



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

TÍTULO:

**Santiago Roldós y la transformación de la noción de
dramaturgia en Guayaquil**

AUTORA:

Alvarado Ferretti, Gisella Liliana

**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN: LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

TUTORA:

Díaz Martínez, Bertha del Rocío

Guayaquil, Ecuador

2014



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **Gisella Liliana Alvarado Ferretti** como requerimiento parcial para la obtención del Título de Licenciada en Comunicación Social Mención: Literatura y Comunicación.

TUTORA

Mgs. Bertha del Rocío Díaz Martínez

REVISOR

Mgs. Cristian Cortez Galecio

DIRECTOR DE LA CARRERA

Mgs. Efraín Alonso Luna Mejía

Guayaquil, a los 29 del mes de 08 del año 2014



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Gisella Liliana Alvarado Ferretti**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **Santiago Roldós y la transformación de la noción de dramaturgia en Guayaquil** previa a la obtención del Título **de Licenciada en Comunicación Social Mención: Literatura y Comunicación**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance científico del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 29 del mes de 08 del año 2014

EL AUTOR (A)

Gisella Liliana Alvarado Ferretti



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Gisella Alvarado Ferretti**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **Santiago Roldós y la transformación de la noción de dramaturgia en Guayaquil**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 29 del mes de 08 del año 2014

EL (LA) AUTOR(A):

Gisella Liliana Alvarado Ferretti

AGRADECIMIENTO

A la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. A mis profesores de la carrera de Literatura. A Cristian Cortez y Virgilio Valero por las primeras aproximaciones al estudio del teatro. A mi tutora Bertha Díaz, quien estuvo presente como una guía y una amiga, le agradezco todo su apoyo en el proceso de la investigación. Al grupo Muégano Teatro, especialmente a Santiago Roldós, Pilar Aranda y Marcia Cevallos, por su colaboración, por su apoyo y por permitir el paso a la exploración y experimentación hacia nuevas propuestas teatrales.

Gisella Alvarado

DEDICATORIA

A Gisella Ferretti y Luis Alvarado, mis padres. A Luis, mi hermano. A aquellos cuyas presencias que ausentes, no han sido olvidadas. Al único conocedor de la verdadera identidad del Miziringato, una promesa.

Gisella Alvarado

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

Mgs. Bertha Del Rocío Díaz Martínez
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR

Mgs. Efraín Alfonso Luna Mejía
DIRECTOR DE CARRERA

Mgs. Cristian Cortez Galecio
PROFESOR DELEGADO

Mgs. Jaime Pow Chon Long Moreno
PROFESOR DELEGADO



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y LITERATURA

CALIFICACIÓN

BERTHA DEL ROCÍO DÍAZ MARTÍNEZ
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	1
Capítulo 1. La dramaturgia de Santiago Roldós como desplazamiento del 'Yo' al 'Nosotros'	6
Capítulo 2. Aproximación a las obras de Santiago Roldós. Texto Dramático / Texto Espectacular.....	12
Capítulo 3. El teatro como ejercicio político. Las políticas teatrales de Santiago Roldós y la co-relación con el quehacer dramático.....	40
Conclusiones y Recomendaciones.....	47
Bibliografía.....	49
Anexos.....	51

RESUMEN (ABSTRACT)

Esta investigación permite una aproximación al concepto de dramaturgia, más allá de la tradición literaria, que reduce el término a un género propio, que funciona en el ámbito netamente textual y como proceso individual. Esta ampliación del concepto que se hace con este trabajo, surge tomando como referente a Santiago Roldós (Guayaquil, 1970), co-director del grupo Muégano Teatro, quien, desde su ejercicio práctico teatral, abre la posibilidad de repensar este concepto en Guayaquil y sacarlo de sus lindes.

Este ensayo surge de la observación y el estudio profundo y sistemático del autor en cuestión y de su grupo, a través del recorrido por tres de sus obras y la reflexión sobre su proceso metodológico-creativo. Todo ello, confrontado con reflexiones teóricas de otros contextos, en las que se entroncan esta investigación.

Palabras Claves: (Literatura, Teatro, Dramaturgia)

INTRODUCCIÓN SOBRE EL CONCEPTO DE DRAMATURGIA

El estudio de la dramaturgia ha tenido históricamente en Occidente como uno de sus principales aliados para generar una aproximación teórica, los referentes de la literatura dramática. Sin embargo, no siempre tales nociones resultan suficientes para abordar la poética de algunos artistas teatrales. Tal es el caso de lo que sucede cuando se intenta abordar el trabajo del dramaturgo, director y actor guayaquileño Santiago Roldós, quien dirige Muégano Teatro, grupo fundado con ese nombre en Madrid en el año 2000 e instalado en Guayaquil, desde el año 2004 y que desde la práctica ha empujado a la reformulación de este concepto.

Si Roldós y su grupo son el objeto de estudio de este ensayo, es porque ellos marcan un giro en la noción de dramaturgia en Guayaquil. Al asentarse en la ciudad en el año 2004, su propuesta transgresora no logró ubicarse en referentes que permitieron definir las líneas de su relación con la dramaturgia. Su trabajo ha exigido una renovación en el lenguaje con el que se aborda el teatro. Pese a que hay menciones al respecto en algunos textos críticos sueltos sobre sus obras, esto hasta la fecha no ha producido un estudio exhaustivo que haya sido publicado.

Si bien, dentro de Muégano Teatro, Santiago Roldós ejerce la función de dramaturgo, no se entiende aquello como un texto que rige el hecho artístico, ni que sea la génesis de sus obras ni como un material fijo determinante.

Según la tradición de la literatura dramática, del cual da referencia Miroslav Procházka, se especifica que:

... La dualidad del texto dramático está, por un lado, condicionada por las etapas históricas del teatro...; por otra parte, la naturaleza e interpretación del texto dramático está influida por

la evolución del arte verbal (incluyendo el desarrollo de las relaciones entre literatura y teatro), por el modo de enfocar las funciones y por la acentuación que se les da; está también fuertemente influido el texto dramático por una tradición de pensamiento teórico sobre la literatura (sobre todo la historia literaria y su tradición de clasificación de los géneros literarios). Los problemas del texto dramático se proyectan, pues, en varios contextos: existen cuestiones sobre los criterios de diferenciación textual dentro del amplio marco del contexto cultural; cuestiones sobre la naturaleza específica de los medios de expresión del texto; problemas de organización de las funciones, o de la naturaleza específica de la recepción e interpretación, etc. (Bobes et al., 1997, p.57).

El primer acercamiento a la dramaturgia que se produce a partir de la literatura se da en el texto dramático, se establece como una tradición arraigada de la literatura al teatro que muestra la postura tradicional por parte del texto dramático en enfocarse en el texto.

Desde inicios del siglo XX, una serie de autores salen de dicha idea y regresan al sentido del teatro como espectáculo vivo y con ello la idea de dramaturgia cambia. Sin embargo, en Ecuador, poca exploración se ha hecho del salto de dramaturgia de texto a una dramaturgia entendida desde una noción más abierta. En Guayaquil, sin duda, quien empezó un trabajo profundo de producción en esa línea es Santiago Roldós.

Un autor fundamental en América Latina para abordar ello es Jorge Dubatti. En un artículo explica que:

En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un 'autor' sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas

de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial. (Dubatti, 2009, p.1).

El primer acercamiento a esta perspectiva del teatro cuyo enfoque no esté el texto literario, o que se emancipe de la idea de que es desde el texto que parte el hecho teatral, permite el desarrollo de nuevas posibilidades para el mismo teatro. El salir de esta lógica permite que incluso ponga en duda la hipótesis inicial del montaje.

Ya Heiner Müller, retomando principios de su maestro Bertolt Brecht (referente fundamental para Muégano Teatro), recoge esta tensión entre la tradición de la literatura dramática y una dramaturgia expandida.

En el texto de Jorge Riechman, (sobre Heiner Müller), a su vez, es quien permite llegar a ello.

Siempre me ha parecido en el Berliner Ensemble que Brecht hiciese mucho hincapié en la abolición de la división de trabajo. Los encargados de la dramaturgia tenían también que actuar, tenían también que dirigir o hacer asistencia de dirección. La división se produjo nuevamente, pero la concepción estribaba en la abolición de esas secciones, de esa división del trabajo, que es por completo antinatural. (Riechman, 1987, p. 56)

A pesar de que no habla directamente de la dramaturgia, a través de ello se infiere la necesidad de que quien escribe no lo haga sin considerar los otros elementos puestos en juego. Y que el acto teatral, no se reduce al mero texto literario dramático.

Santiago Roldós, en una entrevista que se hiciera para este trabajo, sostiene lo siguiente, en relación a su relación con el texto, lo que lo sitúa lejos de la

tradición literario-dramática: “Para mí es una escritura no necesariamente literaria... No es un tributo formal el que le rindo, practicarlo moviliza radicalmente mi capacidad de amor y de odiar” (S. Roldós, correo-e, Noviembre 13, 2012).

Si bien se han dado propuestas que han surgido a través de la escritura literaria y así han constituido al texto dramático, eso no implica que sea la única vertiente por la cual uno deba optar por encaminarse. La escritura también puede provenir del texto espectacular, el cual incluso puede proveer de nuevas manifestaciones que no obligatoriamente se dan en el texto dramático.

José Antonio Sánchez, otro de los autores actuales que ha indagado en esta reformulación del concepto de dramaturgia. En su artículo Dramaturgia en el campo expandido, explica el concepto de dramaturgia de una manera renovada.

Una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo/ el público) la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y al drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica”. (Sánchez, 2008, p. 1-2)

En este tipo de aproximaciones la dramaturgia no está centralizada en la escritura textual de un individuo, sino en una escritura viva que no se configura solamente de material textual, sino que se produce en el estado de encuentro, experimentación, fricción, de diversas materialidades: espectador, actor, espacio, luz, sonido, entre otros. Entre ellos permiten que se genere un texto más cercano al sentido primario de la palabra texto: textus = tejido.

En el artículo de Texto Fuerte / Texto Débil se propone:

Ahora, los dramaturgos toman con ligereza las figuras clásicas del género teatral: narración, conflicto, personaje... En estas circunstancias, se puede preguntar ¿qué es, hoy en día, un texto de teatro? ¿No se podría decir, muy sencillamente, que se trata de un texto escrito *para* el teatro? ¿Un material textual que un dramaturgo o un director toma para lanzarlo sobre el escenario? ¿La partitura de palabras que dicen los actores o, incluso, la partitura de actos que ellos operan? El texto teatral ya no está necesariamente en el centro del gesto teatral. De hecho ya no hay centro que ocupar. El texto es uno de los elementos que entran en juego en el ordenamiento del artefacto. (Chevallier & Mével, 2010, p. 17)

Las propuestas de estas dramaturgias, en la que se incorpora el Muégano Teatro encuentran un acercamiento con la experimentación, el interés de transgredir al texto, al no crear limitaciones ni dentro ni fuera de la escena, ni por roles jerárquicos o por el texto dramático hacia el texto espectacular.

LA DRAMATURGIA DE SANTIAGO ROLDÓS COMO DESPLAZAMIENTO DEL 'YO' AL 'NOSOTROS'

La dramaturgia de Santiago Roldós es el resultado de una escritura, con múltiples elementos (el texto es solo uno de ellos, ya que este permite la escritura conjuntamente con las partituras físicas, la relación con el espacio, el sonido y la luz), que se desarrolla colectivamente. En el Muégano Teatro, tanto él como sus compañeras realizan aportes para poder otorgar distintas perspectivas que permitan la integración de dichas ideas sean para cualquier elemento propuesto en el texto o la fricción de éste en el espacio.

En una entrevista a Santiago Roldós, -inédita, con la intención de proveer información a esta investigación- éste explica que "... estuvimos ahí haciendo *brainstorm* dijimos Muégano Teatro porque Muégano significa andar en grupo en México". (S. Roldós, entrevista, Julio 19, 2014).

Desde la decisión de su nombre el grupo ejerce una finalidad hacia lo que se va a dirigir y en lo que se va enfocar en años posteriores. La propuesta de un nosotros, de la potencia del individuo en el grupo, de una dramaturgia colectiva.

En una auto-entrevista que generase Roldós en el año 2012, por un pedido del encuentro mexicano Re-posiciones, y que se encuentra disponible en youtube se rescata:

Un grupo es una estrategia. Una forma de producción, es decir, sobre todo: una forma de imaginarse la producción de un teatro singular y las formas de relacionarse, en el trabajo y en la vida, que dicho teatro impone o necesita. Un grupo es una cosa muy difícil, porque no puede ser la suma de sus individualidades, sino una estrategia donde las individualidades de hecho no se sumen, sino que sean eso. (Roldós, 2012).

El teatro de Roldós conjunto con el Muégano no simplemente constituye el concepto de grupo como individuos que mantiene una relación estable, acorde con las sugerencias que proponen para la realización de un teatro en concreto. Todo lo contrario, los individuos respetando la esencia de dichas individualidades generan distintos conflictos en las diversas etapas del proceso teatral. Se espera al mismo tiempo que existan puntos de encuentro en donde se puedan dinamizar la búsqueda de ideas y llegar a un consenso que instruya un camino por donde el grupo debería considerar y proceder.

En una entrevista -aún inédita- realizada en la fase preliminar de esta misma investigación en el 2012 a Santiago Roldós, a partir de tener conocimientos de la dramaturgia en Guayaquil, este comentó:

No veo ninguna actividad como parcela. Hace mucho que el término dramaturgia se refiere a algo más que a la escritura de un texto. Sobre todo en el teatro de grupo que hacemos, es importante el diálogo entre cada dramaturgia: la de las actrices y los actores, la de la dirección, la de la escritura, etc. Y la enseñanza es una continuación de la indagación que está presente en cada jornada de trabajo. (S. Roldós, comunicación personal, correo-e, Noviembre 13, 2012).

Se propone una dramaturgia ampliada cuyas propuestas iniciales no dominen posibles factores de cambio en el proceso de creación. Así como la concepción del grupo, en donde cada individuo proyecte su idea y la friccionen en el espacio. Se trata de prescindir de la conformidad en el teatro pues se necesita de actos transgresores que ahonden en el individuo para proponer otros factores que favorezcan el proceso creativo.

En una entrevista –inédita- con Pilar Aranda, co-directora del grupo El Muégano y también actriz explica que [...]

El trabajo del grupo, pese a lo que la gente piensa, no quiere decir uno para todos y todos para uno, no quiere decir todos tienen los mismos derechos y los mismos poderes, ese no es el

trabajo de grupo. Al menos así no lo entendemos nosotros y hay algunos que no lo entienden así. Para que haya un trabajo de grupo poderoso hace falta individuos poderosos ... Si no hay individuos y todo es una masa entonces se empieza a producir un efecto de ocultamiento ... En ese sentido puede ser que nos sea un poco más fácil poder romper con los roles, podemos preguntarnos, cuestionarnos. El trabajo de grupo no es decir, todos opinamos y todos con todo, es decir, un grupo que se concibe así, fácilmente o se convierte en un grupo mediocre o fracasa, es decir, se disuelve. (P. Aranda, entrevista, Agosto 20, 2014).

La necesidad de que existan individuos poderosos en el grupo demuestra la exigencia que para que exista una dinámica enriquecedora entre los mismos hay que aprender a aprehender distintas poéticas, aceptar que existirán múltiples perspectivas pero no por ello eso ocasionará discordia y no se llegará a un cierre. Al mismo tiempo, se acepta a quien tenga más claro la concepción de una escena, de un acontecimiento, de una idea y a partir de ello el grupo llegará a un consenso del camino que se debe seguir.

La intención es que el proceso de creación que se está dando logre potenciar las distintas poéticas que se están generando en el grupo para que así logre constituirse una que los conforme, sin que esto lleve a un ocultamiento en donde dicha aceptación cambia a un proceso de evasión.

Pilar Aranda, integrante del Muégano Teatro, en esta entrevista se conoce más acerca de la dramaturgia y sobre aquella repartición acentuada jerárquicamente en los grupos, con la intención de poder indagar en la propuesta del Muégano en la creación colectiva.

... la imagen todopoderosa del director antes era del dramaturgo, como el que hace y siempre la actriz/actor como objeto, como marioneta, como individuo que hace lo que los otros necesitan que haga para que su obra se dé, esta concepción se da México y la detestaba, no me sentía cómoda

... en muchos países esto sigue pasando. Es decir, los que estudian dramaturgia, estudian dramaturgia. Los que estudian dirección, dirección. Los que estudian actuación, actuación. Creo que es en el trabajo grupal donde puedes empezar a romper con estas figuras, con estos roles tan establecidos. (P. Aranda, entrevista, Agosto 20, 2014).

Es por ello que sí se presenta esta necesidad de retomar esta corriente de dramaturgia colectiva en el Muégano, para que así se puedan romper esas limitaciones, no solo ante los cambios de roles, sino en lo que se logra ofrecer cuando no se está bajo un ordenamiento de poderes, que se produzca experimentar las diversas propuestas en donde todas las voces contribuyan a que no se pierda el gesto de la escena.

Es por ello que en esa perspectiva que se tiene al grupo, Pilar Aranda logra aportar al mismo tiempo la aproximación de lo que es y debe representar ser parte de un grupo.

Aunque hagamos una obra de un dramaturgo consagrado o no, o principiante, todas las personas que vamos a participar en este hecho creativo tengamos la capacidad de ser creativos, de romper los límites, de poder aportar con nuestras diversas dramaturgias... En ese sentido en el grupo si está bastante friccionado, lavado, disuelto pero si es importante que en cierto momento cada una de nosotras podamos encontrar una forma de cohesionar y esa cohesión la va a dar la persona que lo tenga más claro... Si yo tengo claro algo en el aspecto actoral, no lo discutamos, experimentemos... en ese sentido es un trabajo con mucho vértigo porque no estamos atados a una cosa, ni es algo que ya se tiene seguro, estamos en un ejercicio permanente a transitar por los márgenes o cruzarlos y no quedarnos aferrados a nuestro rol. (P. Aranda, entrevista, Agosto 20, 2014).

Se vuelve a retomar cómo la falta de este ordenamiento jerárquico logra producir la creación de dramaturgias propias dentro de cada individuo, capaz

así de potenciar con su voz, su apropiamiento del ejercicio que se está llevando a partir del texto dramático a la fricción en el espacio. Existe entonces una constancia del movimiento por parte de los integrantes del grupo del Muégano en donde ya no hacen uso de estos roles para dividir su funcionalidad en el grupo, al contrario logran discutir y proponer los márgenes que no están impuestos. Cada individuo transita y quien logre concebir y potenciar el gesto de aquel apropiamiento del texto dramático o espectacular, sea bajo propuestas actorales, dramáticas, de dirección, etc., es el camino que se seguirá para poder poner en práctica la cohesión que logra el grupo a partir de los cuestionamientos y búsquedas propias de lo que se puede generar en el espacio.

Sin olvidar que lo que se produce en el texto espectacular en esas improvisaciones del texto dramático al espectacular, produce una respuesta de apropiación de lo que se contempla en el espacio a cambiar o reestructurar el texto dramático.

En una entrevista para este proyecto de titulación realizada a la actriz Marcia Cevallos, integrante del Muégano Teatro desde el 2008, ella explica sobre esta forma de producción teatral en cuestión. Cevallos está vinculada al grupo a partir del montaje El viejo truco del círculo de tiza, basado en la obra El círculo de tiza caucásico, de Bertolt Brecht, montada por el Muégano junto al grupo de teatro guayaquileño Arawa ese mismo año y que se le validara a la actriz, en tanto trabajo de graduación de la carrera de Teatro, con mención en Actuación, en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (cabe acotar, carrera también fundada por Roldós). Ella va aproximándose a lo que es la dramaturgia en colectivo y cómo a partir de su experiencia en el Muégano ella ha podido observar cómo se destaca este proceso.

La creación colectiva en la escena me interesa porque es un momento en el que no solo es compartir lo que yo puedo imaginar que puede ser un trabajo cuando improvisamos, de donde salen luego textos si no que se llegan a dar estas coincidencias en donde se proponen cosas que

encajan... Santiago nos propone un texto... luego lo desmontamos, jugamos haciendo improvisaciones... Desde ahí tuvieron nombres los personajes, se constituyeron como personajes porque antes eran tan solo EL y ELLA, originalmente...Tú les pones tus imágenes, tus emociones, los referentes que al improvisar con un texto que no es escrito por uno... Me pone en riesgo el trabajo en colectivo porque no te da la posibilidad de ocultarte en el grupo. Todas, todos tenemos que hacer. Es un trabajo que considero intenso entonces no hay posibilidad de estar esperando en que el otro te diga, en que el otro haga tanto fuera como dentro de la escena. (M. Cevallos, entrevista, Agosto 5, 2014).

Es el proceso de colectivo en donde el texto dramático al mismo tiempo que pasa a formar parte del espacio, se vuelve a retomar como las improvisaciones van constituyendo y generando aportaciones al mismo texto dramatúrgico. Se logra concebir que la creación colectiva, en donde cada individuo es capaz de contribuir con sus propias aportaciones pero al mismo tiempo se reconoce la necesidad de la constancia del quehacer teatral, la transición, ponerse en riesgo. Es decir, salir de ese ocultamiento y poder ser capaz de otorgar voz, imágenes, realidades, circunstancias, acciones, lenguaje, etc., en el espacio para que se logre construir una dramaturgia del grupo.

Previamente se ha acentuado cómo cada individuo en el grupo genera su propia poética y la manera en que tal proceso se logra cohesionar. Pero hay que agregar que la dramaturgia colectiva logra acoplarse a partir de la participación activa y la falta de ocultamiento de los mismos integrantes, quienes deben y necesitan mantenerse en movimiento para poder ofrecer sus propias dramaturgias y que así este proyecte una imagen integradora que caracterice al grupo.

APROXIMACIÓN A LAS OBRAS DE SANTIAGO ROLDÓS. TEXTO DRAMÁTICO / TEXTO ESPECTACULAR.

Las propuestas de estas nuevas dramaturgias, en la que se inscribe Santiago Roldós, encuentran un acercamiento con la experimentación, el interés de transgredir al texto, pensar en el texto desde su origen, es decir no solo desde las palabras, sino como tejido (integración de varios elementos).

Para realizar un análisis en la dramaturgia de Roldós, se utilizarán las tres más recientes de sus obras. Se trata de las obras escritas y dirigidas por Santiago Roldós en diálogo con sus compañeras, las integrantes del Muégano Teatro: *Karaoke, Orquesta Vacía* (2009) y *Ensayo sobre la Soledad* (2012). Al mismo tiempo se referirá la intervención desde la dramaturgia y la dirección por parte de Santiago Roldós en la obra *¡Caramba, que coincidencia!* (2014), la cual fue la pieza de graduación de los estudiantes de Teatro con mención en actuación, del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), carrera que fundase también Roldós y en cuya dirección estuvo hasta 2012.

Cada obra se analizará de forma en donde se expongan ciertas características del proceso de creación y desarrollo que distinguen la dramaturgia de Roldós, que se concibe en correlación con su grupo y desde ahí incide en las variaciones del concepto de dramaturgia determinado por la literatura dramática. Se evitará exponer detalles que sean anecdóticos y que no contribuyan a la expansión misma del concepto dramaturgia.

Ya desde la sinopsis de la obra *Karaoke, Orquesta Vacía*, que maneja el mismo grupo, es posible notar que el lector/espectador, no está ante una obra que cuenta una historia en el sentido tradicional (inicio, nudo, desenlace) ni responde a una organización evolutiva, ni de personajes fijos, ni significado unificado.

Desde tal descripción –hecha por el mismo grupo y presentada a continuación-, se muestra el signo de la fragmentación que contiene la obra, lo que no responde a la estructura clásica de literatura dramática, que ha servido para estudiar el teatro.

Asediada por espectros, una orquesta vacía y anacrónica prestidigita las sagradas notas del himno nacional, la familia, la propiedad privada y el amor, en un territorio vagamente definido como los renglones torcidos de Pacman, la mamá de Tarzán o el papá de los pollitos, una ciudad estado diseñada con los mismos criterios de un videojuego fundacional: tesón, diversión y adecuación a la competencia salvaje, un lugar donde se puede aprender de memoria el telegrama en verso que H. Müller dedicara al Ministerio de la Cultura Universal: “Me cago / en el orden / del mundo. / Estoy / perdido”. O lo que es lo mismo: “Si quieren entender algo, por favor vayan a los urinarios” (Brecht, 1927). (Roldós, 2012, p. 3).

A continuación se procede a una lectura sobre el texto dramático, para dar cuenta que desde la misma parte textual, la obra no responde a los lineamientos del concepto de la dramaturgia tradicional.

La obra a nivel formal, se constituye por un prólogo, once escenas y un epílogo. Los personajes que aparecen en el texto dramático son: EL TORERO, LA MAJA, LA GÁRGOLA, EL SEÑOR, LA SEÑORA, LA MAMÁ, LA HIJA, EL NAZI QUE AMA, ELLO, ELLA, LA SRA. KEUNER, EL HIJO, LA NOVIA, ECO, UN@ OTR@, LO QUE QUEDA DEL PADRE.

En las acotaciones o didascalias que se presentan en el texto dramático de *Karaoke Orquesta Vacía*, las referencias en relación a lo que concierne el espacio, los objetos, la musicalización, las acciones, son mínimas. Los personajes en lo que refiere a descripciones físicas, son nulas, por lo que todo recae en el imaginario del lector / espectador. La importancia recaería en el texto espectacular, que es el texto (entendido como tejido) que surge

cuando se toma en cuenta la fricción del texto en el espacio, restándole importancia así a la dependencia del texto.

Asimismo, cabe decir que algunas de estas didascalias se alejan completamente del sentido de acción y pasan a un plano más poético. Para poner un ejemplo tenemos la Escena 11, presentada en el texto dramático como LA LLORONA BIS / LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA, ENÉSIMA PARTE genera un espacio que no necesariamente es descriptivo, al contrario genera un lenguaje poético. Haciendo referencia a dicha acotación, la misma se presenta en el texto de Karaoke, Orquesta Vacía, de la siguiente manera: “*Sobre la misma música del congreso de los diputados / la democracia en América. Fragmentos pedazos fracturas de ÉL, ELLA, LA GÁRGOLA, LA MAMÁ, LA HIJA, PRÁXEDES, EL NAZI, LA SRA. KEUNER, LA MAJA, EL TORERO, etc., penden en armónico desequilibrio sobre un par de pedestales humanos (actrices/actores), que se desplazan*”. (Roldós, 2012, p. 23)

Jacques Desuché en su libro la técnica teatral de Brecht plantea el cuadro *LA ESTRUCTURA DE LA OBRA* que constituye la separación de la estructura dramática propuesta por la lógica aristotélica y lo diferencia con la lógica brechtiana, denominada épica o dialéctica, que es la que rompe con la tradición literario-dramática. Los parámetros de la estructura del texto dramático de Roldós forman parte de esa lógica.

A continuación se reproduce literalmente el cuadro que presenta el libro.

Teatro Dramático o Aristotélico

1. La obra expone un conflicto, está construida en escenas que se encadenan estrechamente las unas a las otras, según un orden lógico, psicológico y cronológico: *natura non facit saltus*; la naturaleza no hace saltos, sigue una progresión lineal. El tiempo permite únicamente una maduración interior y el desarrollo de las potencias del ser. (...)

2. De este modo, se pasa de la exposición al desenlace, pasando por un paroxismo que se sitúa en el tercer acto. La muerte, la llegada del rey, una boda, aportan la solución del conflicto. La intensidad del conflicto que opone los protagonistas es capital: converge con «la escena cumbre del teatro clásico.»

3. «Que un lugar, que un día, un solo tema, logre conservar hasta el final, el teatro lleno».

Teatro Épico o Dialéctico

1. La obra narra una historia; muestra como seres y cosas se transforma; se hará con escenas discontinuas, lo imprevisto tendrá una función determinante: *natura facit saltus*; hay discontinuidad, accidentes e incluso revoluciones; el orden no es lineal, el tiempo trae siempre algo nuevo y rompe la trama de la continuidad interior (todo acontece porque una mañana Galy-Gay quiso comer un poco de pescado)

2. Cada escena aparece por sí misma, acumulando nuevas informaciones sobre el personaje y el mundo en que vive. No hay pues, propiamente hablando, progresión *dramática* (existe no obstante en *sordina*). El movimiento que conduce la historia es más importante que el conflicto.

3. Que a través la multiplicidad de los tiempos y los lugares el poeta nos cuenta una historia en sus múltiples episodios, con sus cien personajes y la presencia de todo el universo. (Desuché, 1966, p. 40-41).

Es por ello que referente a la estructura aristotélica dentro del texto dramático, la obra *Karaoke, Orquesta Vacía* no entra dentro de esta continuidad puesto que no posee una lógica lineal, es decir, no califica un inicio, un nudo y un desenlace. Por lo que la lógica brechtiana descoloca a tal punto que lo lleva a ofrecer una discontinuidad en dicha linealidad que se trata de proteger en el caso del planteamiento aristotélico.

Como bien se muestra en el texto dramático de *Karaoke, Orquesta Vacía*. La ausencia de esa linealidad muestra que no hay un orden que constituya

donde se presenta un inicio, un punto fuerte y una culminación. En el texto dramático, no se provee de una explicación en cómo estos espacios o temporalidades afecten a los personajes, la carencia de estos en el material físico logran concretarse en el texto espectacular, a partir del lenguaje corporal que surge en cada personaje.

La siguiente característica que se presenta en el segundo inciso lleva a tener una idea clara de cómo en el texto dramático de Karaoke, Orquesta Vacía se prosigue con este asentamiento de que la historia del mismo texto dramático resulta contener conflictos de distinta proporción, que llevan a que cada elemento que figure en la escena sea puesto en consideración, ya que los personajes se acercan a distintos temas de interés que son establecidos para los mismos, que luego encontrarán un punto de encuentro pero que no se descartarán u olvidarán en la continuación del texto.

Como último punto de referencia en lo que respecta al texto dramático, se puede diferenciar que dentro del orden que mantiene la lógica aristotélica, se centra en presentar espacios temporales que mantengan una temática fija y que permanezca en esa continuidad. Por lo que Karaoke, Orquesta Vacía aplicando la estructura brechtiana concede más flexibilidad al texto dramático en referirse con esa multiplicidad que incluso contando una historia permiten indagar en un recorrido de espacios y personajes que se reencuentren luego, es decir, el universo de este texto dramático no necesariamente debe limitarse a centrarse en especificidades o particularidades.

Pero la importancia no solo recae en aquella estructura que posee el texto dramático después de todo, el texto (tejido) escénico también presenta sus propios acercamientos para mostrar de qué forma a pesar de las referencias del texto dramático, no resultan ser suficientes al momento de friccionar el texto con el espacio.

El video de Karaoke, Orquesta Vacía que se utilizó como material audiovisual para analizar la fricción del texto con el espacio, fue el alusivo al

montaje de tal obra, que se presentó el 11 de enero de 2012 en Teatro Vila Velha localizado en Salvador de Bahía, Brasil. Eso, como soporte físico, pues también se usaron notas para este estudio, hechas en funciones realizadas en Guayaquil, pero de la que no se cuenta con un registro en digital.

En el texto espectacular, es decir en lo que se produce en escena, se da una variación importante en los personajes y en relación a cómo ellos construyen su significado en la interacción. A diferencia del texto dramático se puede percibir la dislocación entre la cantidad de personajes y la cantidad de actores que los encarnan, ya que varios de los personajes son asumidos por un mismo actor/actriz.

Como no todos los personajes forman parte de las mismas escenas, el actor y las dos actrices (Santiago Roldós, Marcia Cevallos y Pilar Aranda), transitan por la obra asumiendo varios de esos roles y mutando según la escena.

En cuanto a cómo se expresan en la obra los personajes, en el teatro dramático, tradicionalmente las obras están configuradas por diálogos. Aquí, en cambio, se ve que no hay diálogos, que ellos fracasan o que estos son aparentes, ya que en realidad se trata de monólogos encubiertos.

Una de las características fundamentales de la dramaturgia de Santiago Roldós es que pone en evidencia la dificultad del diálogo. Las conversaciones no tienen como objetivo significar algo, sino que desde el absurdo muestran lo difícil que es realmente comunicarse. Entonces, se puede notar que los diálogos en realidad son monólogos disfrazados que no plantean conflictos, que no tienen evolución, sino que se muestran nada más como momentos donde se activa una inquietud.

Para ejemplificar, se transfiere a continuación una de las escenas de la obra. Se trata, según el texto literario, de la Escena 5 titulada como MAMÁ LUCHA.

MAMÁ, *increpando abruptamente, a los espectadores/transeúntes.*

¡Tú desheredas, él deshereda, ellos desheredan, ustedes desheredan, nosotros desheredamos...!

MAMÁ

¡No saben cómo me fascinaba!... Y eso que le decían la fanesca, porque estaba repleto de granitos, y porque su programa ideológico era un maremágnun, más flexible que el hombre de caucho de los cuatro fantásticos, sobre todo a la hora de abrir su intimidad a los extraños, sobre todo a las extrañas... La cosa es que llegados a ese punto, tu patria alternativa, tu proyecto y tu guarida, tu otro mundo posible, se convierten de repente en tus mayores enemigos. (*Llanto de niño*) ¡¡¡Ya Cempasúchil!!! No berrees por pendejadas. La vida ya te dará suficientes razones para soltar tanto moco y chinchulín que desearás nunca haber nacido y tú, Práxedes, ¡cállate la boca!, no me atosigues con tus preguntas sobre el cuento que me estabas echando... Suficiente hago acordándome de los nombres de todos ustedes. ¿Cómo que tú no eres Práxedes?! Muchacha del demonio... ¡¡¡Pues me da igual!!! Y tú, Prudencia... o como te llames. ¡No me faltes al respeto...! La cosa es que entonces, llegados a ese punto, habría que masacrarlos por completo, habría que desterrarlos de tu cuerpo.

HIJA, *que la ha estado / la observa desde el futuro*

Yo siento que todas nuestras construcciones se edifican con material reciclado, a imagen y semi distancia de los sueños y frustraciones de nuestros todo débiles padres. Mi mamá... mírenla, aquí está. Como la puerta de Alcalá, tan joven y ya viendo pasar el tiempo. ¡Qué cara de álbum de fotos! Como cuando era una maja vestida en un radiante domingo de parque. Abierta a todas las posibilidades. La ilusión viajando en tranvía. O en una carreta tirada por un asno desde la Central de Abastos, repleta de gusanos. Abierta a todas las

posibilidades. Hasta que el destino elige una. Con voz de rruiseñor de América y trazas de pachuco recién estrenado. Un dandi de bigote fino. La maja vestida tiembla sus piernas ante el mulato catrín. Y avizorando una escapatoria, o quizás simplemente por costumbre, es decir: avizorando una escapatoria, la maja envuelve poco a poco su majestuosa falda española, hasta convertirla en un rebozo sujetador de una docena de chimales...

MAMÁ

¡Ya, mi niña! ¿No ves que por una vez estaba tratando de ponerme interesante? Si yo lo que quería era ser astronauta, para salir disparada y volar, volar tan lejos, donde nadie nos obstruya el pensamiento. Pero heme aquí, que el día en que el hombre pisó la luna por vez primera, ¿dónde estaba yo? Pues pariendo, como siempre. Por eso te puse Práxedes, lunática, bueno, no sé si a ti, ya me has hecho dudar, pero seguro que alguna de ustedes se llama así, en honor a mis deseos abortados, que según me dijo el cura eso no es pecado. Por eso ahora me dedico a los ángeles y a los santos. Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa, En lugar de a mis odiseas del espacio. Con tal de alcanzar el cielo, el fin justifica los medios.

HIJA

Un cristianismo maquiavélico. O la salvación de nuestra alma como premio consuelo. No lo sé... Lástima de mi mamá. Mi mamá me mimó. Mi mamá lastimó. Yo lastimo a mi mamá. Y la mimo... Y empieza el movimiento. De aquí para allá... De allá para acá... Con todo y la mesa especial que hubo que mandar a hacer para que cupiéramos todos, todos los días... Una docena de chimales... El mismo número de gente retratada en esa imitación del cuadro de la última cena que nos recordaba a todos, todos los días, de qué material tenían que estar compuestos nuestros sueños... (Roldós, 2012, p.11-12).

Es por ello, que al realizar la separación de ambos diálogos, encontramos monólogos de cada personaje. La resolución escénica que se le da a estos diálogos, es la ubicación que se le da en el espacio. En escena las actrices / personajes están separadas y se percibe como no hay una intervención que llegue a un mutuo acuerdo.

MAMÁ, *incredando abruptamente, a los espectadores/transeúntes.*

¡Tú desheredas, él deshereda, ellos desheredan, ustedes desheredan, nosotros desheredamos...! ¡No saben cómo me fascinaba!... Y eso que le decían la fanesca, porque estaba repleto de granitos, y porque su programa ideológico era un maremágnun, más flexible que el hombre de caucho de los cuatro fantásticos, sobre todo a la hora de abrir su intimidad a los extraños, sobre todo a las extrañas... La cosa es que llegados a ese punto, tu patria alternativa, tu proyecto y tu guarida, tu otro mundo posible, se convierten de repente en tus mayores enemigos. (*Llanto de niño*) ¡¡¡Ya Cempasúchil!!! No berrees por pendejadas. La vida ya te dará suficientes razones para soltar tanto moco y chinchulín que desearás nunca haber nacido y tú, Práxedes, ¡cállate la boca!, no me atosigues con tus preguntas sobre el cuento que me estabas echando... Suficiente hago acordándome de los nombres de todos ustedes. ¡¿Cómo que tú no eres Práxedes?! Muchacha del demonio... ¡¡¡Pues me da igual!!! Y tú, Prudencia... o como te llames. ¡No me faltes al respeto...! La cosa es que entonces, llegados a ese punto, habría que masacrarlos por completo, habría que desterrarlos de tu cuerpo. ¡Ya, mi niña! ¿No ves que por una vez estaba tratando de ponerme interesante? Si yo lo que quería era ser astronauta, para salir disparada y volar, volar tan lejos, donde nadie nos obstruya el pensamiento. Pero heme aquí, que el día en que el hombre pisó la luna por vez primera, ¿dónde estaba yo? Pues pariendo, como siempre. Por eso te puse Práxedes, lunática, bueno, no sé si a ti, ya me has hecho dudar, pero seguro que alguna de ustedes se llama así, en honor a mis deseos abortados, que según me dijo el cura eso

no es pecado. Por eso ahora me dedico a los ángeles y a los santos. Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa, En lugar de a mis odiseas del espacio. Con tal de alcanzar el cielo, el fin justifica los medios.

HIJA, *que la ha estado / la observa desde el futuro*

Yo siento que todas nuestras construcciones se edifican con material reciclado, a imagen y semi distancia de los sueños y frustraciones de nuestros todo débiles padres. Mi mamá... mírenla, aquí está. Como la puerta de Alcalá, tan joven y ya viendo pasar el tiempo. ¡Qué cara de álbum de fotos! Como cuando era una maja vestida en un radiante domingo de parque. Abierta a todas las posibilidades. La ilusión viajando en tranvía. O en una carreta tirada por un asno desde la Central de Abastos, repleta de gusanos. Abierta a todas las posibilidades. Hasta que el destino elige una. Con voz de rruiseñor de América y trazas de pachuco recién estrenado. Un dandi de bigote fino. La maja vestida tiembla sus piernas ante el mulato catrín. Y avizorando una escapatoria, o quizás simplemente por costumbre, es decir: avizorando una escapatoria, la maja envuelve poco a poco su majestuosa falda española, hasta convertirla en un rebozo sujetador de una docena de chimales... Un cristianismo maquiavélico. O la salvación de nuestra alma como premio consuelo. No lo sé.. Lástima de mi mamá. Mi mamá me mima. Mi mamá lastima. Yo lastimo a mi mamá. Y la mimo... Y empieza el movimiento. De aquí para allá... De allá para acá... Con todo y la mesa especial que hubo que mandar a hacer para que cupiéramos todos, todos los días.... Una docena de chimales... El mismo número de gente retratada en esa imitación del cuadro de la última cena que nos recordaba a todos, todos los días, de qué material tenían que estar compuestos nuestros sueños... (Roldós, 2012, p.11-12).

Previamente se utilizó como referente la acotación que aparece en el texto dramático de la Escena 11, ahora la relevancia surgirá del texto que prosigue luego de aquella didascalia de carácter poético: “**ECO**: Nosotros, lo que necesitamos es un pacto... (etc.)”. (Roldós, 2012, p.23).

Esa breve introducción que se da a lo que va a referir esta presencia, en el texto dramático el personaje simplemente se queda hasta lo que se ve limitado a expresar por el texto. En otro caso, en el montaje, todo procede de un modo distinto puesto que aquel ECO continúa con la intervención que no se logró concretar en el texto dramático. Nuevamente, se refuerza el desapego a depender del mismo texto.

En la fricción con el espacio del texto dramático literario de Karaoke, Orquesta Vacía surge un nuevo lenguaje, que es el que se realiza a través del recurso de la iluminación, el del sonido, el del mismo cuerpo. Es por eso que el texto espectacular logra potenciar lo que el texto dramático simplemente plantea como una base, como un motor y no como un guión que debe ser cumplido y al que debe obedecerse.

Para ejemplificar cómo obra la luz en la composición dramática del espacio, a continuación se va a usar algunos ejemplos de la misma obra.

En el texto dramático, La Escena 8 se titula INSOMNIO, hay una acotación, efectivamente, pero es muy precisa: se dará una oscuridad total. Cuando se construye el sentido en el espacio, hay muchos otros elementos que surgen además de esa acotación. La oscuridad no es lo único que se manifiesta en la escena, también existe el sonido de una filmadora antigua que está presente, junto a los diálogos de los personajes. El juego sonoro que consta tanto en el texto original como en lo que se construye escénicamente, es tan fuerte, que a pesar de que no se vean a los actores en escena, puede sentirse muy fuerte. La acción, entonces, se traslada al sonido.

Por otro lado, en el texto dramático, en la Escena 9 que se titula KARAOKE, la SRA. KEUNER, interviene tres veces por la acotación que se da en relevancia a los sueños que ha tenido. La didascalia por otro lado, sigue siendo específica pero esta vez especifica la musicalización y a pesar de la breve aproximación de la iluminación, no se da mayor detalle. Otro elemento que se da en el texto dramático es la ubicación de la SRA. KEUNER y dos elementos tales como: el pedestal con el traje del padre y la chica del abrigo gris de gamuza.

Centrándonos en las diferentes intervenciones del personaje la SRA. KEUNER en el montaje se puede observar como la iluminación cambia en tres distintos momentos, en el texto dramático se establece los tres sueños pero en el espacio la manera de sincronizar dichos momentos ocurre con la iluminación. Al principio de la escena, en el texto espectacular se mantiene la oscuridad de la escena anterior y a medida que sigue el monólogo, se percibe un destello proveniente de una linterna que se prende y se apaga. Luego la linterna pasa a formar parte del espacio, un elemento que se mantiene en constante movimiento sin un punto fijo. Finalmente esa fuente de luz en el espacio logra enfocar el cuerpo del personaje, la presencia ha sido descubierta, al mismo tiempo se nota un cambio en la misma, la desesperación en el volumen de su voz, por otro lado el sonido de la música se vuelve más tenue en relación a la voz del personaje que potencia su presencia con la asistencia de la linterna que la ilumina y la persigue.

En el artículo Modalidades actorales o siete maneras de estar presentes, Jean Frédéric Chevallier concede un apartado en relación a quienes forman parte de la fricción del texto en el espacio.

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desempeñada por una persona en el escenario, llega a proponer el término de 'operador' (Deleuze, 1979: 89). El otrora actor se ha vuelto un 'operador' de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un actor que no actúa –una cosa que, fuera de ser

contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día—. ... ellos en tanto que operadores de la escena ayuda a entender que lo que hacen en estas escenas tiene poco que ver con una estética de la representación. Hoy en día, lo que el espectador mira primero es al operador presente en el escenario – lo mira en tanto que presente y no tanto como representante-. Y probablemente, las variaciones que se observan en el trabajo de este operador sobre el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejar ver al espectador su presencia. (Chevallier, 2012, p.10).

Ante esta aproximación, la presencia ha logrado generar un cambio significativo. En cuanto al texto espectacular, se ocasiona un planteamiento en donde quienes operan en el mismo, ya no deban enfocarse en lo que respecta a la representación sino a cómo esta presencia que se constituye en el espacio, pasa a ser una energía que se genera en el cuerpo de aquel mismo operador. Puesto que el personaje para poder constituirse en el escenario, necesita un cuerpo, de este cuerpo que es provisto en el espacio aparecerá una nueva presencia la cual irá constituyéndose como ajena al mismo actor al momento de la representación.

Hay dos escenas del texto dramático, que se analizarán, la Escena 5 que es MAMÁ LUCHA y la Escena 9 KARAOKE. En el texto dramático se especifican los personajes que hablarán, incluso las didascalias no logran extender una explicación detallada de lo que sucederá en el espacio.

En MAMÁ LUCHA, el texto dramático menciona en el apartado a un mayordomo colocando piezas de PACMAN pero en el texto espectacular no se puede saber si específicamente es un mayordomo, incluso con el elemento de la charola en donde se están llevando las respectivas piezas no hay mayor detalle en su apariencia. Es decir, en el espacio esta presencia asiste para poder crear el espacio en donde se dará la escena de MAMÁ LUCHA. La forma en que dicha presencia coloca las piezas en el espacio

serán la guía para el personaje en el trayecto y los movimientos que debe dar pero tal rol que prioriza dichas acciones no logran especificarse en el texto dramático.

En la Escena de KARAOKE, el texto dramático realiza la división de los tres sueños que tiene la SRA. KEUNER pero no presenta a la presencia que aparece en el espacio. En el texto espectacular, dicha presencia procede a jugar con la iluminación, de tal forma que los movimientos que realiza a partir de esta única fuente de luz afectan tanto al espacio como al personaje que en esos momentos realiza un monólogo.

En la Escena 7 que se titula ¿QUÉ COSA FUERA LA MAJA SIN CANTERA? FIESTA DE QUINCE AÑOS, el texto dramático muestra cómo el personaje de LA MAJA vuelve a estar en escena, enfatiza la didascalía que será un *Stand up tragedy*. No se da mayor detalle, excepto que en una de las intervenciones de la MAJA en el texto dramático se puede hacer la diferencia del personaje y la persona. Pero en el montaje, el espacio logra indagar más en la presencia del personaje, es más, ahora no simplemente resulta significativo lo que dice sino cómo lo dice y de qué forma su cuerpo pasa a formar parte que logre poner en tensión no solo lo que se plantea en el texto dramático, al mismo tiempo existe una aproximación a los espectadores, constantemente rompiendo el espacio que se supone es el escenario. Esta presencia en el texto espectacular que a pesar de haber recorrido entre los espectadores, dirigirse a ellos de manera más personal, desde que empieza la música extrae un elemento del escenario para poder integrarlo al espacio los espectadores sean incluso más conscientes de la presencia, de los movimientos, palabras y motivos de su desapego al espacio establecido. Ese tipo de juego que se da entre la transgresión de los espacios, solo puede observarse en el montaje, no en el texto dramático.

Ensayo sobre la soledad, obra estrenada 2012, con el elenco Pilar Aranda, Marcía Cevallos y Aída Calderón. Ha pasado por muchas mutaciones tanto en el texto dramático como en la fricción del texto en el espacio. En este análisis se tomará la más reciente versión, que difiere de las anteriores en la variación del elenco.

La sinopsis oficial de Ensayo sobre la Soledad dice lo siguiente:

Sobre la obra Pequeño ensayo sobre la soledad, tercera o cuarta reelaboración de una pieza que nació pensándose como una obra infantil y al final ha terminado siéndolo de una manera radical: un ensayo de la vida, la enfermedad y la muerte. En un círculo de soledades, varias tarugas tarántulas indagan cómo es posible que baste una tabla para tener un piano o un rascacielos enano, desde el cual suicidar todas las noches la elevadísima cornisa de nuestras aspiraciones. Con distintos sentidos del humor, la obra recrea el campo de batalla, familiar y extraño, del afecto filial. Este trabajo es una nueva reflexión del Muégano Teatro acerca del lugar donde nacen la (micro) política y el juego. (Roldós, 2014).

El texto dramático de Ensayo sobre la Soledad consta de diez escenas y un epílogo. Los personajes que aparecen en el texto dramático de forma cronológica, sin contar la repetición de los mismos en otras escenas, son: TRAPO, TROTA, TRETA, A, B, C, D, UNA DE ELLAS, CHIQUILLA, MAMÁ, HORMIGA 1, HORMIGA 2, HORMIGA 3, CORO MAMÁS, VETERANA QUIJOTA AÚN INCONSCIENTE DE SERLO, MAESTRA DE CEREMONIAS, BUFONA, UN DOCTOR, PEQUEÑ@, MAESTRA DE CÍVICA, EX PEQUEÑ@, CORO DE DUENDES MALIGNOS, LA VIRGEN, UN ARQUITECTO, DIRECTOR, HIJO, PAPÁ, ACTRIZ ESPECTADORA, EL DOBLE DEL HIJO, LA ACTRIZ QUE ACABA DE REPRESENTAR A PAPÁ, LA ACTRIZ QUE ACABA DE REPRESENTAR A DIJO / MITAD DE ARRIBA DEL TÓTEM, LA OTRA ACTRIZ QUE ACABA DE REPRESENTAR A HIJO / MITAD DE ABAJO.

En las didascalias que se observan en el texto dramático de Ensayo sobre la Soledad, las referencias en relación a lo que concierne el espacio, los objetos, la musicalización, las acciones nuevamente son pocas, cortas, no necesariamente concisas. Los personajes no poseen descripciones físicas o que definan de alguna forma su esencia. En el texto espectacular se ocupará de llenar aquellos vacíos a los cuáles no logra referirse el texto dramático.

Para ejemplificar dicha connotación, de carácter poco conciso debido a su lenguaje poético, se ha optado por escoger la Escena 8 titulada Canción del Aprendizaje, en donde se presenta, la didascalia, de la siguiente forma: *“Paráfrasis física y vocal que remite tanto al tema Jigzaw falling into place, de Radiohead, como al hecho de que cuando éramos niñas nos bastaba una tabla para tener un etcétera.”* (Roldós, 2014).

De la misma manera que en Karaoke, Orquesta Vacía se procederá a partir de la estructura de la obra que se presentó previamente en las distintas perspectivas (aristotélica y brechtiana) para así poder dar constancia de que en el Muégano Teatro, en los textos dramáticos de Santiago Roldós, se mantiene un seguimiento en lo que acontece a proceder con esa transgresión en el mismo texto dramático, sin depender del mismo puesto que su objetivo final es la fricción del texto en el espacio.

En Ensayo sobre la Soledad, el texto dramático no mantiene un orden en lo que respecta a ofrecer un inicio, nudo y desenlace. Se concentra en mantener una historia fragmentada que sin importen el orden en el cual proceda, cada escena pretende presentar su distinto conflicto, el cual no abarca una linealidad sino más bien un encuentro circular puesto que cada escena en el texto dramático procede en retomar la temática pero con un espacio temporal y personajes distintos. Incluso la demostración en el texto de como varían los personajes es una manera de no limitarse a depender plenamente de los mismo, en el texto espectacular es cuando notamos aquellos cambios especificando a esas presencias y energías que se producen en un cuerpo determinado.

Otra característica que se puede apreciar de la estructura del texto dramático de Ensayo sobre la Soledad es que mantiene la multiplicidad de situaciones que proceden de la historia, una historia fragmentada, que puede iniciar de dónde desee pero que deberá retomar en cierta medida un tema que permita la aproximación de otros personajes al mismo juego de encuentros. En el texto dramático de Ensayo sobre la Soledad no existe un tiempo, un espacio, unos personajes que limiten o mantengan un orden, todo cambia, todo muta.

Incluso ante esas transgresiones que presenta notoriamente el texto dramático, se vuelve a reiterar como la importancia siguen primando en la fricción del texto en el espacio, puesto que incluso con las breves acotaciones y palabras de cada personaje, el lenguaje en el espacio logra disponer de elementos que transgredan en las intervenciones que el texto dramático no logra abarcar.

En el texto dramaturgico literario, se especifica cómo la obra está encaminada para ser montada por tres actrices, para quienes fueron inicialmente impuestas pero luego ese mismo detalle que resultó ser específico tanto en el texto dramático como en el espectacular (puesto que una presencia interviene a dar ese dato pero al mismo tiempo se confunde con un texto que le pertenece a la misma) empieza a mutar.

En el texto dramático ese detalle se da en la Escena 2 que se presenta como SOLEDAD DE LAS TARÁNTULAS / PARÁFRASIS DE FE, la tercera intervención, es decir el personaje C. En el texto espectacular es una de las mismas actrices que da este planteamiento, una presencia que resulta ser persona / personaje.

Esto da cuenta de que los personajes inicialmente planteados en la dramaturgia, no son concebidos como entes fijos, sino que tienen una cualidad plástica, que permite la reformulación, según las necesidades de la realidad del grupo y no de la realidad de la ficción.

La obra en general juega con la tensión entre persona y personaje. Entre la realidad del grupo y el juego teatral mismo. Esto es notorio no en el texto dramático literario, sino en la puesta en escena; es decir, en lo que se entiende como texto espectacular.

Así vemos en escena al director/dramaturgo (Santiago Roldós), que simplemente funciona como operario en la escena (acomoda el espacio mientras se desarrolla la acción), a actor. Y esto, en su última versión (recientemente estrenada en agosto de este año), ya que las versiones anteriores (primero con un elenco de tres actrices: Pilar, Marcia, Aída y luego de dos Marcia y Pilar), no se encontraba él más que dando indicaciones desde fuera. Asimismo, vemos al técnico de iluminación y sonido (Gabriel Quimís) operando la parte técnica casi integrado con el público y, a ratos, insertarse en la ficción.

Con todo ello se juega con la idea del pacto ficcional: estar en el teatro y saber que se está. Se acepta todo esto como realidad. Nada de ello está en el texto dramático literario inicial. Estas son apuestas que se han tejido en los cambios de personas, espacios y condiciones del mismo grupo.

En el montaje sin embargo, a diferencia de la obra precedente, el escenario está casi vacío y solo cuenta con la tabla como elemento fijo y constante dentro del texto espectacular. El uso de la tabla como elemento clave para limitar un espacio resulta forzar al cuerpo a moverse con la certeza de la presencia de este elemento. Al mismo tiempo en el espacio, el uso de bloques varía en los distintos requerimientos de los personajes o presencias en el espacio.

En el texto espectacular si se procede a dar una intervención con elementos audiovisuales, como cuando se presenta la incursión al himno ecuatoriano PATRIA TIERRA SAGRADA. Se dan dos presencias para la proyección de este material (Santiago Roldós y Gabriel Quismís) que proceden a dar un recorrido por los límites trazados en ese circuito que se ha creado para el espacio. El texto dramático, la Escena 7 la cual se denomina como PATRIA

(ASMA) si confirma que se da un himno por niños, no especifica cómo o de qué manera la acotación se va a dar en el espacio por lo que en el montaje es el único momento que puede notarse de qué manera se ha decidido proceder y al mismo tiempo cómo ha mutado de versiones anteriores.

En la Escena 7, en la obra dramática conocida como PATRIA (ASMA) hay en un monólogo de la HIJA PEQUEÑA que no desea dormirse, ese monólogo se refiere a un momento en donde ella solo muestra su negación a dormirse pero de ahí no hay ningún otro lenguaje.

En el texto espectacular por otro lado, al momento de la Escena 7 se puede percibir cómo la iluminación empieza a extinguirse de tal forma que solo se la perciba a ella, su espacio está siendo perturbado por esas sombras, esos seres que la atemorizan, la energía del cuerpo de que surge en este personaje es de perturbación, la necesidad de escapar, abandonar el espacio que resulta ser el elemento de la tabla que utiliza como cama.

Si bien hay muchos detalles del personaje que no se presentan en el texto dramático, lo que al mismo tiempo se excluye es la intervención de dos presencias más que le niegan el escape, dichas presencias son visibles para el espectador pero resultan ser una fuerza de restricción para el personaje puesto que está obligado a quedarse a pesar de su desesperación. Es por ello que en el espacio, la integración de ambas presencias pasan a ser parte de un lenguaje que entran en conflicto con el del mismo personaje que está experimentando esta vivencia.

En relación a la exploración dramática anterior de Santiago Roldós, en Ensayo sobre la Soledad, las acotaciones o detalles son menores que en Karaoke, Orquesta Vacía por lo que ahora el texto dramático literario se presenta como un elemento capaz de brindar mayores posibilidades de ser permeado, ya que es menos autoritario. Por eso, la creación dramática del espacio es en donde realmente está la fortaleza de la obra.

Ante la flexibilidad que le brinda a quien hace lectura del texto dramático puede al mismo tiempo proponer todo un espacio que transgreda del cual el Muégano Teatro en su montaje ha escogido, destacando otros elementos pero priorizando que el texto no limite a la creación de la fricción con el espacio.

La fricción del texto en el espacio permite una transición del director como ojo externo a un director que muta como parte del tejido dramático vivo. Es decir, que de esa manera el cambio de roles, fuese director, actor, dramaturgo, personaje, presencia, energía, etc., logra no verse limitada por los márgenes impuestos en el texto dramático. Hay una necesidad de transgredir y buscar el apropiamiento de una determinada escena en donde las imágenes se van concibiendo a medida que cada individuo forme parte de aquel espacio y juegue, o lo acomode a su conveniencia.

Las didascalias o acotaciones en el texto no hacen hincapié a ninguno de los elementos previos puesto que la concepción de los mismos solo puede darse en el montaje, en esa fricción con el espacio que se genera, esto afianza aquel vínculo entre el texto y el espacio, puesto que el lenguaje toma presencia no solo con lo que se dice en el diálogo sino por cómo el cuerpo es capaz de proponerlo, lenguaje que no puede detallarse con tanta precisión en lo que la literatura dramática.

Por ello, Ensayo sobre la Soledad ante la diferencia que muestra entre el texto y su montaje, reafirma como el texto permanece sujeto a cambios y niega la dependencia a acotaciones extensas las cuales abarquen un espacio innecesario en el texto que podría ser mejor localizado en la fricción del mismo en el espacio.

Caramba, Que Coincidencia obra estrenada en el 2014, con el elenco Christian Guerrero, Ana Belén Duran, Cristian Aguilar y Tatiana Ugalde, con la intervención de Santiago Roldós y Pilar Aranda. El texto dramático será dado a partir de esa intervención que se genera de esa unión entre los cuatro estudiantes del ITAE y la dramaturgia de Santiago Roldós, siendo este el primer borrador conocido como STULTÍFERA NAVIS, que fue un título provisional del trabajo como bien se rescata del texto dramático.

El montaje de la obra se dio en Mayo del 2014, una temporada que duró del viernes 2 de mayo al domingo 25, teniendo en cuenta que solo se montaba la obra los fines de semana. A partir de ello, el material audiovisual, único de aquella temporada, propuesto como trabajo de graduación de los estudiantes de la carrera de teatro del ITAE, solo cuenta con un registro audiovisual.

La sinopsis oficial de Caramba, Que Coincidencia dice lo siguiente:

Esta es una investigación personal que intenta pensar la política desde la intimidad, la familia, un tótem kitsch de madera podrida, empapado de gasolina, para que no se lo carcoman los bichos desde dentro. Una bomba de tiempo inflamable, protegida por el azul de la radiación de los rayos catódicos que alumbraron una infancia y una madurez exiguas, solidificadas en la memoria oficial de unos adornos de porcelana barata, por otra absolutamente entrañables.

Nos interesa la resistencia y cuestionar firmemente aquello que dicen que está establecido, instaurado, colonizado. Pero ninguna explicación va a dar comienzo. Sólo el ensayo de un nuevo día, de una nueva vida, escribiendo con los cuerpos. Un sistema de diferencias donde (a veces usamos) la lengua, es un juego. “Embellecer lo cotidiano para iluminarlo bruscamente, de otra manera. Sacarlo de sus casillas, definirlo de nuevo y mejor” (Cortázar). (Roldós, et al., 2014).

CARAMBA, QUE COINCIDENCIA, el texto dramático el cual se concibe como STULTÍFERA NAVIS en ese borrador, conformado de ocho escenas. Los personajes que aparecen en el texto dramático de forma cronológica, sin contar la repetición de los mismos en otras escenas, son: BENITO, ROSITA, EMPERATRIZ, CHAI, NARRADOR EN OFF, LA JAUME, HIJO DOCUMENTALISTA, PADRE CON DESPERFECTO TÉCNICO, PADRE MENOS VIEJO, HIJO EMBEBIDO, BAILA, PROFESORA CLARIMUNDA, MAGENTA, LILA, ROSITA, ROSE, DRAMATURGO 1, DRAMATURGO 2, DRAMATURGA 3, DRAMATURGA 4, ECO DE NORA, EL, ELLA, HOMBRE, MUJER, I, II, III, IV, MAMÁ.

En el texto dramático en las acotaciones se especifican acciones que se darán por los personajes, escasamente se encuentran breves referencias a estados de ánimo de los personajes, aún existen didascalias que mantienen un nivel poético y no se limita a decir de qué manera debe darse en el texto espectacular, si no que queda a disposición misma de quien decida montarla, teniendo en cuenta que hay ciertas puntualizaciones en lo que corresponde a las acciones o frases dichas en las mismas didascalias.

En la escena 3, LAS NIÑAS NO ODIAN, la didascalia en el texto dramático, se presenta de la siguiente manera:

Vestida a la usanza de un carabinero de la Guerra de Independencia, Clarimunda medita frente a un libro sagrado (cuaderno espiral marca Scribe o Sanapal), mientras lxs estudiantes penden invertidos en las escaleras con la cabeza hacia el público. En un pizarrón real/ imaginario, con una tiza extenuantemente gigante, Clarimunda sentencia una máxima incuestionable. Luego se dirige a lxs estudiantes con una serie de señales fascistas, ellxs responden primero marcialmente y después cantando “Yo tengo un amigo que me ama, su nombre es Jesús”. Entonces lxs gira sobre su propio eje, lxs sienta de frente y se va. Poco antes de salir por el quicio de una puerta, voltea a ver su obra. (Roldós, 2014).

En el texto espectacular esta didascalia tiene varias puntualizaciones que no logran percibirse en el texto dramático, si bien se establece un espacio físico que son las escaleras, en el montaje dichas escaleras pertenecen a una tarima, la posición de los personajes si opera de la manera en que el texto dramático lo clarifica.

Los movimientos de los personajes de la escena 2 en el texto espectacular, al comenzar la escena 3, se empiezan a movilizar hacia sus vestuarios que están calculadamente distribuidos por el espacio (quienes intervienen en el montaje han decidido mantener una secuencia de las locaciones tanto del vestuario como de la utilería), solo a un personaje se le da la descripción en el texto dramático de lo que usará pero solo en el texto espectacular se puede contemplar que su vestuario tiene un acercamiento a Guayaquil.

En ese transcurso en el cual los personajes empiezan a ubicarse en su respectivo espacio, en el texto dramático no dice que otras acciones están implementando, es más, solo se presenta a los personajes ya estando en esa posición y ubicación. Por otro lado, el texto espectacular es pertinente al mostrar cómo mientras se traslada de una escena a otra se van dando pequeñas palabras de introducción a la misma escena que se va a representar, ya luego en sus posiciones se produce un silencio y se continúa.

En el texto espectacular las acciones propuestas en las didascalias del texto dramático se cumplen en cierta medida, las limitaciones siguen siendo capaces de poder formar una ruptura a partir del uso de los elementos y los distintos movimientos físicos que produce el cuerpo de los personajes en el espacio. La tiza extenuantemente gigante y el pizarrón real/ imaginario que aparecen en el texto dramático no necesariamente deben precisarse acomedidamente al texto espectacular, aún permanece la duda de cómo, cuál y de qué manera el personaje del texto dramático Clarimunda va a sentenciar una máxima incuestionable, eso solo puede percibirlo el texto espectacular. Se tiene en cuenta nuevamente que los personajes no

necesariamente deben ser representados en su mismo género o número puesto que sigue siendo una constante en la intervención del montaje de Caramba, Que Coincidencia.

En la escena 7, NATURALEZA MUERTA, que se presenta en el texto dramático. Dicha escena no sigue el orden en el texto espectacular puesto que resulta que pasa a formar parte de la última escena. Al mismo tiempo en el texto dramático, la escena 7 resulta estar dividida por los personajes I, II, III, IV y la didascalia del texto dramático es la siguiente: *“Coro con audífonos. Los textos suenan en off, mientras lxs transeúntes rinden tributo expresionista al lugar común de la buseta, seña de identidad de quien no va a ninguna parte que no sea el mismo progreso de siempre”* (Roldós, 2014).

Nuevamente, la didascalia resulta tener una poética que permite a quienes decidan montar la obra, la oportunidad de presentar la escena con las imágenes que mejor convengan para representar la dramaturgia del grupo. En este aspecto, el texto espectacular de Caramba, Que Coincidencia optó por mantener el elemento de la voz en off en el espacio pero evita especificar lo que hacen los personajes mientras este proceso se da. Por eso, en el texto espectacular los actores, frente a los espectadores, empiezan a retomar sus vestuarios de la primera escena, retomando así a los personajes.

Entonces en el texto dramático se presentan los textos de la voz en off pero en el espacio esos textos conforman parte de una grabación que se reproduce por distintas voces que van denotando diversos personajes. En el texto dramático existe una distinción de las partes pero en el espectacular se procede a dar voz y potenciar al mismo personaje que ha decidido enunciarla.

La potencia del texto espectacular no solo se remite a estar atentos a lo que se dice, puesto que nombran el suceso en Guayaquil de las cruces sobre el agua, que alude a la masacre del 15 de noviembre de 1922 de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra, un conocimiento y apropiación de

aquellos que conformaron, presenciaron y reoncieron esa historia, que permanece viva en la memoria ciudadana. En el texto dramático dicha intervención no se encuentra escrita, hay textos por parte de los personajes que sí se contemplan en el texto espectacular pero no en su totalidad.

Eso implica que el texto dramático ha sido parte de un proceso de cambios de las intervenciones de la fricción del texto en el espacio para que ahora, el texto dramático no contenga lo que se contempla en el espacio.

Nuevamente, en la didascalia del texto dramático e incluso en las intervenciones de la voz en off que solo remiten a textos, al carecer de saber qué acciones se podrían dar es cuando el texto espectacular contribuye a la dramaturgia puesto que en el espacio que, como se planteó previamente, ha decidido retomar a quienes pertenecieron a la primera escena. Al finalizar la voz en off en el texto espectacular de la escena, la violencia se retoma por los cuerpos de los personajes que ahora han decidido colgarse individualmente distribuidos en el espacio para luego caer. La diferencia de los mismos personajes que lo demuestra su lenguaje corporal, incluso la manera en que enuncian sus textos, como si el proceso los hubiese ido desgastando.

En la escena 5 del texto dramático, INSTRUCCIONES PARA UN BEAUTIFUL DAY, la didascalia que se presenta va de la siguiente manera, reafirmando la connotación de la poética al no optar por describir más de lo que en realidad se necesita poner en el texto dramático. La didascalia del texto dramático indica [...] *“Coro del significado y significante. Mientras el dramaturgo 1 habla, piensa y/o escribe, a lxs demás dramaturgos una palabra suya bastará para enfermarles”*. (Roldós, 2014).

La potencia de la escena en el texto espectacular logra presentarse porque a medida de que el personaje va dando una indicación, los otros personajes que conforman la escena toman una posición en el espacio y se apropian del mismo a partir del teatro físico que están poniendo en práctica. La incorporación de los movimientos y la interpretación de los mismos por parte

de los personajes generan un lenguaje propio en cada uno a pesar de estar realizando la misma acotación en colectivo.

En el texto espectacular hay dos momentos en donde existe un juego con la iluminación, en donde dicha acotación no aparece de ninguna manera en el texto dramático.

En el texto dramático, en el final de la escena 1, ROW THE BOAT, en donde empieza a darse un monólogo de un narrador en off. En la fricción del texto en el espacio no se presenta ninguna acotación previa a cómo se va a llevar a cabo esa narración o cómo va a finalizar.

A partir de eso, es donde el juego de la iluminación aparece en el espacio por primera vez, solo se proyecta luz donde los actores han decidido cambiarse de vestuario. En el montaje cada elemento está distribuido para poder proceder a usarse dependiendo de la intervención de los personajes pero hay que considerar que es solo en este momento en donde los actores deciden ocultarse de los espectadores para realizar estos cambios de vestuario. En el transcurso del montaje se mantiene una relación cercana frente a los espectadores permitiendo observar qué vestuario se usará o qué objeto de la utilería se necesitará.

El otro momento en donde la iluminación forma parte del espacio es cuando carece de la misma. En la escena 7, NATURALEZA MUERTA, en el texto espectacular, como previamente se ha planteado, los personajes de la primera escena pasan a formar parte del espacio en este momento y cuando uno de los personajes dicta la última frase, observa al público cuestionando, ¿y si cantamos?, las luces se apagan.

En el espacio, al momento de cesar la iluminación, rápidamente los personajes intervienen y usan encendedores para que su presencia pueda destacar en el mismo espacio en que han decidido mantenerse. El monólogo de cada personaje va dirigido a la insolencia de la falta de luz, pero de los tres personajes que se disponen a hablar solo uno permanece en constante

penumbra, su voz viéndose acompañada de otro que a oscuras parece reírse de su desdicha.

Otro recurso que se debe prestar atención es el que ofrece el teatro físico puesto que es un momento, muy notorio en el teatro espectacular es cuando un personaje pasa a tener el papel protagónico al dejar que su cuerpo sea manipulado por otros quienes han decidido darle la posición que ellos desean en el espacio.

En la escena 8 del texto dramático, que se reconoce como LA EXPLICACIÓN, INSTALACIÓN Y PERFORMANCE la didascalía que se presenta a continuación explica brevemente algunas pautas, las cuales se revelan con mayor notoriedad al friccionar en el espacio.

El mismo actor que hizo de papá hace ahora de mamá. Incapaz de valerse por sí misma, la mujer es limpiada, alimentada y activada, con distancia, por sus hijxs. Uno de ellxs, el fideo duro, se coloca detrás de ella una vez está en su vehículo lista para descargar por fin su "explicación". Mientras ella habla, la iguana eco de Nora escribe lo que debe decir con la misma tiza y en el mismo pizarrón de Clarimunda. (Roldós, 2014).

Antes de proceder al texto espectacular, una última acotación que se da en el texto dramático referente al personaje es: **Mamá, maquinalmente.** Centrándose ahora en el espacio dicho protagonista ha optado por formar parte en el espacio como un cuerpo que será dirigido por los personajes que según el texto dramático son los *hijxs*. En el espacio se puede notar como se desenvuelve el proceso de cuidado del personaje y cómo ante el final de cada acción, puesto que los otros personajes parecen esperar su turno para poder mover dicho cuerpo a su conveniencia, cada uno decide tomar una fotografía de lo que ha realizado.

Existe otro momento en la misma escena que se da en el espacio, donde después de atender sus necesidades, los otros personajes finalmente crean a Mamá máquina, ese personaje pasa a moverse por un tercero. Entonces,

sí, el protagonista está siendo operado por otro personaje que es quien le permite hablar (existe un cono de tránsito que este mueve hacia delante para ceder la palabra a Mamá máquina). En el momento en que el personaje habla y enuncia un monólogo que está establecido como formato de una carta, en el espacio existe movimiento de otro cuerpo que empieza a crear generar acciones como lo explica la didascalia del texto dramático, pero los elementos tiza y pizarrón han sido alterados a conveniencia del grupo.

Esto lleva nuevamente a demostrar cómo el texto dramático literario no contiene en su totalidad lo que se presenta en el texto espectacular, dicha carencia que no necesariamente ejerza mayor importancia en el texto dramático si debe acentuarse en el espacio porque es donde se logra una mayor potencia, lo que se logra poner en el montaje.

Finalmente, es necesario acotar cómo a pesar de los distintos personajes que intervienen en cada escena del texto espectacular, sea número o género que se especifica en el texto dramático literario, en el espacio eso no es importante puesto que todo depende de qué manera esas presencias logren representarse en el espacio.

EL TEATRO COMO EJERCICIO POLÍTICO. LAS POLÍTICAS TEATRALES DE SANTIAGO ROLDÓS Y LA CO-RELACIÓN CON EL QUEHACER DRAMATÚRGICO.

Santiago Roldós, como persona, fue, es y sigue siendo un referente para el país, máxime si se considera las circunstancias que le correspondió vivir, por el hecho de que su padre fue presidente del Ecuador y el significado que tuvo por el retorno de la democracia y su muerte. Si bien su pasado lo ató a la política, el transcurso lo llevaría a conocerla desde otra perspectiva: el teatro. Un dato importante dentro del teatro de Santiago Roldós es el lugar que decidió concebir para realizar su producción artística: Guayaquil, luego de realizar un periplo importante por México y España, que lo definiera estéticamente.

Santiago Roldós en una-auto entrevista realizada en el 2012, con la intervención de preguntas formuladas por sus compañeras del Muégano teatro, comenta:

Lo bueno del teatro es que un@ puede/debe escoger su lugar, que no significa territorio sino situarse. Uno puede viajar por todas partes sin nunca marcharse de sus demonios (...) En un momento dado nuestro grupo decidió proyectar su trabajo desde Guayaquil, precisamente porque por su aridez intelectual y artística y su reaccionaria política nos parecía un lugar ideal donde nuestro teatro tendría sentido, y porque ante la falta absoluta de estructura, ahí podíamos reinventarnos mejor que en otro lado (Roldós, 2012).

Se reconoce entonces que Santiago Roldós sí, regresó, consciente de situarse en Guayaquil y de apropiarse del sitio con la finalidad de poder así proceder en su desarrollo teatral. Se puede afirmar entonces que la presencia de Santiago Roldós se impone como un referente del teatro guayaquileño. Se explica al mismo tiempo, las razones por las cuales

Guayaquil influenciaría con su decisión de hacer de éste el sitio para posicionar al Muégano Teatro.

En la dramaturgia lo político no simplemente se refiere al ejercicio político. Una manera de acercarse a esta concepción en el teatro podría ser en el ejercicio teatral de la cartografía en el individuo, sujeto a un espacio temporal definido que lo conforma, que al mismo tiempo logra un desprendimiento del colectivo sin poder desligarse o evadir lo que lo constituye, referentes que lo atan a un territorio.

Bertolt Brecht, como referente para el Muégano Teatro, en sus maneras de producir teatro siempre se centraba en temas que eran próximos a sí mismo, a sus coetáneos. En su poética trataba de demostrar que existe otra perspectiva, que permitía acercar al sujeto de una forma que despertara sus sentidos.

Se trata, a la vez, de mostrarnos la realidad contemporánea y permitirnos juzgarla: para esto es necesario, pues, que deje de aparecernos como necesaria. Debe aparecernos, de pronto, en escena, extraña, sorprendente, <alejada> de nosotros. Por ello Brecht la insertará en verdaderas leyendas, en parábolas (...) Así pues si el teatro quiere cumplir su función social, es decir, su función crítica, si quiere hacer sensible al espectador los abusos y las fuerzas maléficas de la sociedad, para que desee cambiarlas, es este claro juicio lo que tiene que despertar, y no una instintiva repugnancia (...) La solución es *divertir al hombre mostrándole su vida, pero como <alejada> de él.* (Desuché, 1966, p. 45).

Brecht, en su dramaturgia decide ser consciente de sus vivencias, de su realidad pero no hacer que se torne una dependencia de la misma, permitir a los espectadores que incluso se acerquen como extranjeros. Mientras se produce un sentido de alejamiento, no implica una evasión a la construcción. Una manera de que en el espacio se experimente es proponiendo otras poéticas que permitan acercar al espectador y no alejarlo.

Se ha dado la propuesta de cómo Brecht desea funcionar a partir del teatro, de cumplir con una función social sin perder la concepción que como sujeto lo constituye y no crear un teatro convencional. Es por eso que ahora Brecht se posiciona con mayor potencia en lo político pero al mismo tiempo no perdiendo la corriente de la dramaturgia que desea formar.

... La cuestión del teatro no es enseñar política, sino precisamente hacer al hombre sensible a ella. El teatro, en primer lugar, tiene que *divertir* al hombre. Se dirige a los sentidos del hombre, no sólo a su inteligencia. Debe mostrar (pero de cierto modo) la vida tal como es (entonces quedamos libres para juzgarlas), no demostrar algo. (Desuché, 1966, p. 45-46).

De esa manera ante el planteamiento de lo que se desea provocar en el espectador, Brecht propone una alternativa de acercarse a lo político, porque uno no puede evadir u ocultarse de ello. El teatro de Brecht propone divertir, incluso siendo temas de carácter histórico, social, etc., potenciarlos, violentarlos en el espacio para que se logre exponer algo diferente, que provoque e invoque a los sentidos. Y así, desarticular la idea que en cada dramaturgia la solución provenga de mantenerse una linealidad en la narración, un orden y un contenido específicos.

Santiago Roldós comparte su postura ante lo político, del siguiente modo:

La metáfora esencial de Hamlet para los actores y las actrices es que no importa tanto lo que te ha pasado como lo que haces con ello. Es decir: cómo lo politizas o cómo lo teatralizas, no en el sentido de cómo “poner” en escena, sino de cómo minar la determinación aparente. Entonces yo siento que mi teatro es mi política, mi forma de estar y hacer política. Que por cierto creo que es exactamente lo contrario a la teatralización en su sentido más banal de la política contemporánea. (S. Roldós, comunicación personal, correo-e, Julio 19, 2014).

En un sentido la dramaturgia de Roldós a pesar de tener una base brechtiana, no implica no tener dudas sobre la finalidad de ciertas propuestas, como: "... Para Brecht el teatro debía 'servir' para aprender a transformar la sociedad, y eso me parece dudoso y cuestionable". (S. Roldós, comunicación personal, correo-e, Julio19, 2014).

En su aportación, haciendo referencia a la metáfora de Hamlet, la dramaturgia de Roldós, la cual es su manera de hacer e involucrarse en lo político es poder mostrar su poética y cómo dentro del texto espectacular el logra encontrar las sombras del texto dramático para minarlo y generar un lenguaje que violenta el gesto de la escena en el texto espectacular.

Sí existe una similitud en donde Roldós ha optado por tomar el mismo camino de Brecht en donde él desea que el teatro además de ser un lugar de experimentación, desafíe las formas mismas de hacer teatro, que mientras existan temas que ejerzan una potencia en el contenido a partir del texto dramático, la ejerzan aún más en la dramaturgia colectiva, en la fricción del texto con el espacio.

En el laboratorio permanente de dramaturgia de Roldós, que dio inicio en mayo de 2014, y sigue en curso mientras tiene lugar esta investigación, el primer ejercicio fue redactar una memoria. A medida que se iban produciendo los ejercicios textuales y las fricciones de los mismos en el espacio, cada tallerista tenía su propia aproximación a la vivencia que trataba de mostrar. En ese nivel íntimo iban apareciendo trazos de memorias colectivas, puesto que estamos atados a vivir en sociedad, a que se den esas relaciones en encuentros cotidianos.

Otro aspecto que se concibe en la dramaturgia de Roldós es la micropolítica, en la entrevista mencionada previamente, este da un acercamiento al concepto para entender la profundidad que debe representar.

Pavlovsky explica la micropolítica con la imagen del murmullo que siente un personaje de Saramago, pero no "con los oídos", sino "en los

pies”, en el momento en que la península ibérica comienza a fracturarse y a desprenderse de Europa. Sólo él, desprendido a su vez del debate cotidiano convencional, es capaz de sentir lo que nadie más puede. El hecho extraordinario de “oír” con el cuerpo, indica que la micropolítica tendría que ver con esa vibración. (S. Roldós, comunicación personal, correo-e, Julio 19, 2014).

La imagen que ofrece Pavlosky, que es mencionada por Roldós, la mencionada capacidad de sentir los que otros no, en el momento en que se da un desprendimiento de este individuo, donde nadie logrará alcanzar a sentir lo mismos que este a menos que decidan unirse a su causa y de una masa, pasar a un colectivo de individuos que hayan optado por desligarse de esa cotidianidad y transgredirla.

Es por ello que en La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo de Emilio García Wehbi, el apropiamiento que se evoca acerca de lo político se construye y se presenta como:

... lo político es la imbricación de una forma y contenido nuevos que descoloquen las presunciones del público, que no sean afirmativas, o mejor dicho, que afirmen sólo su carácter abierto y su incomodidad (la suya y la el público). ... Deviene político cuando propone una potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y su realidad, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. Deviene político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin) como acto de resistencia. (García, 20) – *Cita textual. No encuentro en internet.*

Lo político aparece nuevamente como un acto de resistencia, Wehbi desea que en el teatro se produzca esta desestabilización, que logre afectar al espectador, no solo a partir del contenido sino de la forma en que se ha decidido representar al texto dramático en el espacio. Lo político en el teatro

es retornar constantemente a lo que constituye al individuo como sujeto de cambios, de vivencias, de formaciones y construcciones, pero al mismo tiempo, como indicaba Brecht, haciendo que el individuo sea un extranjero de lo que contempla.

En Karaoke Orquesta Vacía, se realiza lo político en la poética de Roldós, en muchos aspectos en donde el sujeto transita por un texto dramático y un texto espectacular que logre mantener ese aspecto de violencia no solo hacia el mismo individuo que se encontrará con un texto tanto espectacular como dramático que lo transgreda, sino que ese motivo que lo llevó a utilizar esa poética logre influir en otros, desde sus propias perspectivas.

Es por ello que ante estas distintas formas de acercarse a lo político, a partir de contenido, de fricción en el espacio, etc., en la entrevista a Santiago Roldós, este menciona un extracto que se presenta en el texto dramático y en el texto espectacular de su obra Karaoke, Orquesta Vacía y rescata dicha característica.

Uno de mis textos favoritos de Derrida es "Políticas de amistad", expresamente citado en una de las escenas finales de Karaoke Orquesta Vacía ("amigos míos, no hay ningún amigo", etc.). Para Derrida la pregunta esencial de la política es: con cuántos amigos se cuenta (como en Facebook, no en balde la red social ha sustituido a la plaza pública). Esa determinación de la democracia como contabilidad lleva aparejada una estela cruel: a partir de qué número podemos hablar de un holocausto. (S. Roldós, comunicación personal, correo-e, Julio 19, 2014).

En el texto dramático de Karaoke, Orquesta Vacía, en la escena 12, SÉNECA / FILOSOFÍA CLÁSICA POSMODERNA, el personaje LO QUE QUEDA DEL PADRE iniciará un monólogo y eventualmente llegará ante esta planteamiento. El contenido en el texto dramático literario se realiza ante dicha frase que luego recae en cuestionar la verdad de la misma y la

valoración se da acerca de la presencia, de aquellos a quienes se les conoce como “amigos”, que están pero no están.

En el texto espectacular ejerce mayor potencia por el teatro físico que se produce en la escena, al inicio del monólogo el personaje inicia cantando y luego, súbitamente, cambia, entra en un estado filosófico en donde empieza a debatir sobre la frase ya citada.

En el texto dramático, la escena 12, aquella acotación hecha por el personaje, se presenta de la siguiente forma:

... como dijo Séneca: “Amigos, no hay ningún amigo”. Esto es extraordinario, es fantástico, porque con ello Séneca viene a decirnos que la política, en realidad, es un lugar súper amplio, maternal, donde no cabe nadie. “Amigos míos, no hay ningún amigo” es algo extraordinario, fantástico, fabuloso, porque fabuloso viene de fábula, que es algo que nos inventamos y que sin embargo luego estamos ahí, como cojudos, viendo bien consternados. “Amigos míos: no hay ningún amigo” es una frase extraordinaria, estructural, mayéutica, constituyente, porque significa que en realidad le hablamos a alguien que no está ahí... / pero que no te escucha / alguien / que quizás te escuche / pero que no / no te puede tocar. (Roldós, 2012, p. 24).

Entonces sí, haciendo referente a Karaoke Orquesta Vacía, donde se mantiene este texto de “Amigos míos, no hay ningún amigo”, convoca a cuestionarse este planteamiento que desembocará de manera reveladora, íntima que logre violentar a quien observa en el espacio, no solo por el contenido sino por la forma que se ha implementado para potenciarlo.

Se trata de generar puntos de encuentro y desencuentro, la evasión a una estructura aristotélica, la necesidad de representar en el espacio de una manera que no se limite al orden o a mantenerse dentro de un margen en donde la narración conceda un entendimiento inmediato.

Es decir, que finalmente, no se opte por escoger el camino en donde el texto dramático se acomode a una estructura precisa, en donde exista una pertenencia inamovible del sujeto. Este deseo que surge al indagar en lo político es permitir una búsqueda del sujeto que lleve constantemente a la experimentación de situaciones que no pueda controlar, mientras más desubicado se encuentre, mayor violencia se generará en el espacio.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La observación de las obras más recientes de Santiago Roldós y de su grupo Muégano Teatro (es decir, las producidas a partir de 2009), permitieron reconocer que el trabajo de dramaturgia no se reduce a un trabajo de producción textual ni individual. Y que el texto (lo que se entiende habitualmente por dramaturgia) no necesita, para ser legítimo, seguir los patrones habituales que el canon literario reconoce como teatro. Así, la no – linealidad, la ruptura con la lógica inicio-nudo-desenlace, la ausencia de moraleja, la fragmentación, etc, presentes en la obra de Roldós, dan cuenta de una manera expandida de entender el concepto de dramaturgia.

Con estas aproximaciones a la obra de este autor y su respectivo grupo, es posible reconocer que desde su quehacer existe un cambio de perspectiva sobre la concepción dramaturgica predominante en el contexto de Guayaquil. Su forma de producción rompe con el rol que históricamente ha ejercido en el entramado teatral. Es decir, rompe la concepción instituida que entiende la dramaturgia como un trabajo netamente literario y el modo de producción teatral en donde ese texto goza de supremacía.

La transformación de la idea de dramaturgia de Santiago Roldós, está íntimamente ligada al trabajo colectivo de escritura (no solo con textos, sino con acciones físicas y fricciones en el espacio), realizada conjuntamente con su grupo: Muégano Teatro. En esta investigación se logró reconocer cómo la metodología dramaturgica no se limita, en el sentido a que cada individuo permanece en constante movimiento, transita por los espacios, los roles, referentes y logra finalmente generar su propia poética. Todo ello es revelado en un texto (textus=tejido), que está permanentemente puesto en estado de tensión y de transformación; es decir, que se reconoce como una materia viva.

Los procesos de evasión a la dependencia del texto dramático, los nuevos planteamientos al poder conocer y experimentar dentro del espacio; friccionar el texto en el espacio, minarlo, que pase por un proceso de mutación o mutilación y que no permanezca estático, son claves fundamentales para relacionarse con la dramaturgia y sus nuevas políticas de producción desde nuevas perspectivas.

A partir de este trabajo, se plantea la posibilidad de abrir nuevas maneras de asumir la teoría teatral, a partir de procesos de observación generados directamente de la práctica creativa y el respectivo cotejo con poéticas de otros contextos, que han sido ya teorizadas, para a su vez, abrir nuevas rutas de reflexión.

La propuesta se inscribe en una invitación para que aquellos que se aproximan al teatro, no se sientan amenazados a proceder con experimentar en la ampliación de conceptos, puesto que las artes escénicas, por su propia naturaleza efímera, empujan a la transformación permanente.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bobes, M (Comp.) (1997). *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
2. Chevallier, J. y Mével, M. (2010, enero-diciembre) Texto Fuerte / Texto Débil. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* [en línea], Vol. 4. Disponible en: http://200.21.104.25/artescenicasc/downloads/artescenicasc4_4.pdf [26 Mayo 2014]
3. Chevallier, J. (2012, enero- diciembre) Modalidades actorales o siete maneras de estar presente. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* [en línea], N° Vol. 6. Disponible en: http://200.21.104.25/artescenicasc/downloads/artescenicasc6_2.pdf [15 Junio 2014]
4. Desuché, J. (1966). *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikod-tau.
5. Dubatti, J. (2009, Septiembre) Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural Alma Mater* [en línea], N° 158. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/articulo/view/2215/1787> [2014, 10 Junio]
6. García, E. (2013). La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo. *Trabajo inédito, no publicado*.
7. Iapuntaitae (2012, 14 de febrero) Autoentrevista a Santiago Roldós [Homepage]. Consultado el día 22 de Julio de 2014 de la World Wide Web: <https://www.youtube.com/watch?v=CpSxTlivXWk>
8. Riechmann, J. (1987, noviembre-diciembre) Errores reunidos. *Revista Primer Acto*. N° 221.
9. Roldós, Santiago. (2014) Pequeño Ensayo sobre la Soledad. [en línea] Disponible en: <https://www.facebook.com/events/1448715525402281/> [2014, 16 de Agosto].
10. Roldós, S. (2012) Karaoke, Orquesta Vacía. *Tercera Edición*.
11. Roldós, S., Durán, A., Guerrero, C., Ugalde, C. y Aguilera, C. (2014, mayo). Caramba Que Coincidencia. Trabajo presentado en el Instituto Superior Tecnológico de Artes (ITAE), Guayaquil, Ecuador.

12. Muégano Teatro (2014, mayo) [CD-ROM]. Caramba Que Coincidencia. Trabajo presentado en el Instituto Superior Tecnológico de Artes (ITAE), Guayaquil, Ecuador.
13. Muégano, Teatro. (2012, enero) [CD-ROM]. Karaoke, Orquesta Vacía. Trabajo presentado en el Teatro Vila Vehla, Salvador, Brasil.
14. Roldós, S. (2014) Stultífera Navis. *Trabajo inédito, no publicado*.
15. Roldós, S. (2014, junio) Ensayo sobre la Soledad. *Revista El Apuntador*. [en línea], N° 57. Disponible en: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-57/textoyescenario/ensayo-para-la-soledad/> [2014, 28 Julio]
16. Sánchez, J. (2008) El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils* [en línea], N° 16. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf [2014, 11 Julio]

GLOSARIO

1. **Texto dramático:** Texto literario de carácter escrito y estructurado a partir de personajes, acciones y conflictos, que tiene como afán ser representado escénicamente.
2. **Texto espectacular:** Texto total de la puesta en escena, es decir, aquel que se produce en el espacio. Se trata del texto que es generado tan con elementos verbales como no verbales, o sea, uno que se da por el entramado complejo de cuerpos, movimientos, palabras, iluminación, objetos -entre otros elementos- que crean el sentido de la obra.
3. **Fricción del texto en el espacio:** Acción que consiste en confrontar un texto con el espacio, para sacar al mismo tiempo de su sentido fijo, potenciándolo y permitiéndole mutar en este proceso.
4. **Teatro Aristotélico:** Referente a Aristóteles (**filósofo de la antigua Grecia 384 a. C.-322 a. C**), donde se establece los indicios de una estructura que se aplica en la literatura dramática, **es decir, una constituida por una estructura lineal de inicio-nudo-desenlace.**
5. **Texto:** Del latín *textus*, del verbo *texere*, tejer, trenzar, entrelazar.
6. **Teatro Brechtiano:** Metodología implementada por Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán (**Augsburgo, 10 de febrero de 1898 – Berlín Este, 14 de agosto de 1956**), donde la estructura teatral rompe con la linealidad y el orden y se constituye como un paradigma de reconfiguración de las relaciones establecidas en la forma de producir teatro, saliendo de los patrones jerárquicos.
7. **Nuevas dramaturgias:** Nuevas aproximaciones y perspectivas a la expansión del término dramaturgia, que han emancipado al teatro del ámbito literario para devolverlo al espacio, a la práctica viva y en vivo.
8. **Creación Colectiva:** Metodología que dio inicios alrededor de los años 60 en Latinoamérica, que rompe con el orden jerárquico establecido en la estructura tradicional que se aplica en la literatura dramática en donde los roles son asignados y prima la escritura espectacular.

ANEXOS

ENTREVISTA A SANTIAGO ROLDÓS (13/11/2012)

¿Hace cuántos años comenzó su actividad en el Teatro?

Empecé a estudiar a los 19 años, hace 23. Mi primer trabajo como director fue en 1995, una adaptación propia de “Las brujas de Salem”, de Arthur Miller, en México.

Usted en el teatro ha incursionado como actor, director, dramaturgo, docente y tallerista. ¿Cómo y cuánto tiempo se desarrolló en cada uno? ¿Cuál lo ha dejado más satisfecho?

No veo ninguna actividad como parcela. Hace mucho que el término dramaturgia se refiere a algo más que a la escritura de un texto. Sobre todo en el teatro de grupo que hacemos, es importante el diálogo entre cada dramaturgia: la de las actrices y los actores, la de la dirección, la de la escritura, etc. Y la enseñanza es una continuación de la indagación que está presente en cada jornada de trabajo.

¿Cuántos talleres ha realizado a lo largo de su carrera?

Como alumno, decenas. Como profesor, también.

En alguno de esos talleres ha invitado a que las personas formen parte del proceso creativo de una obra de teatro. ¿Cuál fue el objetivo que quiso alcanzar al realizarlos? ¿Esas obras tendrán su puesta en escena en algún momento? ¿Cuáles han sido los resultados?

Depende. A veces desde el inicio está claro que se busca obtener un resultado práctico; pero otras veces ese resultado es inesperado, no programado, y de pronto se producen cosas muy inquietantes, como los dos

primeros ejercicios que hicimos en el Laboratorio de Teatro Independiente del ITAE: La Tabacquería y Señales de tránsito. Nacieron de la lógica misma de las preguntas, los vacíos y las inquietudes de nuestras estudiantes, y para mí se cuentan entre lo más destacado de mi trabajo como director.

¿Cuáles considera que son las diferencias fundamentales entre la obra de teatro que realiza un dramaturgo a los libretos que son puestos en escena por su director?

Supongo que la pregunta quiere diferenciar entre montar una obra ajena o montar una propia. Se puede abordar eso desde una perspectiva técnica: es decir, siempre es más cómodo trabajar con un autor muerto, sea célebre o no, porque entonces hay mucha libertad. El quid de la cuestión es lograr distanciarse de la obra propia, y permitir que las actrices y los actores se apropien de ella. Más allá de eso, lo que en Muégano nos importa es crear una dramaturgia singular, en el seno del grupo.

¿Cuántos dramaturgos guayaquileños conoce? Nómbrelos por favor.

¿Quiere decir en la actualidad? Cristian Cortez es muy prolífico. Y luego sé de la obra de Cristian Avecillas, Funeraria Travel; y vi Soliloquio épico coral, de Aníbal Páez.

¿Cuál cree que sea la causa de la carencia de dramaturgos en la ciudad?

Creo que esa carencia es coherente con la falta de una cultura de grupo, que ha sido la que en contextos tan cercanos como Bogotá, Quito y Lima desarrolló autores muy contundentes. Es curioso que la gran tradición del teatro de grupo de Latinoamérica, habiendo empezado con un fuerte acento en la improvisación y la creación colectiva, desembocara en producir autores

muy concretos y vigorosos. En pocas palabras: la carencia de autores es coherente con la carencia de un teatro propio.

No todos los dramaturgos tienen la oportunidad de publicar sus obras y actualmente no se realizan concursos de teatro. ¿qué cambios deberían darse para que estas propuestas no sean impedimentos que permitan a posibles interesados de incursionar en el proceso creativo de una obra teatral?

En lugar de sistemas y procesos proactivos contemporáneos, lo que hay es un supuesto control, siempre dirigido a convertir a la cultura y al arte en un sucedáneo de la publicidad oficial del poder de turno. El único camino es la independencia, la autogestión y la imaginación. Al final el trabajo rinde, pero es una carrera de resistencia. En la que, por cierto, no hay que dejar de reclamar al Estado que cumpla con su trabajo y sus obligaciones, que es al revés de la mentalidad de los funcionarios que por dos migajas creen que los artistas debemos someternos, no digamos a la sociedad, sino a un régimen.

¿Piensa publicar algún libro en donde recopile las obras de teatro que ha realizado?

Seguramente, pero el teatro se escribe para la escena. Los libros son una consecuencia de ello.

ENTREVISTA A SANTIAGO ROLDÓS (19/07/2014)

Aristóteles decía que “el ser humano es un animal político”, Bertolt Bretch que “El peor analfabeto es el analfabeto político. No oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos” y Emilio García Wehbi que hay que “Ser políticamente incorrectos”, ¿Qué pensamiento podría compartir a partir de las siguientes frases?

Más que un pensamiento, compartiré el despliegue de un posicionamiento. Yo llegué al teatro huyendo de una especie de destino político, doblemente impuesto por la sangre: la sangre que ya corría por mis venas, pero también, y quizás sobre todo, por la sangre violentamente expulsada de los cuerpos de mi padre y de mi madre al momento de estallar, morir y hacerse trizas, según la historia oficial, en un acto de amor a la patria. Durante años viví mi opción por el teatro como una negación de ese destino y de la política en general. Y eso gracias, en gran medida, a que la mayoría de las escuelas de teatro forjan analfabetas funcionales, no sólo analfabetas políticos, sino paradójica e insolentemente analfabetas del propio teatro, es decir de la vida y los afectos: te enseñan una serie de técnicas para estar listo para venderte en el mercado de las emociones, incluso en el territorio de lo contemporáneo y el performance, pero no a conocerte en intimidad. Quiero decir que cuando yo descubrí al materialista Brecht, en el largo periplo de entender por qué quería irme ahora del teatro (por todo el burdel y la corrupción en su interior y alrededores), lo que me atrapó de él fundamentalmente fue cómo me permitió desde el primer día entenderme a mí mismo a profundidad, y entender que mi opción por el teatro fue la manera en que yo podía enfrentar a mi destino en mis propios términos, que son los del no derramamiento de más sangre (sobre todo de la mía propia), sin que ello signifique darle la espalda a la sangre ya derramada, sino todo lo contrario.

La metáfora esencial de Hamlet para los actores y las actrices es que no importa tanto lo que te ha pasado como lo que haces con ello. Es decir: cómo lo politizas o cómo lo teatralizas, no en el sentido de cómo “poner” en

escena, sino de cómo minar la determinación aparente. Entonces yo siento que mi teatro es mi política, mi forma de estar y hacer política. Que por cierto creo que es exactamente lo contrario a la teatralización en su sentido más banal de la política contemporánea.

Ahora, debo decir que he hablado de mí simplemente porque soy un caso que conozco a profundidad (cuestión que, como verás, me parece crucial, sobre todo en estos tiempos); pero en realidad siento que toda la gente que llega al teatro, incluso la que se queda más frívolamente en él, llega en principio motivada por algún tipo de herida, por una inadecuación al brutal orden ordinario. Por eso, como apunté antes, luego es muy cruel que el teatro, vía el mecanismo de la fama o la mercancía, se vuelva cómplice protagonista de esa realidad ominosa y desalmada (por eso tantos actores y actrices, famosos o no acaban en alguna forma de auto destrucción). A fin de cuentas, la política es siempre un problema personal, no privado, sino íntimo: la tercera guerra mundial, en marcha desde que acabó la segunda, no sólo nos determina, sino que somos parte de su construcción y mantenimiento. Quizás por ello lo correcto y lo incorrecto, desde una perspectiva radical, me resulten categorías más bien externas al arte. Supongo que puestos a elegir, habría que quedarse con la segunda, sin dejar de procurar que la incorrección política quede en un mero sucedáneo y por ende desafección de la subversión y la resistencia: cuando Jarry se cagó en Macbeth y en la revolución francesa fue bastante más allá de la mera incorrección.

Así, De García Whebi prefiero la distinción que hace entre “la política” como práctica profesional del simulacro en aras de conquistar el poder y “lo político” como territorio ineludible de lo humano (un poco en el sentido aristotélico). Por último, de Brecht, te recomiendo leer el poema “1940”, mucho más interesante y dialéctico que su ataque al analfabeta político.

Le he escuchado hablar varias veces sobre la dimensión micro-política en su trabajo, ¿puedes explicarme la diferenciación/complemento entre lo político y el ejercicio micropolítico?

En la casa de mi familia materna, años después fundadora de un partido semi fascista dramáticamente parapetado tras los nombres y los rostros de mi madre y de mi padre, la emisión televisiva de “El padrino I y II” era un evento sagrado. Siempre me ha perseguido el recuerdo de ese ceremonial, durante el cual mis tíos guardaban un silencio reverencial casi inédito. Como si se tratara de una lección de lo que significaba, literalmente, la familia, miraban y aprendían (a veces comentaban, y quizás exagere: pero creo que incluso tomaban notas) como devotos. Pero estoy seguro de que entendieron la parábola de Coppola en su justa magnitud hollywoodense, católica y apostólicamente aurática.

Pavlovsky explica la micropolítica con la imagen del murmullo que siente un personaje de Saramago, pero no “con los oídos”, sino “en los pies”, en el momento en que la península ibérica comienza a fracturarse y a desprenderse de Europa. Sólo él, desprendido a su vez del debate cotidiano convencional, es capaz de sentir lo que nadie más puede. El hecho extraordinario de “oír” con el cuerpo, indica que la micropolítica tendría que ver con esa vibración que, antes del personaje de Saramago, ya asediaba a Woyzeck, el soldado raso de Büchner. En los cables de alta tensión y en los durmientes de las nuevas rieles de los trenes (es decir: en el avance del progreso) él veía una conspiración francmasónica en su contra.

Woyzeck es multi explotado: lo explotan la industria militar, la industria médico-científica y sus propios deseos de convertirse en un proveedor de una mujer y un hijo que si bien no estamos seguros de que sean “suyos”, sí podemos estar seguros que nunca terminarán de serlo, atrapado él en la jauría de su propia supervivencia y manutención. Esa contradicción es una agudización de la cosmovisión isabelina, que fue el primer sistema filosófico-teatral que aprendía a amar: en la tensión entre el macro y el micro cosmos,

el más mínimo movimiento en el alma de un ser humano era capaz de romper descomunadamente de la armonía de la música celestial de las esferas.

Uno de mis textos favoritos de Derrida es “Políticas de amistad”, expresamente citado en una de las escenas finales de Karaoke Orquesta Vacía (“amigos míos, no hay ningún amigo”, etc.). Para Derrida la pregunta esencial de la política es: con cuántos amigos se cuenta (como en Facebook, no en balde la red social ha sustituido a la plaza pública). Esa determinación de la democracia como contabilidad lleva aparejada una estela cruel: a partir de qué número podemos hablar de un holocausto.

Para mí no hay futuro si no es “en la dimensión más pequeña”, una imagen más que una idea que tomo de la parábola bíblica de la Ópera didáctica de Baden sobre el acuerdo, cuando el pensador (el hombre práctico de un teatro obrero, literalmente obrador), se descarga de todo su saber y se queda desnudo frente a la tormenta.

Heiner Müller define el teatro como “laboratorio de la imaginación social y cree en el teatro como herramienta acaso capaz de transformar la sociedad” ¿Cómo se sitúa frente a esta declaración?

Bueno, él toma y comparte esa definición del filósofo Wolfgang Heise, quien a su vez la derivó del propio Brecht. En cualquier caso, yo lo entiendo nuevamente desde la dimensión más pequeña, seguramente debido en gran parte a que la traducción que tengo de esa afirmación, a cargo del gran Jorge Riechmann, no dice “imaginación social”, sino “fantasía social”, y eso altera drásticamente el entendimiento ortodoxo que se la ha dado a esta idea de manera adocenada, “(...) habida cuenta –dice Müller- de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna, y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a yugularla en todo caso”. Es decir que nos encontraríamos exactamente en el polo opuesto de esa instrumentalización simplista que hoy, por ejemplo,

intenta hacer del teatro un instrumento subsumido de la sociología, la antropología o la asistencia social. Y no, porque el carácter revolucionario del teatro consiste, según Müller, en algo que Brecht formuló muy bien: “posibilitar al espectador (...) desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. Que cuando se le muestra un proceso, o escucha un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable”. Eso me parece fascinante y liberador. Arístides Vargas tiene una frase que yo he hecho mía y que seguramente él hizo suya de otro: en el teatro ensayamos la vida. Lo cáustico y lo vasto a la vez de enunciar el asunto de ese modo, posibilita una ambigüedad no teleológica, que es el monstruo que suelen engendrar los sueños de las utopías.

Jerzy Grotowski opinó que “Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia (...) La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas sino la destrucción de obstáculos” ¿Qué opina? ¿Piensa que ese mismo proceso se podría aplicar a quienes deseen indagar en el proceso escrito?

Es difícil y es diferente. Primero porque las resistencias a las que se refiere Grotowski se ponen en vértigo y conocimiento a partir de un proceso muy comprometido y comprometedor a la vez, que pone al cuerpo en riesgo extra cotidiano permanentemente. No hablo únicamente de acrobacias, sino de la confrontación de los propios límites y de las inscripciones de la tragedia y las catástrofes en nuestros cuerpos: cada milímetro de nuestra epidermis, cada detalle orográfico de nuestra postura, cifran nuestras catástrofes y las de nuestros afectos. Sé, en carne propia, que eso es algo muy concreto y singular de confrontar. Ni siquiera se puede “hablar completamente” de eso; Grotowski habló y escribió, primero por un acto de generosidad, y segundo porque él no fue Cieslak, el actor que en verdad cruzó las barreras sobre las que Grotowski teorizó. Pero en segundo lugar ocurre que la escritura, aún

entendida como yo la entiendo, en permanente tensión con la escena, la colectividad y los demás dramaturgos (el actor/la actriz, quien ilumina, etc.), la escritura no sólo implica una soledad singular, sino que es la cifra de la soledad y el silencio. En ese sentido, con la paradójica tensión del afuera agudamente colectivo que es el teatro, es posible manifestar y destruir los obstáculos.

¿Por qué insiste en la dramaturgia escrita, si luego esta debe ser minada/transfigurada/friccionada? O más bien, qué entiende por dramaturgia.

La dramaturgia es una escritura, no necesariamente literaria ni con palabras, que se inscribe fundamentalmente en la memoria. Insisto en las palabras porque las amo, me divierten y conflictúan. Mi padre fue campeón de oratoria, y su ausencia de mi lado, cuando todavía estaba vivo, yo la suplía oyéndole por la radio. Así, el discurso verbal, encendido, simulado, ensayado, me constituye vitalmente. No es un tributo formal el que le rindo, practicarlo moviliza radicalmente mi capacidad de amar y de odiar.

¿Cuál es la función del actor/actriz en el proceso de creación dramática en su teatro? ¿Cuál es el rol que desempeña?

Pues el de actor y el de actriz, es decir un profesional de la deliberación, la crítica y el juego que muchas veces crea personajes que yo no sabía que existían, ni siquiera al nivel mismo del texto. Existe el caso específico de mi compañera de vida y trabajo, Pilar Aranda, codirectora de nuestras obras y codirectora del grupo, que sobre todo por la vía de la crítica, la exigencia y el desmontaje constantes, impacta durante todo el proceso; pero eso también lo ha aprendido y practica nuestra compañera más joven, Marcia Cevallos; y aún con actores inexpertos, o incluso con no actores (en el taller de dramaturgia que imparto ahora, por ejemplo), siempre me resulta más divertido jugar con textos, imágenes o partituras que no estén del todo determinadas. Es un rol muy exigente, porque no tienen que aprenderse un

texto, sino generar una poética, es decir filosofar con su cuerpo. Pero cuando esa exigencia se asume y se transforma en placer, es muy pleno.

Hans-Thies Lehmann dice “Hay que alentar en el teatro métodos de trabajo que se distancien de ideas preconcebidas sobre lo que sería el teatro o sobre lo que debería ser”. ¿De dónde, entonces, surgirían esos nuevos métodos?

De la vida. El problema del teatro como algo dado, determinado, cosificado o establecido es que busca el éxito, o al menos la certeza (asociado tanto a la reproducción material de sus trabajadores, obligados a llevar el pan a su mesa, como a la legitimación social de su quehacer). La paradoja es que en ese momento deja de ser teatro, porque el teatro, como lo entendemos en Muégano, se parece a eso que acabo leer en una entrevista a Agamben, donde sostiene que la filosofía no es una disciplina, sino una intensidad, pues todo acto (estético, político, cultural, imagino incluso que deportivo, etc.), puede ser no sólo pensado sino materialmente transformado en filosofía en tanto alcance una cierta densidad, para decirlo sintéticamente, transgredida y transgresora. Esto es otro de mis tesoros brechtianos: el entendimiento de que cualquier teatro crítico ha de ser ante todo, no sólo en primera instancia, sino permanentemente, auto crítico (he ahí el laboratorio social en su dimensión más micropolítica, activando y liberando el deseo).

Heiner Müller expresó que “Estoy firmemente convencido de que el fin de la literatura [en el proceso teatral] es ofrecer resistencia al teatro. Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro. (...) Hay ya suficientes obras teatrales que se ponen al servicio del teatro tal como éste es, no conviene abundar en ello, sería parasitario” ¿Qué opina al respecto?

Lo que pasa es que “las formas” están presas de la búsqueda de eficacia o corrección. El drama norteamericano es un gran ejemplo de ello: autores

excelentes como Arthur Miller, Tennessee Williams o, en años más recientes, el mismo David Mamet, no pudieron trascender la desactivación del teatro como dispositivo desbaratador de la realidad. Mientras más escribían de forma comprometida o militante, peor. Ocurre lo contrario en una literatura como la de Jean Genet, pero eso es porque Genet es el penúltimo maldito, y en última instancia no le interesaba el éxito, sino el incendio.

Algunos de los más interesantes ejercicios que hemos hecho en Muégano Teatro han sido a partir de textos (en principio o aparentemente) no teatrales (“La Tabacquería”, a partir no sólo del poema de Pessoa, sino quizás sobre todo de la obra musical de Liliana Felipe, Jacobo Lieberman y Andrés Loewe); o bien a partir de demandas no eminentemente artísticas (“Palabras contra el silencio”, resultante del taller de teatro al grupo amateur que formamos en la Asociación Rumiñahui, de inmigrantes ecuatorianos en España). Nada de esto es nuevo, muchos artistas escénicos (no sólo teatrales) trabajan de esa manera. Pienso en un grupo que me gusta mucho: El Ciervo Encantado, de Cuba, que no sólo rechaza la literatura dramática, sino esencialmente el diálogo. Entonces trabajan con ensayos, poesía, cartas, extractos de programación radial o directamente el silencio.

Mi primer acercamiento formal (en el mejor de los sentidos, es decir: el de la práctica) a Brecht fue a través de El vuelo sobre el océano, un texto del que me enamoré, entre otras cosas, porque era una obra para radio, literalmente un texto invisible, escrito para no ser visto. Fue la primera vez que experimenté la libertad y el juego en el teatro. Al revés: fue la primera vez que entendí pragmáticamente que el teatro era eminentemente el territorio de la libertad y el juego. Desde entonces pienso en la resistencia como algo fundamentalmente práctico.

En su texto canónico sobre el teatro épico, Walter Benjamin dice que en él la función principal del texto no es ilustrar una acción, sino interrumpirla. Eso lo cambia todo. Hay en youtube decenas, por no decir centenas de ejemplos,

del texto de Hamletmachine literalmente dramatizado, es decir desactivado en su transgresión estructural. Es muy curioso “oír” el texto de ese modo: las palabras se han vuelto pura convención, al punto de sonarnos, incluso a quienes hemos leído ese texto mil veces con emoción, absolutamente baratas.

Eso me hace pensar que lo realmente provocador del texto se ubica en otra parte, en una especie de cesura entre el texto y la lectura. Quiero decir que Shakespeare y todos los clásicos pueden seguir siendo, incluido el propio Müller, productivo o interesante, siempre y cuando sean transgredidos y desestructurados.

Bretch opinaba que “No hay que medir una obra teatral con la dramaturgia, sino más bien con la realidad a la que se refiere” ¿qué podría comentar ante esa postura?

Por un lado estoy completamente de acuerdo, no sólo porque la vida es más importante que el teatro, y que lo más importante del teatro es que es la forma más intensa y alegre posible de la vida, sino por una obviedad que suele olvidarse: el teatro nace en la vida. Esa simple ecuación problematiza para mí todos los debates acerca de la representación. Por otro lado, esa sentencia de Brecht tiene mucha relación con un concepto muy problemático para mí: el de la eficacia. Para Brecht el teatro debía “servir” para aprender a transformar la sociedad, y eso me parece dudoso y cuestionable.

¿Cómo aplicaría la siguiente frase de Müller? “Creo que hay una contradicción entre los intereses y las necesidades del público. Lo que les interesa es lo que no necesitan, y lo que necesitan no les interesa” ¿Cómo cree que esto aplica en el teatro guayaquileño?

En Muégano llevamos grabada esa frase en nuestra piel, la investigamos hace años y la citamos en todas partes. La relación con nuestrxs espectadoras y espectadores no es una de satisfacción clientelar del

“público”, ni cultora de un gusto o una necesidad superficial. El “público” (y esto lo supo también García Lorca, a través de una obra maravillosa que creo que es lo más cercano que he leído al teatro de Müller, todo un amante del surrealismo, y quien le increpaba al teatro lo poco que había “usado” los recursos surrealistas: “el surrealismo nunca llegó al teatro”, declaró una vez), el público, decía, es una instancia perversa, supresora dictatorial de las diferencias. Y esto lo aprendí de comunistas heterodoxos que abominaban de las masas y buscaban persistentemente a la comunidad de individuos, que es exactamente su contrario: un colectivo de individualidades deliberantes, capaces de conjuntarse en sus desacuerdos.

Comparta su postura de la siguiente pregunta formulada en una entrevista de Jorge Riechmann a Bob Wilson ¿Cómo considera la relación entre público y escena en nuestra época, en la que el teatro a menudo está en manos del negocio del espectáculo y no queda mucho espacio para la experimentación? ¿Tiene el teatro alguna función social que desempeñar?

Un par de preguntas atrás mencioné la paradoja existente entre expectativas de legitimación y necesidades de supervivencia o reproducción material frente al carácter transgresor e indeterminado de nuestro quehacer. Parafraseando al maestro mexicano Alfonso Reyes, quien definía al drama como la expresión más concreta de la poesía, y al español José Antonio Sánchez, quien citando a su vez a Pasolini sostiene que no hay nada más poético que la acción (es asombroso cómo ambas sentencias son la misma afirmación), el teatro puede ser, o no, la expresión más concreta de la resistencia y la disidencia. En cada época de ruptura el teatro se reclama a sí mismo su anquilosamiento: antes de nuestros abuelos de la modernidad, es decir Brecht, Stanislavski y Artaud, fue un hombre eminentemente escénico, un trabajador de sus materiales más concretos (la pintura, la iluminación, la utilería, la escenografía, etc.), Edward Gordon Craig, el primero en señalar la necesidad de expulsar del templo del teatro a los

mercaderes del teatro, que en su tiempo (el del tránsito de la revolución industrial, finales del siglo XIX y comienzos del XX), eran sobre todo los actores y las actrices, específicamente los divos y las divas. Es muy fuerte leer su retórica encendida, pero más todavía comprobar cómo muchas de sus invectivas siguen vigentes, ante unos circuitos, aún entre los llamados “independientes”, colapsados por la necesidad de fama y de prestigio. Los teatros que basan su función social en ello, insisto: aún bajo la forma de lo contra cultural o marginal, es la de preservar el status quo y el capitalismo. La función social de nuestras búsquedas apunta a todo lo contrario. Nuestra fuerza al nivel de la macro política es casi nula, pero nos consta en nuestros cuerpos que un pequeño cambio no sólo es posible, sino que ya opera en la realidad. Por eso dije “casi”, porque no creo que sea nula. La paradoja, nuevamente, es que consolidar ese cambio impone el auto cuestionamiento diario. Charo Francés dice que los grupos están hechos para deshacerse al día siguiente, y Nelda Castillo sugiere que hay que vivir cada función como si fuera la última que damos en nuestra vida. Ambas llevan 40 años viviendo, trabajando y representando con esa intensidad (Agamben), y sus grupos llevan más de 35 y 20 años respectivamente existiendo. Es otra forma de enunciar la función social: mostrar la posibilidad de la paradoja.

¿Por qué Muégano Teatro, de dónde surgió el nombre?

Le pusimos primero el grupo sin nombre y la productora nos dijo que pensáramos un rato y entonces estuvimos ahí haciendo brainstorm y dijimos Muégano Teatro porque Muégano significa andar en grupo en México.

¿Cuáles son sus maestros teatrales y cómo se relacionan con su trabajo? Especifique su relación con las poéticas de la creación colectiva latinoamericana.

Acabo de mencionar a dos de ellas (aparte de Brecht, Müller, Arístides y Santiago García, fundamentalmente). Pero no puedo dejar de repetir el nombre de Pilar Aranda, mi compañera y por cierto mi maestra. Es verdad

que colaboramos, investigamos y estudiamos juntxs, pero también que es a su lado donde he aprendido cuestiones cruciales como la paciencia y la importancia central de la respiración, que en el fondo son la misma materia. En la enajenada escuela “de arte” donde nos formamos en México, ella ya hacía cortocircuito con la llamada técnica “del método”, gracias a su bagaje del teatro amateur de grupo en donde había leído a Barba y Artaud antes de ser bachiller, y donde hizo varias obras del desautorizado por el canon mexicano maestro colombiano del teatro de la creación colectiva, don Enrique Buenaventura. En realidad ella es la impulsora fundamental de nuestro grupo, es decir, de hacer teatro de grupo. Además me encanta como actriz, y es sabido que las actrices y los actores, cuando renuncian al divismo, son lxs mejores maestrxs de lxs directorxs. Porque todas mis preguntas alrededor de mis clásicxs de la disidencia, ausentes y presentes, vivos y muertos, pasan por la constatación y fricción cotidiana de la práctica y el pensamiento crítico de Pilar. Vale decir que pocas veces estamos de acuerdo, y eso es fantástico, pero también es cierto que en lo fundamental, en lo más trascendental, sí lo estamos. Y que esas diferencias que tenemos son parte de eso trascendental, colaborativo, complementario y simplemente vivo. Esto es importante para entender que la cuestión del teatro de creación colectiva no es una elección técnica, estética o al azar, sino que nace de una necesidad muy personal, de una forma de vivir, no sólo de entender, el teatro. La pregunta es pertinente porque alude a la po-ética, que siempre es una ética, una forma de relacionarse en la acción. No es casual que históricamente los grupos latinoamericanos se nucleen a partir de una pareja, incluso una pareja de hermanos, como en el caso de Mapa Teatro. Eso a veces da miedo o se presta a desacreditaciones. Pero creo que si teorizamos al respecto, más que un asunto doméstico se trata de una estrategia del afecto, relacionada al acto de resistencia de este modo de producción, creación y vida. No creo que sea una condición “ser pareja” para poder arribar o devenir en un grupo, pero sí creo que ciertamente hace falta amor y compromiso, de muchos tipos.

En el grupo en el cual actualmente está impartiendo un acercamiento al teatro a partir de la dramaturgia, ¿Por qué optó por escoger el formato de taller de dramaturgia?

No lo vi como “un acercamiento al teatro a partir de la dramaturgia”; lo vi como un taller de dramaturgia, es decir: más bien como un acercamiento a la vida singular, a la crisis de cada uno de los talleristas. La importancia o pertinencia de seguir escribiendo teatro, no necesariamente con palabras, pero finalmente con algún tipo de signo, criba o inscripción en la memoria, radica absolutamente en la escritura de la vida y de la historia. Eso desde luego no sólo te “acerca” sino que te ubica absolutamente dentro del teatro, aún cuando procedas del mundo de la música, el cine o la literatura, lo cual es muy interesante porque la generación de una dramaturgia propia, llamémosle local, siempre implica una polifonía radical. Pessoa tuvo claro eso en cuanto a la poesía de su tiempo y su espacio: él no podía ser sólo uno o uno solo, tenía que ser varios. Pienso que Guayaquil es una ciudad muy castrante y castrada, en donde sus intelectuales o artistas también están radical y permanentemente cercenados entre la abulia, la desazón y el cinismo. Y el teatro es anti todo eso. Qué chistoso: anti todo tiene las mismas letras que antídoto. No, no voy a desdecirme y decir que el teatro nos hará libres, pero tampoco puedo negar que, si te lo permites (si persistes y resistes) el teatro sí cura.

Las versiones de los distintos textos que ha escrito, ¿el proceso de la fricción con el espacio pasa antes o después de ya tener el material finalizado? ¿Piensa que esos textos se proyectan fielmente en el montaje o se producen cambios?

No entiendo muy bien la pregunta. En cualquier caso, hasta en la fila del Supermaxi, cuando tomo algún ejemplar de Vistazo para releer mis columnas, si pudiera y tuviera una pluma al alcance, seguiría corrigiendo y cambiando el texto. Por otro lado, el otro día una estudiante que ha releído muchas veces Karaoke Orquesta Vacía después de haberla visto en escena,

me comentó que cada vez que la lee se dice: “esto es imposible hacerse en escena”, e inmediatamente se desdice: “pero si ya le he visto montada”. Yo le respondí que a mí me pasa algo parecido con las ediciones, es decir, publicaciones de mis textos: nunca me las acabo de imaginar, porque me cuesta pensar que eso que para mí es teatro se convierta en un libro. Es muy extraño, porque milito en la conciencia de que el teatro ni es literatura ni está supeditado a ella. Supongo que he de creer que eso que yo escribo no es literatura. Pero, al igual que con la política, me gusta sentir y habitar este tipo de confusiones.

ENTREVISTA A PILAR ARANDA (20/08/2014)

En la carrera de Literatura de la UCSG hay dos materias de teatro, una con Virgilio Valero que se enfoca en la actuación y otra con Cristian Cortez que se dirige a la escritura, ¿de qué manera el Muégano Teatro logra romper con el esquema de los roles jerárquicos a través de la integración de la propuesta de dramaturgia colectiva?

Esta es una forma de producción heredada de la forma de producción del teatro de grupo de Latinoamérica pero ahora mismo, me imagino que ahora con Bertha has podido conocer el teatro contemporáneo donde también la imagen todopoderosa del director antes era del dramaturgo, y ahora después fue del director como el que hace y siempre la actriz/actor como objeto, como marioneta, como individuo que hace lo que los otros necesitan que haga para que su obra se dé.

Esto por ejemplo, esta concepción es en México y la detestaba, no me sentía cómoda. Ahora bien, en la ciudad, en el país (bueno en Quito tal vez menos porque hay otros grupos) y en muchos países esto sigue pasando. Es decir, los que estudian dramaturgia, estudian dramaturgia. Los que estudian dirección, dirección. Los que estudian actuación, actuación. Creo que es en el trabajo grupal donde puedes empezar a romper con estas figuras, con estos roles tan establecidos.

Digamos que tu acercamiento supongo que es dentro de la carrera, entonces dentro de la carrera si te van a dar un taller de escritura de dramaturgia o un taller de actuación como para reforzar ciertas necesidades que en tu profesión vas a tener, la expresión corporal o que sepas escribir un poco mejor pero nunca creo yo que se hace con el fin de que el teatro te ayude o te sirva como un punto de partida o un lugar en donde tu puedas

encontrar tu propia libertad porque es muy complicado creo yo, integrado en una carrera es muy complicado.

Quiero decir que, yo en este punto donde estoy, aunque hagamos una obra de un dramaturgo consagrado o no, o principiante, todas las personas que vamos a participar en este hecho creativo tengamos la capacidad de ser creativos, de romper los límites, de poder aportar con nuestras diversas dramaturgias.

También que es un concepto, el de la dramaturgia, dramaturgo es el que escribe y director es el que dirige. Digamos que cuesta mucho entender para estas formas de producción tan jerárquicas que dramaturgo también es el actor/actriz y director también puede ser la actriz/actor, entonces en ese sentido, me parece que esta idea de teatro se hereda de una experiencia latinoamericana.

En Alemania tengo entendido que dramaturgo no es el que escribe sino que dramaturgo es el que hace como la concepción de (en este caso por ejemplo el Berlinier Ensemble que era el grupo de Brecht) el que hace la dramaturgia del espacio, el que le da la curaduría (¿Qué obras van a hacer?, ¿Por qué?, ¿Qué camino van a tomar?, ¿Qué tipo de talleres?, ¿Para qué? A lo largo del año) Ese es el dramaturgo por ejemplo, en Alemania no es solamente el que escribe, a lo mejor por ahí puede dirigir, pero no es el que conceptualiza la idea.

En ese sentido en el grupo si está bastante friccionado, lavado, disuelto pero si es importante que en cierto momento cada una de nosotras podamos encontrar una forma de cohesionar y esa cohesión la va a dar la persona que lo tenga más claro.

Es decir, en este caso, por ejemplo, en Ensayo sobre la Soledad, hay ciertas cosas que yo le digo a Santiago: Es que si tu lo tienes claro, tenemos que ir

por donde tu digas, lo que tu veas. Si yo tengo claro algo en el aspecto actoral, no lo discutamos, experimentemos. Es una característica del trabajo que nos conlleva a estar rompiendo todo el tiempo el ego y en ese sentido es un trabajo con mucho vértigo porque no estamos atados a una cosa, ni es algo que ya se tiene seguro, estamos en un ejercicio permanente de estar abierto a transitar por los márgenes o cruzarlos y no quedarnos aferrados a nuestro rol.

Estos roles en otras instancias, en otros espacios, es difícil que la gente quiera romper o transitar por estos límites, esto que decías el dramaturgo y que no se junten, por el poder. Porque yo como director tengo el poder de alagarte, beneficiarte, insultarte o yo tengo el poder de decirte que estás bien o no pero nunca voy a tomar en cuenta, en lo menos posible, cómo tu te sientas o cómo tu pienses porque eso puede desestabilizar el status quo. Esta jerarquía en el teatro es una costumbre muy arraigada, entonces es complicado en ese sentido.

¿De qué manera dentro de la dramaturgia colectiva cada uno ejerce una poética y de qué forma esta logra integrarse en el colectivo, sin que se pierda la potencia dentro del espacio cuando el texto dramático empieza a mutar?

Si, y eso nos lo va dando el ensayo, nos lo va dando los encuentros cotidianos, nos lo va dando el entendimiento del texto, nos lo va dando lo que logramos profundizar en una frase física, lo que nos permite profundizar una melodía. En esa medida, yo no soy capaz de aportar cualquier cosa porque a mí se me pega la gana. Santiago nos presenta un texto y pues vamos a ver qué de esto me pertenece a mí, qué de esto me resuena, qué recibo yo de esto. Me presenta el texto, me habla, yo recibo algo y yo digo qué recibí, vamos a ver y entonces empezamos a hacer improvisaciones y Santiago recibe lo que nosotras hacemos y entonces lo coge y él reelabora lo que presenta y nos lo da y entonces empieza un ejercicio.

Entonces llega un punto en que esos límites están ya disueltos, los traspasamos, nos traspasan y no hay problema. Es decir, cuando Santiago está dentro del escenario en la dirección nos cuesta mucho trabajo pero lo logramos, a veces más tarde pero lo logramos. Santiago que dice: Esta escena se está perdiendo, el gesto de la escena. Esto nos lo va definiendo los ensayos, los encuentros. Este gesto, la violencia se está perdiendo entonces hay que ver, hay que recuperar. En ese sentido, se va conformando una poética general.

El trabajo del grupo, pese a lo que la gente piensa, no quiere decir uno para todos y todos para uno, no quiere decir todos tienen los mismos derechos y los mismos poderes, ese no es el trabajo de grupo. Al menos así no lo entendemos nosotros y hay algunos que no lo entienden así. Para que haya un trabajo de grupo poderoso hace falta individuos poderosos, sino su poder, es decir un poderamiento.

Si no hay individuos y todo es una masa entonces se empieza a producir un efecto de ocultamiento. Es decir, yo estoy en un grupo para ocultarme, no puede servir para eso. Es decir, para disolverme, en donde yo no me note mucho o me note mucho pero en medio de ¿me entiendes?

Este grupo que es de amigos, de trabajo, y amigos de la creación, la característica principal que debe tener es que sea de individuos. Si no hay individuos, en una de esas el que no es un individuo, los otros le están cargando y ya en las dinámicas de grupo, que son muy amplias, ya habrán los grupos que decidan cargar a esa persona, por las razones que sea, que no produce, que se oculta pero que a lo mejor funciona dentro de la dinámica del grupo, etc. En ese sentido puede ser que nos sea un poco más fácil poder romper con los roles, podemos preguntarnos, cuestionarnos. El trabajo de grupo no es decir, todos opinamos y todos con todo, es decir, un grupo que se concibe así, fácilmente o se convierte en un grupo mediocre o fracasa, es decir, se disuelve.

ENTREVISTA A MARCÍA CEVALLOS (05/08/2014)

¿Qué opina acerca de la concepción de dramaturgia que se da en Guayaquil? ¿De qué manera el Muégano a partir de la creación colectiva ha logrado romper con esa concepción?

No tenía idea que de que era posible hacer esto desde el teatro , si logro entender el proceso del Muégano desde su formación, desde el encuentro de Pilar y Santiago en México y luego como se constituyen en España y responde a una forma que en ese entonces necesitaban también de producir, estando en Europa. Se juntaban cuando podían y que todos y todas tenían que hacer de todo y que eso hace que vuelvan a mirar a Latinoamérica porque desde los años 70 se produjo este teatro de grupo. Ya acá, a mi me significa mucho trabajar en mucho riesgo, mucho abismo y compromiso, cuando sales del instituto que te vienen diciendo que hacer o te van conduciendo. Acá tu tienes que ser también un motor, muy fuerte, aparte somos pocos y hemos tenido la suerte y no de que tenemos compañeras que luego se van y estamos ahí. A mi me gusta esto de construir en colectivo sobre todo en el trabajo actoral, en la escena porque ya fuera de las tareas del grupo son cosas que me ponen más tensas.

En cuanto la creación colectiva en la escena me interesa porque es un momento en el que no solo es compartir lo que yo puedo imaginar que puede ser un trabajo cuando improvisamos, de donde salen luego textos si no que se llegan a dar estas coincidencias en donde se proponen cosas que encajan.

Ustedes también lo han vivido en el taller de dramaturgia que de repente hay cosas que parece que son de un mismo universo o son distintos pero que generan un lenguaje y un diálogo o no, o un conflicto entre eso.

Santiago nos propone un texto, con Karaoke y luego lo desmontamos, jugamos haciendo improvisaciones, en ese entonces estaba Bárbara y Pilar. Desde ahí tuvieron nombres los personajes, se constituyeron como personajes porque antes eran tan solo EL y ELLA, originalmente. Lo que en

primera instancia puede parecer un texto como del otro, de Santiago quien lo escribió, al improvisarse, y ahí entiendo lo colectivo, se vuelve tuyo. Tú les pones tus imágenes, tus emociones, los referentes que al improvisar con un texto que no es escrito por uno.

Santiago escribe, también entiendo que escribe a partir de lo que sabe de nosotras, no solo de lo que sabe de él. En esta tarea colectiva es cada vez más mío o más de Pilar, y lo que significa porque está cargado de las imágenes que van apareciendo. Por eso ahora, el Pequeño Ensayo de ahora es otra cosa porque la obra ya tiene vida por si misma y va generando otras imágenes por si mismas.

Me pone en riesgo el trabajo en colectivo porque no te da la posibilidad de ocultarte en el grupo. Todas, todos tenemos que hacer. Aparte en este grupo somos pocos. Es un trabajo que considero intenso entonces no hay posibilidad de estar esperando en que el otro te diga, en que el otro haga tanto fuera como dentro de la escena.

