencilla. En la actualidad ha ido desapareciendo la finalidad didáctica en el teatro infantil, para dar paso al deleite de la obra, al divertimento que buscan los niños. La moraleja ya no es la parte importante de la obra de teatro, sino que a través de la risa se espera que el niño llegue a una reflexión.

4.2 Importancia del teatro infantil

Dentro del desarrollo cognitivo del niño se ha prestado atención especial al juego y a la habilidad de aprender jugando. La importancia de la distracción y del juego en el niño es vital, ya que jugando es como los pequeños “entienden” al mundo que les rodea.

El hombre se ha esforzado siempre en añadir a todos sus haceres impuestos por la realidad el más extraño y sorprendente hacer: un hacer, una ocupación que consiste precisamente en dejar de hacer todo lo demás que hacemos seriamente. Este hacer, esta ocupación que nos liberta de las demás es... jugar. [...] El juego, pues, es el arte o la técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Este traerse de su vida real a una vida real imaginaria, fantasmagórica es dis-traerse. El juego es distracción.

(ORTEGA Y GASSET, 2005, pág. 93)

Se ha hablado mucho de la importancia de la capacidad lúdica en los procesos formativos de los niños, pero los niños también poseen el don de la fantasía. Tan solo basta decirle a un niño que es un león para que salga un rugido de su garganta y su cuerpo tome enteramente la actitud de un felino. El niño se entrega de lleno a su juego de “ser” otro, de personificar a otro. Esta capacidad “teatral” inherente en todos los niños no llega a ser explotada en su totalidad porque se cree que no será útil en el futuro; pero el arte, en cualquiera de sus manifestaciones es la mayor realización cultural e intelectual del ser humano.

El juego, arte o técnica de la diversión, al ser todo un lado de la cultura humana, ha creado innumerables formas de distraerse y esas formas están jerarquizadas de las menos a las más perfectas. [...] La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes, y si digo que son la forma más perfecta de juego

evasivo no es por ningún convencional homenaje, no es porque yo sienta lo que hace muchos años llamé <<beatería cultural>> ni esté dispuesto a ponerme de rodillas delante de las bellas artes por muy artes que sean o por muy bellas que parezcan, sino porque consiguen, en efecto, libertarnos de esta vida más eficazmente que ninguna otra cosa.

(ORTEGA Y GASSET, 2005, pág. 94)

Y de entre las artes, se ha hablado del poder de las artes plásticas en la formación de los niños, desde pintar hasta modelar en arcilla o plastilina; se ha discutido del apoyo enorme que brinda la música en el desarrollo intelectual; se ha presentado a la lectura de cuentos como un empuje a la imaginación e intelecto de los pequeños, pero muy poco se ha hablado de la influencia del Teatro.

Pues bien, lo que constituye la cima de esos métodos de evasión que son las bellas artes, aquello que más completamente ha permitido al Hombre escapar de su penoso destino ha sido el Teatro [...]

(ORTEGA Y GASSET, 2005, pág. 94)

Es precisamente el teatro el medio más eficaz para despertar y desarrollar la sensibilidad, la fantasía, la autopercepción, la autoestima y además aprender y poner en práctica la tolerancia, el respeto y la solidaridad. Si los niños participan en un montaje teatral podrán aprender la importancia de trabajar en equipo, de enfrentar juntos al público y ser solidarios con sus demás compañeros de reparto; y todo esto en un proceso en el que tendrán que trabajar su propio cuerpo como el elemento principal del teatro.

4.2.1. APORTES DEL TEATRO INFANTIL

A diferencia del deporte, que tanto bien hace a los niños y jóvenes; el teatro, aparte de ofrecer una formación física orientada hacia el control corporal, ofrece varios aportes a la niñez. En la educación física se trata de trabajar al cuerpo de forma

independiente, pero ¿no son acaso inseparables el cuerpo, las sensaciones, los pensamientos y los sentimientos? Al mover el cuerpo, también estamos provocando sensaciones que pueden generar emociones, y todo este mundo sensorial ha quedado relegado con el enfoque puramente corporal del ser humano. En teatro se trabaja de forma integral el cuerpo y la mente.

El cuerpo y la mente del ser humano son inseparables. Ningún trabajo del actor es completamente psicológico ni exclusivamente físico. Siempre se debe dejar que el cuerpo físico del actor (y del personaje) influyan sobre la psicología y viceversa. Por este motivo, todos los ejercicios del actor deben ser psicofísicos y no deben ejecutarse de forma mecánica. (CHÉJOV, 1999, pág. 57)

Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos. El actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano. El actor es un atleta del corazón. (ARTAUD, 2005, pág. 143)

Los aportes fundamentales del teatro son los siguientes:

- Aporta con la percepción del ser a un nivel más profundo, para la creación y representación de personajes.

No hay ejercicios puramente físicos en nuestro método. Sería inútil, dado que nuestro objetivo principal es penetrar en todas las partes del cuerpo con una buenas vibraciones psicológicas. Este proceso hace que el cuerpo físico sea cada vez más sensible en su capacidad para recibir nuestros impulsos interiores y transmitirlos al público con expresividad desde el escenario. Nuestros ejercicios corporales son a la vez psicológicos [...]

(CHÉJOV, 1999, pág. 121)

- Brinda la oportunidad de conocer y respetar al otro, al actuar con compañeros en escena, y presentarse ante un público.
- Ofrece un juego escénico complicado que estimula la inteligencia y niveles de pensamiento superiores.

Pero lo que aviva nuestra imaginación no es el ego habitual; es el otro, el ego superior, el artista que todos llevamos dentro y que está detrás de todos nuestros procesos creativos. Cuanto más reconozca el artista la presencia en sí mismo de esa función superior, mayor será su influencia sobre su trabajo creativo. (CHÉJOV, 1999, pág. 84)

La vida, sin embargo, no es sencilla; la verdad no es sencilla, el arte auténtico no es sencillo. El verdadero arte es tan profundo, intrincado y diverso como la mente y el alma de los seres humanos que lo crean. (MAMET, 2001, pág. 71)

- Incrementa la autoestima, al vencer el miedo escénico y poder enfrentarse a una representación en vivo, que no admite errores.
- Aumenta el criterio estético, al “entender” de manera vivencial un texto, un diálogo, un parlamento.

4.2 ¿Por qué el teatro infantil es una necesidad?

De todas las actividades humanas el teatro es una de las pocas artes de contacto directo que quedan hoy en día. En esta época de consumismo aberrante y de deshumanización se vuelve indispensable volver la mirada hacia actividades que promuevan el rescate de valores culturales.

Según Consuelo Valcarce Burgos la contemplación de una representación teatral es incómoda. Vencer esta incomodidad por ir al encuentro de un goce ético y estético es ya un triunfo del ser íntimo del hombre. Poner al niño y al joven en esta incomodidad es hacerle aflorar su verdadera intimidad humana, muy encarcelada en los momentos actuales por el dominio de lo material, de lo técnico, por la agitación de la vida.⁴

Por lo tanto en el proceso de escolarización se debe tratar al teatro como una materia independiente de la literatura, a la que ha estado inscrito como un ejercicio para comprender un género literario.

¿Qué es el hecho educativo? ¿Qué papel juega el Teatro en todo esto?

La educación, como hecho, es la acción que se ejerce sobre el ser humano para alcanzar unos objetivos propuestos; es decir, para nosotros será el esfuerzo dirigido para provocar en cada individuo, como ser íntegro, el desarrollo armónico de todas sus facultades específicamente humanas, con el propósito de alcanzar sus propios fines que como ser trascendente tiene. Y en este desarrollo es donde el ser humano encuentra la afirmación de su personalidad, su profunda libertad frente al "otro" y la sociedad. Es así como el ser humano puede manifestar su responsabilidad creadora y el dominio del mundo.

En la educación [...] es bien cierto que el dominio de la cultura enriquece y fortifica el espíritu, abriéndoles a nuevos valores, cultivando su sensibilidad y enriqueciendo su inteligencia, que le ayuda no a destruir sus impulsos, sino a dirigirlos y a ennoblecerlos, en definitiva, a adquirir su integridad y su unidad. En este sentido el teatro tiene mucho que hacer en el campo de la educación, con una participación más real y efectiva. Por un lado es un medio de transmitir cultura, por otro de crearla, no de una manera pasiva, sino vivencial y activa.

⁴ Un Teatro para adolescentes, su aspecto pedagógico. Tomado de la página Cervantes Virtual. <http://www.cervantesvirtual.com/%2FdescargaPdf%2Fun-teatro-para-adolescentes-su-aspecto-pedagogico%2F&ei=9WasUKvxNYjNiwKO3oD4AQ&usq=AFQjCNEJ1HXgicQUPIeR1Hit9Hy2anFrtA&sig2=3PMpYaDiLvccGaGghTzK-A> (recuperado el 20 de noviembre de 2012)

El esfuerzo de concentración, que en el teatro se requiere para conseguir una unidad de acción, así como la comprensión de la variedad de elementos que intervienen, son las dos notas más importantes que el teatro aporta positivamente al adolescente. Participa, pues, en el desarrollo de la capacidad de la comprensión intelectual.

La encarnación de valores, de ideales, de actitudes, etc., en una acción viva, le anima, le estimula a una imitación; como hemos dicho anteriormente, a participar en aquello y hacerlo suyo. Aquí es donde se asienta verdaderamente la participación del teatro como elemento transmisor de la cultura y de la enseñanza. Participa llevando [...] formas nuevas de hacer y decir, cultivándole su expresión, su sensibilidad y su gusto.

Y por último, el teatro participa en la aparición de estados emotivos y afectivos que le enriquece y le ayuda a despertar su interés y a descubrir en sí nuevas experiencias.⁵

Es necesario, entonces, desprendernos del criterio recreativo que se le suele dar al teatro en la educación básica y el bachillerato. En algunas escuelas privadas el teatro está relegado como una actividad extracurricular, mientras que la mayoría de instituciones educativas carecen de él. El teatro debe pasar de una actividad extracurricular a una necesidad fundamental para completar el proceso de escolarización de las niñas, niños y adolescentes. Si se quiere lograr un proceso integral de formación de las niñas y niños, no se deben olvidar los dones del teatro con sus valiosos aportes a la construcción de la persona, del ser humano sensible, auténtico, capaz de convivir en armonía con la sociedad y la naturaleza; todo ello importante, urgente e indispensable.

⁵ Ídem.

4.3 Si no se ha publicado ¿Existe un teatro infantil?

La publicación de obras teatrales da fe de un proceso avanzado en el hecho teatral de un pueblo; lo que a su vez brinda un referente del nivel cultural de dicho pueblo. Si se publican obras de teatro, esto implica que hay una audiencia que consume este producto cultural, y si se tiene una “audiencia” o lectores de teatro, se puede asumir que es el resultado de varias salas de teatro que han cautivado al público. Este es un proceso de varias décadas, en el que se puede evidenciar un consumo masivo de teatro, tal como se lo hace en Argentina, México o países del “primer mundo”.

Sintetizando lo anteriormente propuesto, la apropiación del hecho teatral por parte del público se hace en varias etapas:

1. Esfuerzos de grupos de teatro pioneros que atraen a pequeños grupos de élite y de intelectuales.
2. Permanencia de grupos estables y cada vez más numerosos que ya cuentan con un público asiduo o fiel a sus espectáculos.
3. Diversificación de la oferta teatral, aparece el teatro comercial, teatro circense, teatro infantil, etc.
4. Aparición de escuelas de teatro, dramaturgia, diseño teatral, etc.
5. Masificación del teatro, como un producto cultural consumido y apetecido por el pueblo.

En Ecuador, específicamente en Quito, todavía se lucha para conseguir un público asiduo a los espectáculos teatrales. Cada vez se logran pequeñas victorias en este aspecto. Uno de estos logros es el apareamiento de salas de teatro que presentan obras “comerciales”, lo que da evidencia de un incremento de un público neófito hacia las salas. Gente que nunca antes vio una obra de teatro se vuelca ahora a las salas de teatro comerciales, que poco a poco irán motivando a un público cada vez más exigente a presenciar obras más complejas y profundas.

Todavía no se publica teatro de forma consistente en el país, tan solo basta con ir a una librería y comparar la cantidad de libros de narrativa con los libros de teatro. La relación es totalmente desproporcionada. Pero sin embargo, sí se han dado muy buenos inicios para seguir este proceso, pero debe sustentarse desde la escuela y el colegio. Se debe promover desde los centros educativos la lectura del género dramático. Si los niños leen teatro en la escuela, va a surgir espontáneamente en ellos la necesidad de asistir a una representación teatral. Es posible que a través del teatro, de la magia de ver las palabras puestas en escena en boca de los actores y actrices, el niño llegue a ser un ávido lector de por vida.

Sí existe un movimiento teatral infantil en Quito, pero ya ha dejado de ser incipiente. Hace casi una década las funciones de teatro infantil eran escasas y de poco valor estético y cultural, se limitaban a ser animaciones infantiles hechas desde el escenario, pero este proceso cultural se ha puesto en marcha hace algunos años atrás. Prueba de ello es el aparecimiento de grupos y colectivos teatrales especializados en teatro infantil (Lunasol, Cactus Azul, etc.)

Tal vez dentro de varias décadas la publicación de obras de teatro en el país sea un buen negocio, y se vendan libros de teatro infantil escritos por dramaturgos nacionales.

CAPÍTULO V

Análisis de las causas para la ausencia de publicación de obras escritas de teatro infantil en Quito

5.1 Ausencia de Escuelas de dramaturgia en Quito

En nuestro país todavía hay pocos lugares para estudiar actuación, y como carrera universitaria la única opción en la capital está en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Varios grupos quiteños de teatro han abierto talleres y cursos de actuación dentro de sus salas; para formar a nuevos integrantes y para obtener un ingreso económico. Algunas de estas agrupaciones teatrales que cuentan con talleres, laboratorios, cursos o clases de actuación son: Malayerba, Teatro del Cronopio, Estudio de Actores, Mandrágora, Zero no Zero, Contraelviento, Espada de Madera.

Solamente un grupo de teatro se ha dedicado a la formación de niños en el arte teatral. Irina Gamayúnova, del grupo Mascaró, ha creado el Colectivo Infantil Guagua Pichincha, en donde los niños son los actores y las estrellas de los dos espectáculos que tienen en su repertorio: *la vaca que buscaba su estrella* y *juguemos a la historia*.

No existe ninguna escuela de dramaturgía, orientada a la escritura de obras infantiles, en Quito. Existen varios talleres literarios, pero ninguno de ellos se especializa en teatro para niños.

Los actuales dramaturgos nacionales se han formado empíricamente, a la par de su proceso de formación como actores. En otros países la situación es distinta, en la mayoría de países europeos existen escuelas de dramaturgia, dentro de las cuales pueden especializarse en la escritura de obras infantiles. Por lo tanto, en otras latitudes, un dramaturgo se dedica exclusivamente a la escritura de obras de teatro; debido al avance que el hecho teatral tiene en estos lugares. Es más, cada actividad alrededor del teatro se puede estudiar de manera independiente: dramaturgo, director, vestuario, dirección de arte, diseño y técnico de luces, técnico de sonido, jefe de piso, tramoyista, etc.

5.2 Postura de las editoriales

Las editoriales son empresas privadas, y como empresas su finalidad es netamente comercial, están interesadas únicamente en el manejo del negocio del libro y su motivación intrínseca es la ganancia de dinero y la búsqueda de un mercado.

Es evidente que las editoriales no publican obras de teatro infantil porque no se venden. Los libros de teatro no han sido un buen negocio para las editoriales ya que no hay una costumbre de leer teatro en el país. Es más, una parte mínima de la población tiene la costumbre de leer, ya sea narrativa, poesía, ensayo o teatro; la mayoría de la población no lee. Y de este reducido segmento de la población, tan solo un ínfimo número de lectores compran y consumen libros de teatro; por lo que no es atractivo para una editorial publicar teatro.

A esto se debe añadir que el teatro presenta una dificultad extra para el lector novato: a diferencia de la narrativa, en teatro es necesario utilizar la imaginación de forma activa para poder comprender el texto en su complejidad. El lector debe completar mentalmente el texto leído, debe imaginarse a los personajes y como están diciendo sus parlamentos; de esta manera el texto teatral resulta atractivo y divertido para el lector.

Los libros que se venden (best-sellers, autoayuda, novela histórica, intriga, grandes firmas) lo hacen por miles, responden a una gran demanda de un enorme mercado horizontal. El resto (humanidades, teatro, poesía, filosofía) se venden con cuentagotas, como respuesta a la enorme fragmentación de las audiencias. [...] Asistimos a un fenómeno que se da en casi todos los sectores del consumo. El 80% del mercado compra lo mismo, y el otro 20% es un mercado de targets o grupos objetivos ultrasegmentados y microespecializados.

(GIL, 2008, pág. 25)

Además, el teatro pierde la competencia con la narrativa; ya que no cuenta con todo el aparataje comercial que traen los libros de consumo masivo, los libros infantiles

que están respaldados por películas, productos y recuerdos de la película. Tan solo basta mencionar el caso de Harry Potter, que cuenta con una saga de libros, películas, productos de culto, una sección de un parque temático de juegos en Orlando – Florida, cobertura de los medios de comunicación, etc.

En algunos casos, sucede también, que muchos libros de moda se compran pero no se llegan a leer, porque se han convertido en objetos de consumo masivo que pueden servir como regalos y accesorios. Son meros objetos comerciales, ya no culturales.

El sistema de oferta editorial de estas cadenas y grandes librerías está basado en la exposición masiva, en pilas, torres y expositores, y se sustentan en la visibilidad (compramos lo que vemos, compramos por los ojos). Interesa y se expone el libro que se vende, y no se colocan libros para ver si se venden. A los editores, a su vez, “nada excita más que un libro que no hay que leer, pero que todos deberíamos tener”. (GIL, 2008, pág. 28)

Muy poco interesa, a las grandes editoriales, el valor cultural de un libro. Pero, ¿qué pueden hacer aquellas personas que quieren leer teatro y no lo consiguen en una librería? En Argentina, un país con un desarrollo teatral avanzado, se han publicado varias obras de teatro a través del internet. Es así como dramaturgos noveles se han dado a conocer y varios grupos de teatro han encontrado obras idóneas para ponerlas en escena con su elenco.

En la industria editorial se asiste, no obstante, a una dualidad del mercado: por un lado, un mercado amplio de tipo horizontal, propio del consumo de masas; por otro, un enorme mercado de nichos, producido por la hipersegmentación, que inevitablemente sólo podrá ser satisfecho desde Internet. (GIL, 2008, pág. 29)

De entre las editoriales pequeñas que se aventuraron a publicar obras de teatro, se puede mencionar a Eskeletra, que en la década de los noventa publicó varias obras de teatro escritas por dramaturgos ecuatorianos, con un acertado criterio de

selección. Actualmente Tribal Editores ha publicado también un par de libros con obras de teatro escritas por Peko Andino, dramaturgo y director ecuatoriano. La editorial Velásquez & Velásquez, en su colección Sueños de Papel, publicó recientemente el libro Peter Pan, de J.M. Barrie, pero en su versión de narrativa. Tal vez no creyeron que sería rentable publicar la versión original en teatro de Peter Pan. Mientras la cantidad de libros que no justifican el desperdicio de papel, es cada vez más grande.

La lógica puramente financiera empuja al mundo editorial hacia una mercantilización, incompatible con la creación y la difusión de bienes culturales. Esa lógica del mercado se impone y la economía de la hipermercancía presenta una expansión irresistible en todas las ramas de la actividad industrial. A pesar de los combates librados en nombre de la protección de la diversidad cultural, el mercado aparece dominado por el aumento de lo “desechable acelerado”

(GIL, 2008, págs. 54-55)

Son los organismos estatales los destinados a publicar libros con poco valor comercial, pero alto valor cultural. La editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión ha venido publicando algunos libros de teatro. Es este el criterio, también, de María Eugenia Lasso, editora de Norma, quien asevera que es el estado quien debe asumir el costo de estos libros fundamentales para la formación de los niños. Las editoriales no están dispuestas a invertir en cultura, no les interesa aumentar el nivel cultural de los lectores, porque pueden vender libros de autoayuda o libros de moda, asimismo como libros con alto valor cultural. El contenido de los libros es irrelevante, siempre y cuando se los pueda vender.

A continuación se reproduce el texto de la entrevista efectuada a la Editora de NORMA, María Eugenia Lasso:

1. *Cuál cree usted que es la causa de la escasa publicación de teatro infantil en Quito*

El teatro es un diferente tipo de lectura, cuando tú ves teatro no haces un esfuerzo con los ojos sino que ya te vienen configurados los personajes, las voces y los sonidos; ya están hechos para la comodidad del hombre del siglo 21. El teatro me parece que es el género que más se acomoda a sus necesidades, a su inmediatez. Logra casi el mismo propósito que lograría la poesía o la narrativa, pero por medio un canal distinto. Por eso es que a los jóvenes les está gustando tanto el teatro.

La cercanía del actor, casi percibir su temperatura, la posibilidad de darse cuenta que nosotros somos tan versátiles como para vivir otros seres, para tomar nuestra voz y transformarle a una voz de otro ser. Ese poder transfigurativo, transformador del teatro, le contagia de una emoción especial al espectador. Es directo. Tienes lo mismo que la poesía y en la narrativa pero vivencialmente, vibrante.

En el tiempo que hubo una efervescencia teatral en el país, en la época de Fabio Paccioni, de Paco Tobar García, también hubo una efervescencia teatral en los colegios, sobre todo a nivel de los bachilleratos. Había una línea de teatro de denuncia social, que era la línea de [Antonio] Ordóñez y de Fabio Paccioni. Luego de eso, por mucho tiempo yo vi el teatro muy decaído en los colegios, salvo algunos que presentaban obras una vez al año no hubo una cultura de teatro. No se la ha dado la importancia que tiene esta actividad en los jóvenes.

2. *Para leer una obra de teatro se necesita de imaginación y una concentración más activa (para recrear las escenas en la mente); es decir, es más difícil leer teatro que leer narrativa. ¿Cree que esta podría ser la razón de la falta de popularidad de este género?*

Lo curioso es lo siguiente: La literatura para niños es lo más cercano a lo que es el teatro, porque el teatro maneja el diálogo, estilo directo. Lo que tú escuchas, el texto, está planificado para ser visto, para ser sentido, para ser interpretado. Y la literatura para niños tiene que ser así, tiene que tener la dinámica, el estilo directo, la facilidad de recreación, o por lo menos de imaginación.

Yo no creo que no se lea teatro por la dificultad del género, propiamente dicho. Yo creo que no se lee teatro por una parte de cultura y de ignorancia por parte de los

maestros, ellos no saben cómo leer teatro. Yo creo que es, más bien, una falta de promoción, una falta de empuje.

3. *Según la reforma curricular, se debe leer teatro en el colegio: drama en el 9no año y tragedia y comedia en 10mo. No han pensado en publicar teatro ecuatoriano para satisfacer esta demanda?*

La verdad es que me parece a mí extremadamente interesante, pero no hemos pensado en esto. En las obras que hemos publicado tenemos selecciones de clásicos. Tenemos a Aristófanes, es un autor básico para lo cómico, tenemos a Molière, a Chéjov; pero ecuatorianos en realidad no.

4. *En su catálogo constan algunas obras de teatro clásicas, pero ninguna infantil. Cree usted que sería rentable publicar estos clásicos de teatro infantil: Peter Pan de J.M. Barrie, el retablillo de Don Cristobal de Federico García Lorca, El lindo don Gato con botas, ¡a Belén, pastores! Tres farsas infantiles de Alejandro Casona, o Jojo, historia de un saltimbanqui de Michel Ende*

Yo creo que sí. La verdad es que de pronto me arriesgaría con un libro. Con una buena selección de teatro infantil, de tres joyitas, de tres obritas de teatro. También hay que ubicarse también en la edad. Tal vez Chéjov o Malraux.

Hay que crear la necesidad. Esto no está creando la necesidad de hacer teatro, sino de leer teatro. Es muy diferente leer las ranas de Aristófanes que tener una obrita para representar. Sí hemos pensado en la posibilidad de tener una antología anexa a los libros de texto, en donde haya una obra de teatro. Por ejemplo de Alejandro Casona, *el hombre que casó con mujer brava* que es fácil de representar. Pero hay que ir creando la necesidad también, hay que ir metiendo en los colegios la materia de drama. Yo creo que por ese lado la reforma curricular ha fallado, en estética debió haber metido drama, y no está.

5. *¿Por qué no hay títulos de obras de teatro contemporáneas en su actual catálogo?*

De pronto, a mí no se me había ocurrido, pero en este momento Norma solo está trabajando con lo juvenil y lo infantil. Nosotros ya quitamos las publicaciones de

adultos porque nuestro más grande comprador es España. Los españoles en su situación económica actual dejaron de comprar libros.

Justamente, nuestra directora internacional nos estuvo preguntando sobre que obras publicar. Y yo le dije que trate de hacer un conjunto de tres obras que topen lo cómico. Aristófanes, Molière y Chéjov por ejemplo. Cuando tú intentas publicar a los contemporáneos buenos, te cobran muchísimo, son carísimos, las agencias que venden a estos autores cobran cualquier cantidad, porque las grandes casas tienen los derechos de esos libros. Si una editorial como esta compra los derechos, tiene que asegurarse de vender libros por cientos.

6. Alguna vez la editorial NORMA ha pensado en organizar un concurso de teatro infantil dirigido a autores ecuatorianos, con el premio de su publicación

En el caso de las editoriales, en realidad nosotros producimos para que se compren libros. Pero no somos solo nosotros los que debemos producir, aquí hay Casa de la Cultura Ecuatoriana, hay editoriales del estado que deberían de alguna manera apoyar a la gente que escribe teatro. También hay muy poca gente que escriba teatro para niños. Martínez Queirolo es uno de los autores de nuestro país que tiene alguna que otra obra para niños. Pocos autores se animan a escribir teatro para niños.

Si es que nosotros vemos la historia de ventas de esta obra, no fue un éxito. Y está excelentemente editada, Queirolo tiene unos textos de primera y son muy agradables para ser puestos en escena por adolescentes y niños. Pero en realidad el problema del teatro infantil y el problema de la poesía infantil es que no se han abierto el mismo campo que se ha abierto la narrativa; y es por la formación de los profesores, es por la cultura que tenemos en los colegios. Piensan que hacer teatro es una diversión, algo lúdico, pero no piensan que es una actividad que reúne el manejo de tantas destrezas tan importantes en el desarrollo del estudiante. Salvo en ciertos colegios de élite que decidieron ponerle a teatro o a drama como parte del programa; generalmente los colegios que tienen BI, en los otros colegios rara vez se hace teatro con los estudiantes.

En los colegios, con esto del bachillerato internacional, que tiene la materia de drama, ya se forma al estudiante, se le da un criterio, se le hace leer a Ibsen a Ionesco, a grandes dramaturgos. Pero aún así hace falta formación, definitivamente.

7. *Alguna vez se ha acercado algún autor de teatro infantil con su trabajo para publicarlo*

A mí no.

8. *Algunos autores argentinos han publicado sus obras de teatro en el internet, cediendo sus derechos. ¿Sería posible que esta misma estrategia logre captar la atención del lector y del editor en Quito?*

Pero no hay aquí una tradición de llevar a los niños al teatro, como la hay en Argentina, por ejemplo. En Argentina todos los fines de semana hay teatro y títeres. [El grupo de títeres] La Rana Sabia hizo mucho, pero una cosa es el títere y otra es el teatro. El teatro para niños es complicado, porque debe ser una obra adecuada, debe tener chistes que le calcen al niño, porque el chiste que le calza al mayor no le calza al niño. Cuando me ha tocado escribir para que los niños representen, yo sé que lo que les hace reír a ellos no le hace reír necesariamente al adulto. En general para representar teatro se requiere que el pueblo tenga costumbre.

9. *Cree usted que una alianza con una sala de teatro, que haga el montaje escénico de una obra de teatro infantil publicada por NORMA, y que vendan el libro conjuntamente con la entrada; sería una opción económicamente viable.*

Es difícil, pero no imposible. Porque nosotros vemos que si en navidad hay una buena obra navideña, los papás se vuelcan al teatro.

Comentario:

María Eugenia señala la necesidad de formar al personal docente y educar a los chicos dentro del arte, en la etapa del colegio, para así mejorar la realidad cultural del país. Indica que falta de formación se da, sobre todo, en los maestros de los planteles educativos. Ellos, en su gran mayoría, desconocen el género dramático y no leen obras de teatro. Esto nos hace ver la necesidad de incluir al teatro en el aula, ya sea dentro del área de Lengua y Literatura o como materia independiente; para que los niños sean en un futuro cercano personas más sensibles, cultas, expresivas, tolerantes y respetuosas.

5.3 Causas para la ausencia de publicación de obras escritas de teatro infantil en Quito

Los dramaturgos contemporáneos, en la ciudad de Quito, escriben principalmente obras de teatro para adultos. Salvo contadas excepciones (“Pipo” Queirolo, Javier Cevallos), la totalidad de la producción dramática está dirigida a un público adulto.

A continuación se reproducen entrevistas hechas a Roberto Sánchez Cazar, Arístides Vargas y Cristian Cortez, conocidos dramaturgos ecuatorianos.

La nueva dramaturgia ecuatoriana, *entrevista a Roberto Sánchez Cazar*⁶

“En Ecuador hay una larga lista de obras escritas para teatro que muchas han caído en el olvido pues a pesar que en un sistema (el lingüístico) ya existe la obra, el teatro fue escrito para realizarse en el hecho espectacular: en la skene, y la poca memoria de los autores se debe a las escasas o nulas representaciones que las obras escritas en Ecuador, o desde Ecuador, han tenido.

Se salvan aquellas que han sido escritas por autores que además de escribirlas lograron montarlas, generalmente con sus propias compañías, la dinámica del teatro escrito actual sigue esa ruta. Muy pocas veces, menos aún, los escritores de teatro ecuatorianos han recibido la atención de la gente del oficio, tal vez porque ha habido un ritmo diferente entre los escritores de textos teatrales verbales -generalmente escritores de oficio- y la experimentación teatral que los actores han realizado en sus respectivos laboratorios, lejos de las fuentes de las letras en el país.

Considero que el fenómeno más importante del teatro actual en Ecuador es justamente la unión del teatro escrito con las otras formas teatrales, es decir, los textos están siendo escritos por gente vinculada al teatro de manera más directa, hay una experiencia común que constituye la “reciente tradición teatral ecuatoriana” y los textos corresponden hoy a las necesidades de representación y de caracterización del mundo - y a las búsquedas individuales inscritas en esas necesidades- que tienen las personas y compañías que están trabajando en el teatro ecuatoriano.

⁶ Fragmentos extraídos de la revista libro Cyberalfaro # 7, recuperados de la página: <http://editorialmarabierto.blogspot.com/2007/01/la-nueva-dramaturgia-ecuatoriana.html>

¿Entonces, cuáles los autores y dónde la dramaturgia ecuatoriana?

Pues vamos al asunto. Sin embargo hay algunos antecedentes que analizar antes de entrar en materia. Creemos que hay tres ámbitos en donde se han desarrollado las dramaturgias ecuatorianas, así en plural, pues las tendencias actuales -en mucho obedeciendo a las raíces del arte- no admiten las divisiones académicas; poesía o narrativa, danza o teatro, teatro o títeres, etc., sino que se nutren de las poéticas y las dramaturgias y las teatralidades.

Me explico y con esto atendemos el primer ámbito. El teatro escrito es un hecho literario y es necesario entenderlo así. Como tal, el teatro ecuatoriano ha sido abordado desde diferentes tendencias que en tiempo y espacio han sido coherentes con los momentos históricos que ha vivido nuestra literatura, es decir desde realismo, realismo indigenista, costumbrismo, teatro lírico, teatro político -mejor dicho militante- pasando por surrealistas, simbolistas, dadaístas, hasta el teatro escrito actual lleno de héroes despojados, enredados, amorales, crueles (en el sentido artaudiano), solos, y sobre todo un teatro escrito ya como un hecho visual que pretende explorar con la palabra, la manipula, la corta, la deforma y le pone trampas al lector antes que el posible *performer* le ponga otras al espectador: el texto verbal como juego teatral, en el discurrir de la dramaturgia ecuatoriana actual hay discursos que se alternan, sentidos que se agreden y una búsqueda poética que lo enriquece como hecho literario.

En mucho el teatro actual en Ecuador responde a una intención de teatralizar espacios inverosímiles, mejor dicho de vaciar espacios poblados (poblados de lugares comunes, democracias ineptas, principios gastados, símbolos borrosos) y llenarlos con lugares inexistentes y tiempos donde todo es posible porque nada está dicho. Lo que se ve es a personajes que hablan de nosotros sin nombrarnos, que nos aluden, dan indicios de nosotros desde el yo, pero nos dejan la tarea de buscar las correspondencias y llenar las respuestas con las preguntas adecuadas.

Incluso la búsqueda de algunos de los más jóvenes autores ecuatorianos se está encaminando -y esta es una hipótesis que se comprobara, o no, con el tiempo-, hacia el abandono de la posibilidad de la historia contada, a veces no hay historias que contar, solo cosas que decir, (además la historia cada vez es más terreno del cine o del best seller) hay fragmentos de palabras que conviven en escena y son dichas por personas, todo esto dado que mucha de la experiencia dramaturgica actual en el país no es la del autor que escribe y luego monta -únicamente- sino que

existe la posibilidad del autor que trabaja en taller y luego escribe, con esto adelantamos el segundo ámbito.

Ahora bien hay una generación de escritores que han escrito (bendita sea la redundancia) desde su experiencia como actores y directores de teatro, y es una generación que dio pasos definitivos -y aún los está dando- de una regeneración estética e ideológica del teatro nacional. Está Arístides Vargas, Peko Andino, Patricio Estrella, Patricio Vallejo, Luis Miguel Campos, quienes han llevado sus obras a escena con sus propias compañías.

Los más jóvenes, muchos de ellos formados como actores por los anteriormente nombrados, tienen similares condiciones: Patricio Guzmán, Paúl Puma, por ejemplo, los cuales a su vez deberán dar paso (esperemos que así sea) a una serie de nuevos autores teatrales entre la generación que ahora se está cuajando en las escuelas de teatro ecuatorianas.

La dramaturgia es un lenguaje lleno de agujeros, de no dichos o dichos al revés y si en el teatro escrito estos vacíos están contruidos gracias a los grafemas (morfemas) o sea las letras del alfabeto como unidades a ser combinadas, el teatro no escrito tiene su soporte, vale decir su alfabeto, en la acción.”

Entrevista con Arístides Vargas realizada por José Bote⁷

“Algunos detalles sobre vuestra compañía, el origen.

Es una compañía grande, con diez actores, dos técnicos y funciona en Quito (Ecuador), nace allí. La particularidad es que la compañía está compuesta por gente de diferentes países de América Latina y de España (dos argentinos, una española, dos ecuatorianos, un chileno, etc.). El origen de la compañía fue en los años 80, y partir de entonces nunca ha dejado de trabajar, y ha conseguido una serie de infraestructuras en Quito de manera independiente. Es un grupo que tiene la particularidad de recoger algunas de las premisas del teatro independiente de mediados del siglo pasado, y hacerlas posibles en nuestra contemporaneidad; así,

⁷ Recuperado de la página <http://festivalotro.wordpress.com/2010/06/07/la-razon-blindada-entrevista-con-aristides-vargas/>

por ejemplo, es un grupo con un espacio propio, y genera y crea a partir de su propia iniciativa.

Además, trabajas los textos...

A partir de mediados de los 90 comienzo a escribir los textos. Fundamentalmente soy actor, siempre lo digo, paradójicamente no destaco mucho como actor, y son los textos los que se comienzan a representar en toda América Latina por diferentes grupos y a propagarse en América Latina.

Tardamos bastantes años en escribir los textos, pero al final lo hicimos con bastante éxito, en el sentido de ser leídos en diferentes países de América Latina.

Actualmente, ¿los montajes que realizáis son sólo textos elaborados por ti?

No, siempre digo que no hay que ser fanático de nada, y menos de mí mismo. Fomentamos bastante la diversidad, el trabajo de otros autores y de otras maneras de hacer teatro. Así, hemos trabajado otros autores como Beckett, Brecht, Valle Inclán, etc.

¿Cómo surgió el proyecto de “La razón blindada”?

Fue debido a una serie de circunstancias, que hicieron posible que ese texto se realizara. Me habían pedido de CELCIT de España, de Almagro, una mirada sobre “El Quijote” para el festival de teatro clásico de Almagro. Y coincidió con un viaje previsto a Patagonia, para realizar una investigación sobre cómo realizaban teatro los presos políticos. En la Patagonia, en una cárcel que está allí, que en los años 70 era una cárcel dedicada a los presos políticos. Yo estaba allí haciendo esta investigación y de pronto me llamaron de Almagro para esto, y se me fue ocurriendo abordar la mirada sobre “El Quijote” a partir de la visión de los presos.

Posteriormente, una vez elaborado el texto, ¿cómo se desarrolló el montaje? ¿Qué procedimientos usáis normalmente en los procesos creativos?

Trabajo mucho con los actores, especialmente cuando soy yo el que escribe los textos. Necesito ser cuestionado desde algún lado para contrastar esa imagen previa que tienes de la puesta en escena y que te has creado al escribir el texto. Escribir el texto no debe presuponer tener un plan previo de puesta en escena, sino que la puesta en escena debe nacer de la relación que se establece con los actores.

En este caso, el trabajo que se realizó con el otro actor (Gerson Guerra) fue muy intenso: trabajamos entre Gerson, una directora de actores y yo. Nos encerramos durante 3-4 meses, y fuimos elaborando este discurso escénico que no tenía nada que ver con el texto; si tú lees el texto, no hay ningún apunte escénico en él, sólo están las palabras y algunos apuntes de atmósfera, pero el trabajo real, es decir, la escritura definitiva del espectáculo nace de ese periodo de trabajo posterior al texto. Aunque no siempre es así en los textos que escribo, a veces los elaboro con las actrices y con los actores. No siempre un texto teatral es el punto de partida. También realizamos ejercicios de indagación, de investigación, que nos dan pie a la gestación posterior de un espectáculo.

¿Surgen por lo tanto cambios del texto?

Muchísimos. Tal es así que yo voy cambiando el texto a medida que el espectáculo se va haciendo. Para mí el espectáculo termina de realizarse en la última función.

En esta obra se utiliza bastante la teatralidad entendida desde un punto de vista cómico, un trabajo que parece interesante. ¿Se trata de mera comicidad o hay un efecto de distanciamiento?

Lo cómico es muy llamativo, porque el tema es bastante trágico. A mí algo que me enseñó una vez un maestro de teatro latinoamericano, que nos puso un ejercicio como si fuéramos unos presos que estábamos varios días sin comer, entonces el ejercicio consistía en que imagináramos que nos ponían un plato de sopa delante; claro todos tomábamos exageradamente el lado dramático de la situación, temblando con el plato de sopa entre las manos, y él nos dijo que un preso jamás tomaría la sopa de esa manera, porque se le derramaría toda.

Con los años y realizando nuestro trabajo, “La razón blindada” recuperaba ese apunte de este maestro, sobre todo por la razón que tenía de que la mirada desde afuera es casi siempre más dramática, sobre todo si se trata de un acontecimiento como éste. Sin embargo, cuando yo le pregunté a los presos políticos por qué ellos hacían esta representación teatral dentro de la cárcel, me dijeron que para reírse, porque la risa es una emoción tan legítima como el llanto. Lo que ocurre es que la risa está devaluada en nuestro tiempo, la risa inteligente, no la risa de la comedia, ni la risa de lo intrascendente, que es necesaria, pero que yo digo que ha inundado en exceso la escena contemporánea. Yo abogo por una risa más inteligente, más

liberadora, una risa menos condicionada porque te tienes que reír, sino porque realmente es necesario reírse para alcanzar un poco la alegría, que es un poco el trasfondo del teatro.

¿Existe trabajo de improvisación tanto en los procesos previos como en la propia representación?

Existió. En los primeros tiempos, improvisábamos bastante durante las funciones, pero ahora improvisamos cada vez menos. Esta obra debe tener por lo menos, desde que se hizo por primera vez en el 2004, debe tener más de 200 representaciones. Entonces ya no tenemos el brío improvisador de los primeros años, pero siempre hay algo de todo aquello. Hay una especie de alegría que establece entre los dos cuando la hacemos, una especie de energía donde nuestras personalidades se diluyen en los personajes, nos divertimos, nos reímos, y muchas veces el público capta eso, y participamos de esta alegría, que es una alegría liberadora como te dije anteriormente.

El festival [Festival Internacional Artes Escénicas Región de Murcia OTRO] trata los temas del mestizaje intercultural...

Lo que te decía al comienzo, nosotros en los años 80, antes de que todo este discurso sobre los mestizajes culturales tuviera más presencia, nosotros ya lo teníamos bastante claro, lo intuíamos. Nuestro grupo, a diferencia de los grupos de esa época, que estaban inscritos en la ideología política, proponía un espacio de diferencias, un espacio donde se produjera un cruce de culturas, pero no como un enunciado sino como lo que realmente portas tú de tu experiencia y cómo produces con otro que viene de otro lado un tipo de trabajo artístico. Esto lo decíamos porque veníamos cada uno de diferentes países. El grupo Malayerba es uno de los grupos en ese sentido paradigmáticos, que empieza ya así en los años 80, planteando un acercamiento donde se revaloriza la diferencia entre unos y otros, ni siquiera la técnica es uniforme a los actores, sino que cada actor puede trabajar a partir de su antecedentes y a partir de sus influencias culturales. Así, en Malayerba puedes ver diferentes técnicas de interpretación, de ninguna manera el grupo ha hecho tabla rasa sobre la técnica a emplear, sino que hay actores más interesados por la cuestión corporal, y otros más stanislavkianos, interesados en el trabajo

específicamente de las emociones, por darte un ejemplo, y actores que vienen de una cultura oral frente a otros que vienen de una formación académica.

Como dramaturgo, ¿qué consideras más importante: lo que has leído y aprendido, o lo que has vivido?

Yo creo que es mucho más interesante hablar de lo que uno ha vivido, porque lo que has vivido es algo relacionado con lo propio, que no te lo va a dar ninguna técnica de escritura, ningún libro. Uno puede escribir muy bien en la universidad, siendo consecuente con todos los cánones para escribir bien teatro, pero una obra escrita desde la vida, te hace vivir más intensamente el hecho teatral, y además ese cuento, el cuento de tu vida, sólo lo puedes contar tú, y no hay una técnica que te ayude a eso, sólo la indagación de tus propios materiales que aportan un resultado propio, tuyo, y eso es mucho más interesante, pienso, que el estudiar técnicas dramáticas por ejemplo. Ahora bien, es cierto que esto es también aplicable al mundo de la interpretación: las escuelas tienen limitaciones, no pueden enseñar todo, las técnicas para vivir no te las enseñaron en una escuela de teatro. A vivir tienes que enfrentarte tú solo y sacarle partido a la vida, desde el punto de vista de la sensibilidad, verla y vivirla de una manera diferente.

¿Cuál es tu opinión en referencia a la situación del teatro latinoamericano hoy día?

América Latina es un territorio inmenso. Creo que hay regiones en América Latina y creo que estas regiones tienen características propias, aunque yo soy un trasplantado, porque nací en Argentina, viví en otros países de América Latina y finalmente me establecí en Ecuador. Lo que te voy a decir es bastante arriesgado: podríamos decir que existe una dramaturgia del cono sur (Argentina, Uruguay, Chile), una dramaturgia de los Andes (Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela), una dramaturgia portuguesa (Brasil) y una dramaturgia centroamericana. En cada uno de estos territorios se escribe de manera diferente. Si hay algo común, es lo diverso, es una suerte la presencia de tantas diferencias dramáticas. Existe una gran diferencia entre lo que se realiza en Argentina y lo que se hace en Colombia, hay bastante distancia. No es que una sea mejor que otra, sino diferente, una realidad diferente. La dramaturgia tiene esa conexión con el entorno, surge dentro de una comunidad determinada.

Proyectos futuros...

Terminamos de hacer un trabajo por primera vez de un autor no teatral, un hombre que se llamó Pablo Palacio, que escribió en los años 30 unos cuentos bastante raros. Es uno de los iniciadores del cuento fantástico en América Latina. Escribió de manera muy extraña, unos cuentos bastante perturbadores e inquietantes, que nos llamó mucho la atención, por el olvido en el que cayó este escritor. Hemos recuperado su trabajo, y hemos creado un trabajo nuestro que se llama “Luz suave color blanco”, que es el trabajo con el que vendremos el año que viene a España de gira. Es un trabajo muy diferente, ya que hemos abordado un autor literario a partir de una dramaturgia, podríamos decir más bien un entretrejo dramático; en esta ocasión, la particularidad es que cada actor y cada actriz realizó su texto, pero lo hizo a partir de un taller dramático, de unas premisas dramáticas que yo di. Finalmente, yo hice el entretrejo definitivo de esas diferentes dramaturgias. Y ha resultado un trabajo muy bonito, me parece muy interesante.”

ENTREVISTA A CRISTIAN CORTEZ

(Dramaturgo Ecuatoriano)⁸

“¿Qué motivó tu vocación de hacer (escribir/crear/hacer) teatro?”

Cuando tenía 15 años vi por primera vez un grupo de teatro profesional muy famoso acá en Ecuador llamado El Juglar, era un grupo con reminiscencias de teatro pobre, Brecht latinoamericano y trabajaba con mucha destreza corporal, obras muy populares de creación colectiva. Ver a ese grupo me sorprendió tanto... me dije “Esto existe, ¿esto es posible?” que el germen del teatro se inoculó en mi alma, desde ahí nunca más lo pude dejar; a partir de eso empecé a estudiar y trabajar como actor en grupos del colegio, la universidad, estudié en la Escuela de teatro del Banco Central de acá y en la escuela fui creando mis primeros textos.

¿Podrías decirnos, según tu opinión, cuáles podrían ser las cinco obras de teatro ecuatoriano de este nuevo siglo XXI que son de lectura (o ver representado) inexcusable para cualquier espectador, sea este de Guatemala o del resto de

⁸ Recuperado de <http://revistasketch.blogspot.com/2011/05/entrevista-cristian-cortez-dramaturgo.html>

Latinoamérica?

La casa del que dirán de José Martínez Queirolo

La Marujita se ha muerto de leucemia, de Luis Miguel Campos

Medea llama por cobrar, de Peky Andino

La travesía, de Nixon García

Tarjeta sucia, Patricio Vallejo

¿Qué opinión tienes acerca del teatro latinoamericano de este inicio de siglo?

El teatro latinoamericano siempre me sorprende, he visto espectáculos inolvidables de varios países y si algo tienen en común es la visceralidad de sus propuestas, el nivel de profundidad de sus poéticas, la mirada que tienen del mundo. Es un teatro vivo, cambiante, que se reinventa pero al mismo tiempo escarba en las mismas temáticas, en los mismos traumas. Tiene mucho que decir y la necesidad urgente de hacerlo.

¿El dramaturgo Cristian Cortez vs. El guionista de TV Cristian Cortez, cómo se combina una disciplina con la otra, desde la perspectiva del autor?

Algo que siempre digo a mis estudiantes de guión y dramaturgia en las Universidades Católica y la UEES, es que en la vida profesional, en nuestro medio uno debe tener dos frecuencias AM y FM, al igual que las radios. El teatro ecuatoriano ha evolucionado mucho en los últimos lustros, su dramaturgia es cada vez más arriesgada, más fragmentada, se aleja mucho de la cotidianidad, del melodrama, del costumbrismo, del chiste fácil, de lo predecible; y algunas veces se aleja del gusto del público común, rechaza el argumento y la lógica. Por otro lado, la televisión tiene sus códigos bien definidos, su objetivo es claro: Rating, y para conseguirlo hay características que han funcionado: comedia, melodrama, personajes populares en el público, que muchas veces son caricaturas. En la televisión los productores imponen lo que se debe escribir, en el teatro se escribe lo que nos sale de las vísceras. Pero del teatro, como del cine, es imposible vivir; por lo que (si se tienen que pagar las cuentas) se debe escribir para televisión, y es ahí donde funciona el AM-FM, hay que cambiar de frecuencia y poner toda la creatividad para hacer un producto de consumo masivo y con las características que requieren los productores; con la misma pasión con que se escribe un proyecto personal, sin perder el profesionalismo ni la excelencia en lo que se hace. No es sencillo, porque

ambos lenguajes antagónicos, mientras el teatro contemporáneo apuesta hacia lo abstracto, lo sugerido y simbólico; la televisión no se presta a ambigüedades, siempre explica y justifica. La habilidad del autor es adaptarse al medio para el que debe escribir y hacerlo eficazmente, eso se logra con talento y mucho oficio.

¿Qué opinas del Teatro editado (publicado en libro impreso)? ¿Se incentiva la edición de teatro en tu país? ¿Publicarías todas tus obras en formato impreso?

Creo que el teatro es un hecho efímero y único, esa es su riqueza y su pobreza también. No puede conservarse como el cine y repetirse las veces que uno quiera; al ser tan efímero, lo único que queda es la memoria para recordar obras memorables... las publicaciones son el único camino para registrar e inmortalizar el teatro, ¿si no existieran? ¡Cuántas obras, maravillas de la literatura dramática se hubieran perdido! Aquí no se incentiva lo suficiente las ediciones de teatro, solo que sean parte de un premio de dramaturgia o algo así. Claro que me gustaría editar todas mis obras... ¡pero es costoso y la gente tampoco compra libros de teatro con la voracidad con que consumen narrativa!

¿Crees que existe Teatro Light en Latinoamérica? El dramaturgo argentino Héctor Oliboni, lo describe como Teatro Liviano. ¿Si existe, qué opinión te merece?

Creo que en todo el mundo hay varias formas de abordar el arte, algunos de manera más seria, comprometida, otros, más ligera, comercial, hay quienes son demasiado herméticos que nadie los entiende; otros que se paran en un escenario sin haber preparado nada... Deberíamos definir bien ¿a qué se refiere Oliboni con Light? El tema, el proceso, el género, la finalidad... Creo que todo tipo de teatro debe existir, no solo el que me gusta a mí, pero también debe haber mucho respeto hacia el público y hacia la labor teatral.

¿Siendo un dramaturgo joven con diversos proyectos realizados tanto en el teatro, como la televisión, qué perspectiva tienes del Teatro Ecuatoriano, y del Latinoamericano, con respecto al resto del mundo?

No podría meter al teatro ecuatoriano dentro del saco del teatro latinoamericano, porque todos nuestros países han vivido procesos diferentes. En cuanto a las artes de la representación, el Ecuador ha tenido un proceso lento, interrumpido, a veces

retrógrado; grupos pioneros que aún se mantienen, pero su producción no es suficiente para marcar una época, un movimiento. Acá hasta las tendencias llegaron tarde y eso produce mucha desventaja; sumado a la falta de presupuestos, el teatrista en Ecuador es un verdadero héroe.

¿Cómo definirías el Teatro Ecuatoriano de esta última década?

Ha crecido mucho, hay más grupos, más actores nuevos que se han preparado y están frescos para la lucha, para las utopías. Hay grupos y formas de hacer teatro que fueron desapareciendo, pero eso fue como una suerte de selección natural, supervivencia. Aún falta mucho por hacer, mucho público por formar.

¿Qué frase, o expresión podría sintetizar tu trayectoria en el arte dramático?

¡Terquedad! Sigo involucrado con el teatro desde la escritura y es difícil de quitárselo de encima, es una pasión, una razón de vivir, una necesidad urgente de existir, de decir, de gritar...

Alguna anécdota curiosa que hayas vivido durante la realización de tu labor dramática.

Muchas veces soy el último en enterarme que se representa alguna de mis obras, muchas veces se enteran otros y me dicen. Casi nunca he ganado un centavo por ellas, pero me gusta saber que mis obras provocan el teatro en otros colectivos, en otros hemisferios, que es sin duda por lo que se me recordará.

Algún comentario final que quisieras agregar.

Que el teatro nos une, nos hermana, nos acerca, nos hace vivir, nos hace soñar; nos permite vivir varias vidas con nuestros personajes.”

Comentario:

Estas entrevistas se las hicieron a algunos de los más destacados dramaturgos ecuatorianos. Algunas de las obras escritas por estos dramaturgos han trascendido fronteras y cada vez más, van ganando en calidad. Es una lástima que estudiantes de secundaria no conozcan estas obras de teatro, ni leídas ni vistas, debido al desconocimiento del teatro en la ciudad. Ya que el género dramático también es literatura (tal como manifiesta Roberto Sánchez Cazar), es en el aula donde se

debería dar un espacio a la lectura de obras de teatro y, mejor aún, si se lleva a los estudiantes a una obra de teatro, para complementar así sus conocimientos. Pese a que dentro del área de Lengua y Literatura, el Ministerio de Educación ha programado drama en el 9no. año y tragedia y comedia en 10mo., esto no es suficiente. Cada vez se va haciendo más evidente la necesidad de incluir al teatro en la escuela y el colegio, para que la población consuma los productos artísticos nacionales, y de esta manera el espectador se vea reflejado en escena y cuestione y critique su realidad. De esta manera podremos afianzar nuestra identidad.

En las tres entrevistas se encuentran coincidencias, tales como la calidad de las obras contemporáneas y su aceptación en otras latitudes; la tendencia actual de expresión propia de los dramaturgos con sus respectivos grupos de teatro; la dificultad de publicar las obras de teatro, ya que el hecho teatral es un proceso muchas veces efímero; y, que el texto teatral es una obra artística incompleta que tiene su razón de ser y su consecución en la representación.

Volviendo al teatro infantil, existen dificultades mayores a la hora de escribir una obra de teatro para niños, desde su proceso de creación, pasando por la puesta en escena, hasta su posible publicación.

5.3.1 RAZONES DE LOS DRAMATURGOS PARA NO ESCRIBIR OBRAS DE TEATRO INFANTIL

Entre las razones para no escribir obras infantiles se puede mencionar:

5.3.1.1 No hay un gran rédito económico al montar una obra de teatro infantil, porque solo puede estar un mes en cada sala de teatro. En Quito no se hacen temporadas largas de obras de teatro infantil, ya que el público menudo en la capital sigue siendo escaso. Es esta pequeña audiencia cautiva la que exige a las salas variedad en las funciones infantiles.

5.3.1.2 Los grupos de teatro infantil cuentan con pocos integrantes. Para poder percibir una mayor ganancia, los grupos de teatro infantil en Quito, suelen estar conformados por dos o tres integrantes. En caso de aumentar el número de

actrices/actores del grupo la escasa ganancia de la temporada se debería repartir entre muchas personas. Esto limita a los dramaturgos a escribir obras de teatro infantil que se puedan representar con dos o tres personajes, o en su defecto, que los actores puedan representar a más de un personaje.

5.3.1.3 El criterio erróneo de pensar que el teatro infantil es un género menor al que no se le debe prestar mucha atención o compromiso. Tal como el descrédito que ha sufrido la Literatura infantil, en general; en el teatro también se considera al teatro infantil como una actividad de menor valor.

5.3.1.4 La falta de dramaturgos especializados dentro del mismo grupo infantil. En los grupos de teatro para adultos en Quito, se puede observar que hay un integrante que escribe las obras de su grupo (Aristides Vargas en el grupo Malayerba, Nixon García en La Trinchera, Patricio Guzmán en Entretelones, Patricio Estrella en La espada de Madera, Patricio Vallejo en Contraelviento, etc.). Mientras que en los grupos de teatro infantil no hay todavía ese grado de especialización, es por esto que se ponen en escena tantas adaptaciones de cuentos clásicos, o se adaptan obras infantiles de autores extranjeros para ser representadas por menos personajes que los que se requiere originalmente para la puesta en escena.

5.3.1.5 El desinterés del Estado en la publicación de obras infantiles. No existe ningún concurso de dramaturgia infantil que tenga como premio la publicación de la obra ganadora. Es desmotivante, por lo tanto, escribir una obra a sabiendas que no será publicada debido a la poca recepción comercial de su género.

5.3.2 IMPORTANCIA DE LA PUBLICACIÓN DE OBRAS INFANTILES

¿Para qué escribir obras de teatro infantiles? Si los grupos de teatro bien pueden adaptar obras ya existentes, o montar obras escritas en otros países. La presencia de una dramaturgia propia le imprime un estilo personal al teatro de cada lugar geográfico, que corresponde a las necesidades culturales de su pueblo. Nuestro país necesita del aporte del teatro infantil para que los niños dejen de ver obras acartonadas que, tal vez, les hablan de otras realidades, ajenas a las suyas. Los

niños necesitan escuchar y ver obras de teatro que hablen con sus propias palabras, que manejen una estética cercana a su realidad, a sus tradiciones y cultura.

Es lo que uno ve en nuestro país, en su música popular, en el teatro que inventamos, en las artes plásticas, en el cine, en la literatura. Los asesinos silencian sus crímenes: "Aquí no ha pasado nada", dicen. Pero la verdad vuelve como canto, ficción, metáfora. Necesitamos de la ficción estética para reconocer y comprender lo que ha pasado. Y la ficción artística nos permite reconocer la danza de muertes y atrocidades, junto con la rebelión constante contra los criminales. Para el Nuevo Teatro Colombiano esa tarea ha estado entre la presentación y la representación. [...]

La memoria estética no es un simple archivo de constataciones, ha de ser un salto creativo que produce comprensión de las causas del conflicto, una memoria rebelde, conflictiva, que incluye la resistencia. San Agustín dijo en sus Confesiones que la identidad personal reside en la memoria y que la pérdida de esa facultad produce la idiotez. Luego se ha dicho repetidamente que un pueblo que no tiene memoria está condenado a repetirla. Hacemos un arte, un teatro, una música, una plástica, una poética de la memoria.⁹

Si el teatro llega a perder su vitalidad, si sus argumentos no calan en la sensibilidad del espectador, entonces es un teatro innecesario, que solo sirve como divertimento y que no trata de trascender al pueblo que lo observa.

Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro, si todos hemos llegado a considerar al teatro un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y lo utilizamos como exutorio de nuestros peores instintos es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión; porque durante cuatrocientos años, es decir desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas; porque se las ingeniaron para hacer vivir en escena seres plausibles pero

⁹ *Dramaturgia Nacional y Nuevo Teatro*, ensayo de Carlos Zatzábal. Tomado de: Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 2 julio - diciembre de 2008. págs. 40 y 41

apartados –el espectáculo por un lado y el público por otro- y no se mostró a la multitud sino su propia imagen.

(ARTAUD, 2005, págs. 85 y 86)

El esfuerzo para montar una obra de teatro es inmenso, pero varias agrupaciones teatrales de la capital cuentan con el mejor legado para la cultura de nuestra ciudad y país: la obra de teatro escrita, que es el testigo y la esencia del trabajo realizado. Es así como la obra *Jardín de Pulpos*, escrita por Arístides Vargas del grupo Malayerba fue llevada a escena en Puerto Rico. Una obra de teatro que nació dentro de un proceso particular, obedeciendo a una estética propia del grupo y acorde a las necesidades culturales de la ciudad tuvo acogida en otro país, en otra realidad. La voz de un grupo ecuatoriano tuvo eco en otras latitudes. Esto, lamentablemente no sucede con el teatro infantil. Todo el esfuerzo invertido para montar una obra de teatro infantil queda disuelto en los rincones de la memoria del público que pudo ver la puesta en escena; pero, no hay un texto que perdure, que contenga el fruto de este trabajo.

Por lo tanto, una dramaturgia propia es necesaria e importante, no solo como un testigo del quehacer teatral, sino como el aporte necesario a una necesidad cultural y de identidad, que tanta falta hace para sensibilizar a la niñez y juventud que cada día se han ido deshumanizando en este mundo mercantilizado.

[...] en el Nuevo Teatro Colombiano nos hemos topado con el juego de la presencia, con la necesidad de los actores y actrices de contar nuestras vidas: mirar la vida personal y en ella la mirada de artista, la visión vital del pensamiento teatral, e investigar e inventar con ella el personaje que somos o podemos ser. Es porque llevamos años haciéndolo con otros, que ahora nos vemos haciéndolo con nosotros mismos. No es entre nosotros una mera moda sino la cosecha de años de experiencia.¹⁰

¹⁰ *Dramaturgia Nacional y Nuevo Teatro*, ensayo de Carlos Zatzábal. Tomado de: Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 2 julio - diciembre de 2008. pág. 44

CAPÍTULO VI

Aporte de posibles soluciones a la problemática

6.1 Apuntar hacia el origen mismo del problema

Se debe señalar que la ausencia de la producción escrita de obras de teatro infantiles no es de responsabilidad única de los dramaturgos o de los trabajadores del teatro, es una responsabilidad compartida entre el Estado, las instituciones educativas y los artistas involucrados en el quehacer teatral.

Tal como lo señaló María Eugenia Lasso, editora de Norma, la formación del público de las salas de teatro está en el aula de la escuela. La manera más efectiva de sensibilizar a las futuras generaciones es dándoles a conocer las expresiones artísticas de forma palpable, vívida, personal. No se puede esperar que los ciudadanos vayan espontáneamente al teatro, si nunca en su vida han leído teatro o han participado en una dramatización en la escuela. Pero la realidad es distinta, la gran mayoría de establecimientos educativos no tienen ni siquiera teatro como actividad extracurricular.

Al niño le conviene, y al adolescente, ver y experimentar «el espectáculo del mundo a través de las producciones inmortales, los atisbos de la eterna belleza que resplandece en los artes de la vista, en la música y en la poesía», «no ha de ser tenido por culto y menos todavía cultivado» el que sólo con libros y enseñanza tuvo amistad. Hay por tanto la obligación de dar el derecho al niño de una educación estética a través de la cual se desarrolle su personalidad.¹¹

El apoyo del Estado en el desarrollo del fomento de la cultura del pueblo es algo que se da por descontado, pero muchas veces este apoyo está mal orientado. Existe el premio Darío Guevara Mayorga para la Literatura Infantil, dentro de éste hay una categoría en teatro infantil. Pero, el premio se declara desierto año tras año. La razón es simple: Se entrega el premio a la mejor obra publicada de ese año. Ya que no se publica teatro infantil porque no es rentable, ¿cómo pueden dar un premio a

¹¹ *Teatro infantil y juvenil* por Consuelo Valcarce Burgos Pág. 93

una obra publicada? Sería mucho más lógico y coherente entregar un premio a la mejor obra inédita de teatro infantil y como parte del premio publicar esta obra.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión publicó el libro *Joyas del teatro Infantil* de Telmo Mazón, como respuesta al vacío en este subgénero; pero se trata de una recopilación de obras escritas hace casi cincuenta años por literatos extranjeros. ¿Por qué no publicaron obras actuales de dramaturgos nacionales?

Ni en el país ni en Quito existe una compañía de teatro oficial, un elenco permanente de actores auspiciado por entes gubernamentales. En la música tenemos a la Orquesta Sinfónica Nacional, y en ballet está el Ballet Ecuatoriano de Cámara; pero en teatro no hay ninguna agrupación análoga. Se destaca el trabajo del Teatro Nacional Sucre en este aspecto, que ha auspiciado varias obras de teatro con elenco nacional y directores extranjeros; aunque los actores son contratados durante un período limitado de tiempo, ya se observa un trabajo consistente en la producción de obras con repartos numerosos.

Por último, las compañías de teatro infantil deben dar cabida a los autores nacionales, o proponer una dramaturgia propia, para que entre en contacto con la sensibilidad de los pequeños espectadores que verán al arte como un hecho vital y divertido.

Se han consolidado dos festivales de teatro infantil, en los cuales se presentan obras del repertorio nacional, así como grupos internacionales. Lo que brinda obras de calidad y la oportunidad de intercambiar experiencias y contactos con artistas de otros países, que pueden promover el desarrollo de las artes escénicas en el Ecuador. Dichos festivales son:

- Festival Internacional de Títeres **Con bombos y Platillos**, organizado por la Fundación Titerefué, con doce ediciones a la fecha.
- Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (FITIJ) **Guaguas de Maíz**, organizado por el grupo quiteño Cactus Azul; que este 2012 cumple su octava edición.

6.2 Modelo de inclusión de la asignatura de Teatro dentro del currículo en la educación básica

Ya se había anotado anteriormente que la acogida al teatro debe venir desde el aula, pero no se les puede pedir a los docentes que dentro de su hora de clase regular realicen ejercicios teatrales, u obliguen a los niños a leer teatro. Deberían ser profesionales del teatro quienes brinden un acercamiento a los niños hacia el escenario, en el mejor de los casos. Pero se puede pedir que los docentes hagan un acercamiento al teatro infantil, se enteren de sus dones e incluyan un pequeño proyecto de representación teatral en los contenidos que la malla curricular lo permita.

Como propuesta central de la presente tesis, se pretende incluir a Teatro como asignatura de educación básica. En este proceso los niños pueden trabajar los tipos de inteligencia que no se incluyen en la educación tradicional. La inteligencia corporal-cinética en todos los ejercicios de expresión corporal. Reforzar la inteligencia espacial con un trabajo real en el aula, escenario o sala de ensayos; que va más allá de las nociones teóricas de la Geometría. La inteligencia musical se verá desarrollada con las nociones de ritmo y tempo que impone cada escena de un texto teatral. Sobre todo se desarrollará la inteligencia interpersonal e intrapersonal, con el acercamiento a las emociones propias y de los compañeros de escena. De concretarse este planteamiento en el aula se podrá alcanzar un desarrollo integral en el proceso cognitivo de los niños.

Para los primeros años del proceso de escolarización (prebásica) se podría trabajar conjuntamente con expresión corporal algunos juegos escénicos. Esta etapa inicial cumpliría un rol propedéutico para preparar a los niños hacia la representación teatral. En el subnivel medio de educación básica (quinto, sexto y séptimo) se debería incorporar a teatro como una asignatura más dentro del horario regular de clase. En esta fase todos los juegos de expresión corporal y juegos básicos teatrales van a tener su aplicación directa en un juego aún más complejo: la puesta en escena.

Dentro de este proceso, se podría incluir a las demás artes como complemento. Lo ideal sería proponer a Teatro como una materia optativa a elegir entre: música, artes plásticas y danza.

En Teatro se trabajarían los siguientes ejes fundamentales:

1. Concienciar (el cuerpo, el espacio, al otro, propuestas escénicas, etc.)
2. Representar (jugar una situación imaginaria, abordar al texto, concentración, relación con escenografía, utilería, dirección, etc.)
3. Caracterizar (creación de personajes, centro motor, voz, intención en los parlamentos, etc.)
4. Espectar (Reglas para observar un hecho escénico, aporte técnico, aporte del director, aporte del actor, etc.)

En la asignatura de teatro se brindaría un acercamiento al teatro, con sus juegos escénicos y la oportunidad de desarrollar los mismos juegos propios de la niñez hacia un ámbito estético. No sería recomendable trabajar ningún aspecto técnico avanzado de la psicología del actor, ya que los niños no tienen la madurez necesaria para poner en práctica métodos que impliquen el manejo de sus emociones.

En cambio, cabe recalcar la importancia del desarrollo de los juegos escénicos y corporales, las técnicas que promueven la imaginación, elementos de vestuario y utilería, y demás instrumentos teatrales correspondientes a esta edad que ayudan al desarrollo integral de las niñas y niños. Esta actividad fomenta la concienciación corporal (tan importante saber cómo soy, lo valioso y útil que es mi cuerpo, el cuidado, respeto por mi parte y de los demás), la autonomía, la seguridad, la percepción positiva de las propias capacidades (el reconocimiento de las destrezas que aún no he alcanzado y que me gustaría lograr), la disciplina como algo positivo para alcanzar metas, la organización del tiempo, la socialización, etc.

Por medio del teatro, los estudiantes exploran su yo interior y sus sentimientos más profundos, y los expresan artísticamente. A través del movimiento, de la voz, de los gestos, del ritmo, los alumnos serán capaces de emitir profundas expresiones artísticas capaces de arrancar risas y llantos de los espectadores.

Para la introducción de la materia de Teatro como parte del currículo general se propone el trabajo con los siguientes bloques o módulos:

6.2.1 PROGRAMACIÓN DE LA ASIGNATURA DE TEATRO PARA EL SUBNIVEL MEDIO DE EDUCACIÓN BÁSICA 5º, 6º Y 7º GRADOS

Bloque 1. Trabajo Corporal

- Ejercicios de percepción corporal
- La postura cero, o estática
- Cambios de ritmo
- Ejercicios de desinhibición y expresión corporal
- Percepción espacial
- Ejercicios de relajación

Bloque 2. Improvisación

- Trabajo de comunicación grupal
- Ejercicios en parejas y en grupo
- Planteo de escenas e improvisación del final
- Trabajo con el texto teatral, y su improvisación
- Improvisaciones físicas. El teatro gestual
- Improvisaciones sonoras, el trabajo con la voz
- Improvisaciones en espacios divididos

Bloque 3. Creación de personajes

- Caracterización de un personaje
- Los personajes cómicos
- Los personajes dramáticos y trágicos
- La observación dirigida para representar un personaje.
- Trabajo corporal dirigido al personaje
- El centro motor del personaje. (ejercicios de Michael Chéjov)
- La voz, modulación y resonantes.
- Aplicación para obtener la voz del personaje.

Bloque 4. Trabajo con el guión teatral

- Ejercicios de memorización
- Ejercicios de dicción y pronunciación
- Intención de cada texto, intención velada o escondida
- Improvisaciones dirigidas, en base al texto
- Variaciones en la forma de actuar un parlamento
- Definir el personaje en base a las pistas encontradas en el texto. (lo explícito y lo implícito)

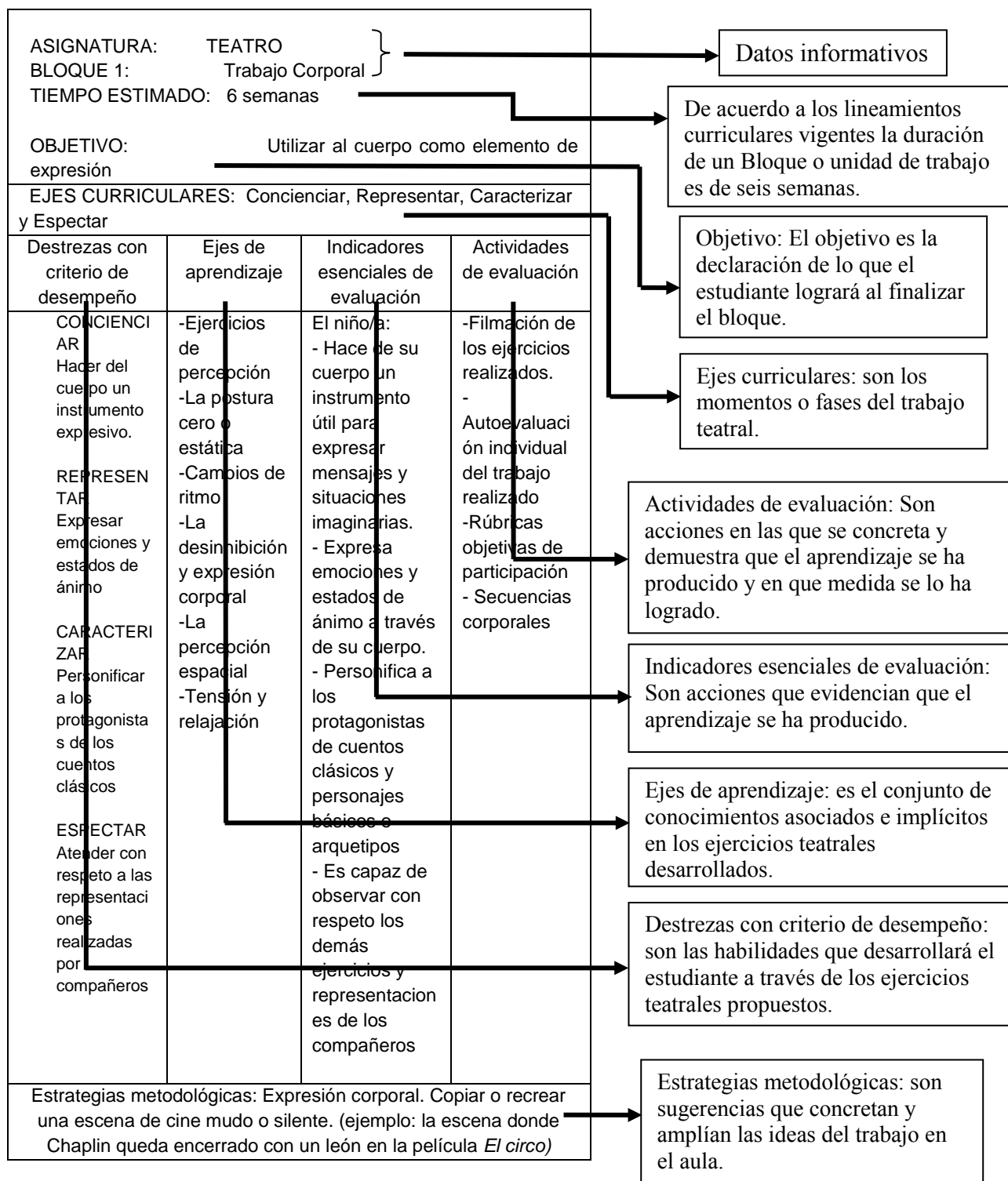
Bloque 5. Montaje Teatral

- Partitura de movimientos
- Análisis del guión
- Puesta en escena
- Construcción de los personajes
- Utilería, vestuario y escenografía
- Presentación

Organizados así los elementos centrales del teatro, en cada grado se iría ampliando y perfeccionando su desarrollo. Incluso, se sugiere, que cada período académico culmine con un proyecto que implique una presentación en el escenario, o en el aula, de su trabajo; y en el quinto bloque se culmine con la puesta en escena de una obra creada por los mismos estudiantes.

6.2.2 MATRIZ GENERAL DE PLANIFICACIÓN DE LOS BLOQUES DE LA ASIGNATURA DE TEATRO PARA SU APLICACIÓN EN EL AULA

Explicación de las Partes de la Matriz curricular



ASIGNATURA: TEATRO BLOQUE 1: Trabajo Corporal TIEMPO ESTIMADO: 6 semanas			
OBJETIVO: Utilizar al cuerpo como elemento de expresión			
EJES CURRICULARES: Concienciar, Representar, Caracterizar y Espectar			
Destrezas con criterio de desempeño	Ejes de aprendizaje	Indicadores esenciales de evaluación	Actividades de evaluación
CONCIENCIAR Hacer del cuerpo un instrumento expresivo. REPRESENTAR Expresar emociones y estados de ánimo CARACTERIZAR Personificar a los protagonistas de los cuentos clásicos ESPECTAR Atender con respeto a las representaciones realizadas por compañeros	-Ejercicios de percepción -La postura cero o estática -Cambios de ritmo -La desinhibición y expresión corporal -La percepción espacial -Tensión y relajación	El niño/a: - Hace de su cuerpo un instrumento útil para expresar mensajes y situaciones imaginarias. - Expresa emociones y estados de ánimo a través de su cuerpo. - Personifica a los protagonistas de cuentos clásicos y personajes básicos o arquetipos - Es capaz de observar con respeto los demás ejercicios y representaciones de los compañeros	-Filmación de los ejercicios realizados. -Autoevaluación individual del trabajo realizado -Rúbricas objetivas de participación - Secuencias corporales
Estrategias metodológicas: Expresión corporal. Copiar o recrear una escena de cine mudo o silente. (ejemplo: la escena donde Chaplin queda encerrado con un león en la película <i>El circo</i>)			

ASIGNATURA: TEATRO BLOQUE 2: Improvisación TIEMPO ESTIMADO: 6 semanas OBJETIVO: Representar situaciones imaginarias.			
EJES CURRICULARES: Concienciar, Representar, Caracterizar y Espectar			
Destrezas con criterio de desempeño	Ejes de aprendizaje	Indicadores esenciales de evaluación	Actividades de evaluación
CONCIENCIAR Estar consciente de la presencia del otro REPRESENTAR Representar situaciones imaginarias CARACTERIZAR Asumir el personaje general dado en la improvisación ESPECTAR Atender con respeto a las representaciones realizadas por compañeros	Trabajo de comunicación grupal Ejercicios en parejas y en grupo Planteo de escenas e improvisación del final Trabajo con el texto teatral, y su improvisación Improvisaciones físicas. El teatro gestual Improvisaciones sonoras, el trabajo con la voz Improvisaciones en espacios divididos	El niño/a: - Es consciente del otro y respeta su espacio. - Representa la situación imaginaria de manera activa y propositiva - Asume personajes generales (ladrón, niño, abuelo, etc.) y los hace partícipes de la improvisación - Es capaz de observar con respeto los demás ejercicios y representaciones de los compañeros	-Evaluación de los niños espectadores -Capacidad de generar propuestas escénicas o de juego. -Capacidad de seguir propuestas hechas por otro niño. -Concentración en escena.
Estrategias metodológicas: Como proyecto, planificar e improvisar una situación cómica planteada por el profesor.			

<p>ASIGNATURA: TEATRO BLOQUE 3: Creación de personajes TIEMPO ESTIMADO: 6 semanas</p>			
<p>OBJETIVO: Crear un personaje</p>			
<p>EJES CURRICULARES: Concienciar, Representar, Caracterizar y Espectar</p>			
Destrezas con criterio de desempeño	Ejes de aprendizaje	Indicadores esenciales de evaluación	Actividades de evaluación
<p>CONCIENCIAR Cambiar la estructura corporal, a voluntad, para parecer el personaje</p> <p>REPRESENTAR Entrar a la situación imaginaria como un personaje</p> <p>CARACTERIZAR Crear un personaje</p> <p>ESPECTAR Atender con respeto a las representaciones realizadas por compañeros</p>	<p>-Caracterización de un personaje -Los personajes cómicos -Los personajes dramáticos y trágicos -La observación dirigida para representar un personaje. -Trabajo corporal dirigido al personaje -El centro motor del personaje. -La voz del personaje.</p>	<p>El niño/a: - Cambia rápidamente su cuerpo para parecerse al personaje - Responde en escena como lo debería hacer el personaje - Logra transformarse en otra persona, y en seguida vuelve a ser él mismo - Atiende el trabajo de los demás para poder comentarlo</p>	<p>-Comentario de los niños espectadores -Capacidad de sustentar el punto de vista del personaje -Capacidad de cambio corporal -Concentración en escena.</p>
<p>Estrategias metodológicas: Utilización de máscaras elaboradas con material reciclado, máscaras neutras y máscaras expresivas.</p>			

ASIGNATURA: TEATRO BLOQUE 4: Trabajo con el guión teatral TIEMPO ESTIMADO: 6 semanas OBJETIVO: Conocer el texto teatral para su aplicación posterior			
EJES CURRICULARES: Concienciar, Representar, Caracterizar y Espectar			
Destrezas con criterio de desempeño	Ejes de aprendizaje	Indicadores esenciales de evaluación	Actividades de evaluación
CONCIENCIAR Conocer el mensaje implícito y explícito del texto REPRESENTAR Poner en escena lo que se “narra” en los diálogos. Conocer el conflicto CARACTERIZAR Personificar en base a lo que dice un texto ESPECTAR Atender con respeto a las representaciones realizadas por compañeros	<ul style="list-style-type: none"> •Ejercicios de memorización •Ejercicios de dicción y pronunciación •Intención de cada texto, intención velada o escondida •Improvisación es dirigidas, en base al texto •Variaciones en la forma de actuar un parlamento •Definir el personaje en base a las pistas encontradas en el texto. 	El niño/a: - Conoce los parlamentos, y puede modificar su significado cambiando la intención al decirlos - El mundo descrito en las indicaciones de escena, las imagina e interpreta -Crea un personaje en base a sus diálogos - Atiende el trabajo de los demás para poder comentarlo y evaluarlo	-Evaluación de los niños espectadores -Capacidad de entender el mensaje implícito del texto -Capacidad caracterizar solo a partir de los diálogos - Concentración en escena.
Estrategias metodológicas: Lectura de una escena de una obra de teatro, reescribirla y presentarla dentro del grupo.			

<p>ASIGNATURA: TEATRO BLOQUE 5: Montaje teatral TIEMPO ESTIMADO: 6 semanas</p> <p>OBJETIVO: Llevar a escena una obra completa</p> <p>EJES CURRICULARES: Concienciar, Representar, Caracterizar y Espectar</p>			
Destrezas con criterio de desempeño	Ejes de aprendizaje	Indicadores esenciales de evaluación	Actividades de evaluación
<p>CONCIENCIAR Conocer su papel y su responsabilidad en la obra.</p> <p>REPRESENTAR Representar la obra</p> <p>CARACTERIZAR Crear el personaje del papel elegido</p> <p>ESPECTAR Observar en silencio el trabajo de los demás, detrás de bambalinas</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Partitura de movimientos •Análisis del guión •Puesta en escena •Construcción de los personajes •Utilería, vestuario y escenografía •Presentación 	<p>El niño/a:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conoce su papel y lo que tiene que hacer dentro y fuera del escenario - Participa activamente en la obra, y es capaz de corregir errores propios y de los demás - Crea el personaje asignado y lo desarrolla en los ensayos - Observa a los demás y al público 	<ul style="list-style-type: none"> -Comentarios del público -Responsabilidad para asumir sus funciones -Capacidad para crear el personaje solicitado -Concentración en escena y tras bambalinas. - Relación con el grupo de trabajo
<p>Estrategias metodológicas: Presentación de la obra a un público abierto.</p>			

6.2.3 RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS

Sobre el desarrollo de los ejercicios corporales

- Buscar un espacio amplio
- Usar ropa cómoda
- Enseñar el respeto al trabajo de los compañeros
- Seguir al pie de la letra las instrucciones del profesor
- Ser responsable de la seguridad propia y de los compañeros en todo momento

Ideas sobre el vestuario y utilería

- Pedir a los chicos que traigan un par de prendas para crear un banco de vestuario que todos podrán utilizar.
- Pedir materiales de desecho: cartones, telas, lanas... para la elaboración de máscaras.
- Tomar una semana entera para la construcción y elaboración colectiva de utilería y escenografía.

Sobre la puesta en escena

- Gestionar con anticipación la utilización de un teatro, auditorio o casa barrial
- Ensayar algunas veces en el espacio elegido para la representación
- Incorporar todos los elementos (vestuario, utilería, escenografía, luces, música, etc.) en los ensayos finales
- Tener, por lo menos, un ensayo abierto al público (pocos asistentes) antes de la presentación final, para así preparar a los niños.

Conclusiones

1. En la última década la literatura infantil ha tenido gran desarrollo en nuestro país, hay una acogida en los planteles educativos para incluir títulos de autores ecuatorianos dentro de sus planes lectores o estrategias de motivación a la lectura; pero el teatro infantil no ha logrado todavía “despegar” tal como lo ha hecho la narrativa.
2. El apoyo Estatal no ha logrado incidir decisivamente en el desarrollo de las artes escénicas, de manera especial en el teatro infantil. No es suficiente con otorgar el Premio Darío Guevara Mayorga a la mejor obra publicada de teatro infantil.
3. No existe una compañía nacional de teatro, subsidiada por algún ente gubernamental, lo que crea un vacío en la propuesta teatral de la ciudad. Es por esto que no hay montajes teatrales de clásicos, que serían muy costosos para los grupos independientes de Quito.
4. No es rentable publicar teatro, y la única publicación de obras infantiles por parte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue tan solo una recopilación de escritores extranjeros de hace más de cinco décadas.
5. No se lee teatro ecuatoriano para niños en las instituciones educativas, prueba de ello es la falta de publicaciones nacionales de teatro infantil. Aunque, se debe señalar, casos aislados como el de la revista infantil ELÉ; que publicó recientemente una adaptación para teatro infantil.
6. En la gran mayoría de planteles educativos no existe siquiera el extracurricular de teatro. Tan solo en instituciones privadas de élite se cuenta con teatro, ya sea como electiva o como una opción extracurricular, en donde los niños pueden acceder de forma práctica y vivencial a “estudiar” el género dramático; mientras que en escuelas y colegios fiscales no se brinda esta oportunidad a los estudiantes.

Recomendaciones

1. Como educadores promover, en las instituciones educativas, salidas de campo para que los niños puedan ver obras de teatro infantil. La lectura de teatro, sobre todo, es un gusto que entra por los ojos; luego de ver una función de teatro infantil, podemos estar formando algunos futuros lectores entre nuestros niños.
2. El Estado, Ministerio de Cultura y/o Municipio capitalino deberían crear un nuevo premio literario, a la mejor obra de teatro infantil inédita, no publicada; para así motivar e incentivar a los dramaturgos de los grupos quiteños a incursionar en el teatro para niños.
3. El Ministerio de Cultura, el Ministerio de Educación, la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito o las Universidades de la capital deberían crear un elenco permanente o una compañía nacional (o metropolitana) de teatro, patrocinada por el Estado; con lo que se brindaría al público quiteño un repertorio de calidad, que incluya clásicos del teatro universal. Y que se permita el montaje de obras escritas por dramaturgos nacionales, que fomenten nuestra identidad.
4. La CCE y el Estado deben cubrir los costos de publicación de obras de teatro, para tener libros de alto valor cultural al alcance de todos. En la Campaña de lectura Eugenio Espejo no se ha publicado ninguna obra de teatro para adultos, peor infantil. Es que Luis Miguel Campos con su obra *La marujita se ha muerto con Leucemia*, que lleva en el Patio de Comedias casi quince años de presentaciones con salas abarrotadas, ¿no merece que se publique su obra? El teatro ha sido excluido de esta campaña.
5. El Ministerio de Educación debería capacitar a los docentes para tener un acercamiento hacia los textos teatrales y trabajar con ellos en el aula, no se quiere lo que no se conoce.

6. Implementar la asignatura de teatro dentro del currículo de educación básica y bachillerato, para formar a niños y jóvenes tanto en sus conocimientos como en su sensibilidad. De esta manera lograr el desarrollo integral del individuo en función de la sociedad del buen vivir, que plantea el Estado ecuatoriano.

Bibliografía

- Artaud, A. (2005) *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bello, C. et al. (2009) *Lengua y Literatura 2*, Madrid: Editorial Anaya
- Boal, A. (1987) *Juegos para actores*, Buenos Aires: Alba Ediciones.
- Brook, P. (2001) *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- Chéjov, M. (1999) *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Ediciones.
- Eldredge, G. y Monteverde, M. (2011) *Seminario de Grado III*. Loja-Ecuador: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.
- Eldredge, G. y Monteverde, M. (2011) *Seminario de Grado III, Guía Didáctica*. Loja-Ecuador: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.
- Gil, M. y Jiménez, F. (2008), *El nuevo Paradigma del sector del libro*. Madrid: Trama Editorial.
- Guielgud, J. (1998) *La práctica teatral*. Barcelona: Alba Ediciones.
- Mamet, D. (2001) *Los tres usos del cuchillo, Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona: Alba Editorial.
- Martínez Queirolo, J. (2004) *Cantando cuentos, Teatro infantil*. Quito: Norma.
- Mazón, T. (2010) *Joyas del teatro infantil*. Quito: Editorial CCE.
- Niño Rojas, V. (2010) *Competencias en la comunicación*. Bogotá: ECOE Ediciones.
- Ortega y Gasset, J. (2005) *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza editorial
- Partida Tayzán, A. (2004) *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México D.F.: Editorial Ítaca.
- Pavis, P. (2005) *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Editorial Paidós.