



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto Artístico

**Gramáticas de la composición escénica en procesos de creación
colectiva. Un estudio de la obra *La Casa De Las Pequeñas
Fortunas***

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autor/a:

Ariana Gabriela Fuentes Ante

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Ariana Gabriela Fuentes Ante declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Arístides Vargas Sosa

Tutor

Phd. Sara Baranzonni

Miembro del tribunal de defensa

Cristina Marchan

Miembro del tribunal de defensa

Resumen

El presente trabajo de titulación en “Creación Teatral” es un proyecto artístico que convoca la lógica de la creación colectiva, un fenómeno típico de la teatralidad latinoamericana de los años setenta, para poner en valor y actualizar su operatividad y pertinencia en la contemporaneidad. La obra producida, *La Casa de las Pequeñas Fortunas*, reúne bajo la referencia histórica del “feriado bancario” las distintas tensiones personales de los protagonistas: sus miedos, sus fracasos, sus deseos, y las heridas que el evento dejó en toda una generación, componen una gramática escénica hecha de cuadros independientes y entretreídos al mismo tiempo. El trabajo escénico se analiza aquí desde el punto de vista del espacio: examinando las improvisaciones como una etapa estructural de la organización de la puesta en escena, se evidencia una dramaturgia espacial que, aunque sin querer reducir el poder de los textos de producir imágenes, dota indudablemente a la creación colectiva de ulteriores posibilidades de sentido.

Palabras Clave: Creación colectiva, improvisación, dramaturgia del espacio, imaginación, juego.

Abstract

The present work for the obtainment of the BA degree in “Theatre Creation” is an artistic project that summons the logic of the collective creation, a typical phenomenon of the Latin American theatricality of the Seventies, in order to put in value and to update its operability and relevance in the contemporaneity. The produced work, *The House of Small Fortunes*, gathers under the historical reference of the “feriado bancario” (*banking holiday*) the different personal tensions of the protagonists: their fears, their failures, their desires, and the wounds that the event left in a whole generation, will compose a scenic grammar made of several tableaux, independent and interwoven at the same time. The stage work is analyzed here from the point of view of the space: examining the improvisations as a structural moment in the organization of the staging, a spatial dramaturgy will emerge, that, although without wanting to reduce the power of the texts to produce images, undoubtedly endows the collective creation of further possibilities of meaning.

Palabras Clave: Collective creation, improvisation, dramaturgy of space, imagination, games.

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción.....	7
1.1. Antecedentes latinoamericanos.....	7
A. La crisis de los grandes relatos o el surgimiento del Nuevo Teatro en América Latina	9
1.2. Antecedentes nacionales.....	10
1.3. Pertinencia del proyecto	11
1.4. Objetivos del proyecto.....	12
2. Capítulo 1. La improvisación: paso estructural para la creación colectiva.	13
2.1. Improvisaciones: fuente creativa de la puesta en escena.....	13
2.2. Estructura: registro y acuerdo de las improvisaciones en La Casa De Las Pequeñas Fortunas 17	
2.3. Banco sensible o recopilación del material creativo para la puesta en escena.....	20
2.4. Conclusión.....	24
3. Capítulo 2. La gramática espacial en un montaje de creación colectiva.....	25
3.1. Descripción general de los espacios que contienen la obra:	27
3.2. El comportamiento espacial.....	31
a) <i>Las alusiones escénicas</i>	31
b) La poética del gesto.....	33
3.3. Espacio y discurso.....	36
3.4. Conclusión:.....	38
4. Propuesta escénica	39
4.1. Descripción del proyecto.....	39
4.2. Metodología:.....	39
4.3. Desglose de producción del proyecto.....	42
4.4 Hallazgos del proyecto.....	43
5. Epílogo	44
5.1. Proyección y límites del proyecto.....	44
5.2. Reflexión y conclusión final.....	45
6. Bibliografía.....	47
7. Anexos.....	49

1. Introducción

1.1. Antecedentes latinoamericanos

La creación colectiva como práctica metodológica se aplica desde finales de 1960, en principio como un sistema de trabajo para desjerarquizar la tiranía del autor, director y texto como únicos legitimadores del hecho teatral. En el diccionario de teatro de Patrice Pavis se cita a Bertolt Brecht con la definición “puesta en común del saber” para pensar el trabajo colectivo «como reunión del saber»¹, con el fin de mirar la creación colectiva desde la naturaleza del teatro: encuentro y colectividad.

Dentro del estudio y el análisis de la creación colectiva, desde su origen en los años 50 y 60 en las teatralidades latinoamericanas, se sitúa a la creación colectiva como un acto estético-poético que responde a las necesidades de las comunidades, es decir un teatro eminentemente político y social que busca mediante su técnica, estética y ética ponerle énfasis a las producciones colectivas, reflejo de una postura ideológica-política de los artistas de la época. Varias de las características de las obras de creación colectiva de esas épocas tenían que ver con la historia, la denuncia social, las injusticias y una enfática conciencia de clases, usando al teatro como herramienta de transformación social.

Situándose en esta forma de pensar, el teatro como una disciplina de transformación social, Augusto Boal analiza y ejecuta su poética *El teatro del Oprimido* y agrega que «el teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto es político: sus medios son sensoriales, por lo tanto es estético»² El teatro de Boal es sin duda eminentemente social y comunitario. Boal realiza un estudio con diferentes metodologías que apuntan a la creación de piezas teatrales no solo con temáticas sociales, sino con una construcción, técnica, ética y producción muy arraigada a la comunidad para la que está hecha la obra. Boal realmente pensaba que el teatro era una

¹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 1996).

² Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución al revés*. (Buenos Aires, 1975), 49.

disciplina popular y una herramienta didáctica con la cual se puede analizar las realidades de las comunidades excluidas, y al menos en el teatro poder ensayar una realidad diferente.

La poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje, ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio — en resumen, entrena para la acción real³.

La teatralidad que propone Boal está situada en un pensamiento político, común de los años 70. Los artistas de esa época, en cada una de las diferentes manifestaciones artísticas, van organizando, estructurando metodologías y gestos para poner en crisis los grandes relatos y las grandes historias de una cultura occidentalizada que se volvía ajena y lejana a las realidades políticas y sociales de los países latinoamericanos.

Boal lleva la creación colectiva a otra etapa en su propuesta metodológica y didáctica. No solo rompe con las estructuras del teatro clásico (director, autor, actores, etc.) sino que propone un hecho teatral diferente, al punto de colocar a los espectadores y espectadoras como responsables del hecho teatral, llevándolos a un estado activo de intervención de la trama e incluso, en algunos casos, con potestad de decidir el transcurso de la historia o desenlace de la obra.

Bajo esta postura, la corriente de Boal se convirtió en una de las más influyentes teatralidades latinoamericanas del siglo XX y generó devenires en la transformación, pensamiento y ejecución del teatro del siglo XXI, siendo uno de los referentes del teatro popular y político contemporáneo, donde el motor serán la búsqueda constante del cuestionamiento del orden social y las transgresiones escénicas.

³ Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, 49.

A. La crisis de los grandes relatos o el surgimiento del Nuevo Teatro en América

Latina

Es de la mano de Enrique Buenaventura y su grupo -TEC de Cali- que la creación colectiva se vuelve una teoría-práctica didáctica que responde con el quehacer militante artístico de la época -principios de los años 70- en las teatralidades latinoamericanas.

Grupos como el TEC de Cali y La Candelaria -bajo la dirección de Santiago García- vivían un momento particular, violento y con una serie de injusticias sociales dentro de su país. La creación colectiva responde por esta razón a la necesidad de crear una identidad y de “hacer nación” de parte de los artistas en relación con un estado ausente y represivo.

Es por eso que los grupos de teatro se sentían en la obligación de usar el teatro como un espacio de revolución, reflexión y cuestionamiento social, en el cual la creación colectiva era una herramienta-método que funcionaba para crear obras que tenían que ver con los contextos políticos y sociales del momento.

Los grupos latinoamericanos estaban deseosos de contar sus propias historias, dejando de lado a los grandes clásicos teatrales, para crear obras pensadas desde el sentir común, producciones colaborativas y textos dramáticos más cercanos al lenguaje local. En este contexto, la creación colectiva respondía a necesidades y no a un método teatral establecido.

Es importante mencionar que estas problemáticas sociales que los grupos de teatro empiezan a abordar en sus obras son cercanas a los grupos vulnerados: campesinos, obreros, mulatos, indios y la migración rural. Esta necesidad del gremio teatral latinoamericano empieza a expandirse por toda la región, buscando salirse de los cánones del clásico teatro occidental y de las producciones de teatro comercial de la época que predominaban la escena. Los grupos de alguna forma buscan hacer su propio teatro, rompiendo de alguna manera con la colonización cultural.

Bajo esta intención se puede decir que el teatro de los años 60 mantiene una producción teatral que tiene como finalidad la ruptura de las estructuras anquilosadas del teatro. El papel del actor se transforma de ser pasivo y obediente a las consignas del director-autor, a ser activo y participativo desdibujando su rol para aportar en la construcción de la propuesta. Con la misma intención el texto es trastocado, no solo en su estructura sino en las formas de la puesta en escena. El texto ya no se recita, el mismo concepto de “texto” se vuelve polisémico y responde a diferentes textualidades de la obra.

En otras palabras, el texto no es solo territorio del dramaturgo sino que el actor puede modificarlo y al mismo tiempo trabajar un subtexto, también llamado texto actoral. Además, podemos incorporar como texto la puesta en escena misma de la obra, que sería la escritura del espacio, que es la fuerza y vértebra de la acción teatral.

Estas son algunas de las principales transformaciones que el teatro latinoamericano sufrió a mediados del siglo XX y principios del siglo XXI, haciendo de la teoría y práctica una articulación y alimentación constante de las que luego serán las nuevas estructuras del teatro latinoamericano contemporáneo.

1.2. Antecedentes nacionales

Dentro de la historia del teatro ecuatoriano también hubo creación colectiva. En nuestro país, grupos como el Ollantay, El Juglar y Teatro Malayerba han tenido procesos de creación colectiva cada uno con sus particularidades, pero con una intención clara de desorganizar las funciones establecidas del teatro y localizar las historias en problemas de la contemporaneidad.

En la actualidad, grupos como Teatro Malayerba siguen trabajando desde algunos principios de la creación colectiva, donde a partir de las improvisaciones grupales el director-dramaturgo organiza y reestructura la historia, buscando encauzarla bajo el eje temático acordado por los integrantes de la obra.

Otro grupo que de alguna manera hereda dentro de su teatralidad herramientas de la creación colectiva es Muégano Teatro. Dentro de este grupo, la creación colectiva no se da en el marco de la dirección, puesto que el director conserva la autoría o la selección de los textos, pero existe en la dramaturgia del actor e incluso en la dramaturgia espacial. Es decir, está presente como un pensamiento y una intención ética y política de hacer teatro.

El sentido amplio de la creación colectiva como conjunto de pasos metodológicos para la creación, deja abiertos diferentes caminos donde transitar según características, necesidades, posturas y decisiones de los creadores y creadoras que se arriesguen al juego. Mi interés en trabajar esta teatralidad responde a sus características de colectividad y libertad en donde es posible explorar varios roles en la producción artística. Considero valioso retomar estos procesos por ser necesarios y críticos para la formación de una ética y poética de mis futuras teatralidades.

1.3. Pertinencia del proyecto

El proyecto surge del trabajo y las reflexiones generadas en el marco de las materias de Laboratorio de Creación Teatral 7 y Taller de Investigación Actoral 3 con los maestros Arístides Vargas y María Rosario Francés, fundadores del Teatro Malayerba, grupo emblemático e importante escuela teatral de nuestro país.

La elección del grupo de indagar y trabajar en un proceso colectivo parte desde la necesidad misma del quehacer teatral, donde se propicia y reafirma al colectivo como fuente de la potencia creadora de una obra. En esta línea reflexiva vemos a la creación teatral como un espacio-pensamiento donde poder hacer e indagar en nuestras propias teatralidades, en el deseo de desmontar los sistemas de producciones teatrales comerciales que responden a fines mercantiles carentes de procesos artísticos interesantes, comprometidos y poéticos.

Con un grupo de estudiantes formado por Estefanía Rodríguez, Jefferson Castro, y yo misma, Ariana Fuentes, próximos a la titulación, quisimos organizar nuestra propia forma de

crear en colectivo desde nuestros traumas, aciertos, desconocimientos y necesidades para hablar y comprometernos con temas que trascienden en nuestra contemporaneidad, dotándolos de nuevos sentidos y así revisar la historia económica y política de nuestro país desde nuestros recuerdos y limitaciones, para darle otra lectura a la historia.

El proyecto también responde a necesidades concretas de indagación en las diferentes ramas del teatro y es en la creación colectiva donde podemos dinamizar y profundizar el sentido mismo del nombre de la carrera Creación Teatral. Es decir, no somos solo actores, actrices o dramaturgos o dramaturgas, ni solo directores, ni directoras: es por eso que encontramos en la creación colectiva el lugar donde transitar, conflictuarnos y habitar todas esas disciplinas.

1.4. Objetivos del proyecto

- Reconocer y actualizar las metodologías de la creación colectiva teatral desde la perspectiva histórica y crítica dentro de las artes escénicas.
- Generar una obra de creación colectiva que parta de un conflicto ético y político con la historia socioeconómica de nuestro país.
- Organizar, repensar y estructurar nuevas formas y metodologías de la creación colectiva para la escena actual en relación a la dirección escénica.
- Reflexionar y analizar la creación colectiva como una secuencia de pautas metodológicas que nos permite crear desde una dimensión poética, cooperativa y política que permite el encuentro y la desjerarquización de las especialidades teatrales.
- Experimentar el proceso de creación colectiva como un espacio donde el creador transita por varias disciplinas y funciones dentro de las artes escénicas.
- Analizar y replantear las gramáticas estructurales de la puesta en escena como un texto medular dentro del proceso creativo.

2. Capítulo 1. La improvisación: paso estructural para la creación colectiva.

2.1. Improvisaciones: fuente creativa de la puesta en escena

«Los resultados son obtenidos mediante una minuciosa investigación y una reflexión teórico-práctica del proceso, jugando en ello un papel crucial la improvisación como campo creador»⁴

Dentro de los procesos de creación colectiva el uso de la improvisación es una herramienta vital para el proceso creativo, actoral y escénico de la obra final. Tal y como lo expone Arístides Varga la improvisación es: «una herramienta teatral, que consiste en la exploración o exploraciones de las leyes que conforman el conflicto»⁵ En el caso específico de esta investigación es importante mencionar los componentes básicos que debe llevar una improvisación para que realmente pueda cumplir con el objetivo de generar material sensible colectivamente. En ese sentido creo que las características primordiales son: escucha, respeto, organicidad, acuerdo, juego, capacidad al riesgo y disposición al cambio. Estos son componentes vitales a la hora de ejecutar una improvisación colectiva.

El trabajo en colectivo debe organizarse sobre el respeto mutuo de los integrantes del grupo, sin buscar exhibirse en las individualidades, olvidándose del otro y de los acuerdos y pautas establecidas en las primeras fases. En este sentido, la experiencia de improvisación en colectivo es un espacio de generosidad y escucha permanente con el otro, de disposición al juego propuesto por el compañero o compañera para poder transformar y enriquecer su propuesta.

Improvisar es buscar múltiples compresiones del tema, interiorizarlo y jugar desde lo conocido o también como estrategia desde lo desconocido. La improvisación nos demanda un

⁴ Vicente Rodado Gómez, *La improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje*. (Madrid: Universidad Carlos II, 2015), 27.

⁵ Arístides Vargas, *Apuntes de proceso La casa De las Pequeñas Fortunas*, (Guayaquil, 2018), (conversación personal).

ejercicio de escucha, de ritmo, de saber usar los silencios, permitirse estar en roles no habituales, más creativos, extra cotidianos, para poder reconocer y profundizar las relaciones humanas, conocerse a uno mismo, entrenar el pensamiento y el estímulo-reacción en la escena.

Nuestra premisa en improvisación es, por tanto, el sacar, el dejar o hacer fluir desde nuestro interior lo que es primario nuestro, y buscarlo en su exponente más completo, con todas sus sensaciones, capacidades, imaginaciones... «Esto es lo que vamos a explorarnos: a nosotros mismos, en relación con las propuestas, viendo donde nos conmueven, que nos sugieren, cómo las jugamos [...]».⁶

El uso de la improvisación como un espacio de juego, donde se construye el material creativo de la puesta en escena, es una imagen fuerte e importante para pensar este proceso como una estructura medular de lo que será después la puesta en escena de la obra. En cada improvisación se recoge una imagen escénica posible; una estructura dramática en potencia; una mirada de los personajes; los ejes temáticos; la intención de la voz con la que se quiere construir el texto; las posturas éticas de sus integrantes; sus miedos y sus frustraciones. Lo mencionado anteriormente son una serie de materiales sensibles individuales y colectivos que se trabajan en este proceso, que luego pasa a la directora o director para configurarlos y darles un cauce e intención visual importante para el proceso de montaje. Todo esto es posible siempre y cuando el material levantado sea tratado con responsabilidad y completo compromiso acorde a los deseos, intereses y propuestas de los integrantes del grupo.

El director debe revisar con detalle cada uno de los materiales registrados, para que la puesta en escena tenga la capacidad de condensar, organizar y dinamitar varias de las voces, intenciones y deseos planteados en la fase de improvisación. El encargado de la puesta en escena tiene la responsabilidad creativa de estructurar una obra que sea consecuente con los diferentes materiales que aparecieron en las improvisaciones; asimismo tiene la libertad poética

⁶ Gotzon Koldobika, *Explorando el Match de improvisación*. (Ciudad Real: Ñaque Editora, 1996), 52.

de aportar con una mirada diferente en pro de la dinámica y naturaleza misma de la escena, pero sin alejarse del todo del material común levantado, relacionándolos y buscando hacer de la puesta en escena una experiencia sensible, dinámica y coral, características específicas del trabajo colectivo.

La improvisación teatral dentro del proceso de creación colectiva que se ejecutó, parte con un acuerdo grupal, donde se establece un tema central por uno de los integrantes del grupo. El tema escogido es el que encierra la improvisación que será accionada junto a los demás compañeros: esta temática debe quedar clara a cada uno de los integrantes para la ejecución de la improvisación. Las figuras del director y autor quedan en un segundo plano sometidas a las dinámicas de improvisación y creación que cada uno de los integrantes aporte a la improvisación generada.

Dentro de los procesos de improvisación existen diferentes tipos de improvisaciones que se pueden nombrar bajo los lineamientos que el director y maestro de teatro Arístides Vargas propone⁷:

- Las improvisaciones que tiene como fin estimular y desarrollar las capacidades expresivas de los actores y actrices.
- Las improvisaciones que buscan propiciar juegos teatrales, para liberar la energía lúdica contenida del grupo.
- Las improvisaciones que deviene en puesta en escena, estructuradas a partir de los acuerdos del grupo que se organiza mediante la fábula. En esta se establece leyes y se respetan, el dialogo es variable e impredecible.
- Las improvisaciones que son trampolín para producir la puesta en escena, el trabajo actoral o dramatúrgico.

⁷ Conceptos referidos de apuntes de proceso del director de la obra Arístides Vargas.

La obra *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* está compuesta por un proceso de improvisación, donde se obtiene el espacio para la búsqueda de los posibles temas de la obra, la estética, la atmósfera, la puesta en escena y los perfiles de los posibles personajes.

En la primera fase del proceso de improvisación se ejecutaron 4 improvisaciones individuales por cada uno de los integrantes del proyecto con diferentes temas, espacios, y personajes. Al finalizar este periodo, cada uno de los integrantes debía estructurar una nueva improvisación que acoja y contenga el material de las 12 improvisaciones.

En la segunda fase, se crearon 3 nuevas improvisaciones que contenían material de las improvisaciones de la primera fase. A continuación haremos un análisis del proceso de improvisaciones en sus diferentes etapas, los diferentes materiales estéticos, éticos y poéticos que aparecieron en cada una de las improvisaciones, que luego darán cuenta de la forma en la que se realizó la puesta en escena, las decisiones de la disposición del espacio, los primeros bocetos de los personajes, la estructuración de la fábula de la obra y la importancia de la improvisación como herramienta y eje estructural de un montaje de creación colectiva.

En el caso de *La Casa De Las Pequeñas Fortunas*, cada integrante del grupo propone un tema y el coordinador del proyecto Arístides Vargas plantea diferentes puntos de vista de la temática seleccionada. Estas pueden ser por analogía, por contradicción y combinando las dos posibilidades anteriores. Posterior a la selección del tema, para cada improvisación se revisa la definición de fabulación como la organización de los acontecimientos de manera causal, estructura que hará de la improvisación trabajada una especie de esqueleto que le permite al actor y actrices tener un tejido de acontecimientos, una guía de acciones que ocurren dentro de la improvisación. La fabulación sirve para entamar las imágenes, poder crear una unidad y unos límites del juego teatral, para que en el momento de la acción se provoque una libertad creativa desde lo acordado.

El autor de la improvisación plantea su propuesta, pero ésta siempre se verá modificada al momento de la intervención de los demás compañeros que van aportar a la construcción desde su bagaje, contexto o incluso desconocimiento. En muchas ocasiones pareciera que el tema mismo de la improvisación se modifica, pero lo que ocurre es que se transforma en otra posibilidad, una nueva mirada del mismo tema escogido.

A medida que van ocurriendo las improvisaciones surgen las ideas y nuevas propuestas se van registrando en papel y en video, para luego regresar a trabajar sobre ellas y tener un registro de los diferentes materiales, que van a ser el banco sensible de la obra en proceso. Esto nos permitió fijar pautas de trabajo, líneas estéticas, posibles escenarios e imágenes recurrentes que luego sirvieron a la puesta en escena general de la obra.

2.2. Estructura: registro y acuerdo de las improvisaciones en La Casa De Las

Pequeñas Fortunas

Cada obra de creación colectiva tiene sus propios métodos y formas de ir estructurando su proceso. En el caso de *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* la etapa de improvisaciones tiene como primera fase la búsqueda de los temas que cada integrante quiere trabajar. Luego, se desarrollan sesiones de trabajo donde se proponen diferentes posibilidades y el director de la obra explica con detalle cómo se estructura una improvisación y los elementos que la conforman.

Etapas de la improvisación:

- Elección de un tema por cada integrante del grupo. El tema parte de una investigación sociopolítica del grupo: intereses, deseos, interrogantes y desconciertos en común.
- Escritura de la improvisación, organización, descripción de los posibles personajes, la fábula, los ejes temáticos, la disposición del espacio.

- Presentación de la improvisación a los demás integrantes. Se hacen ciertas modificaciones y los compañeros aportan en el caso de que ésta no esté tan clara para el autor de la misma.
- Elección de la canción o música que se usará para la improvisación, de preferencia que no contenga letra.
- Se crea, se organiza y se definen en conjunto las acciones de cada uno de los integrantes de la improvisación, el uso del espacio y sus particularidades.
- Se ejecuta la improvisación con el tema musical escogido sin texto.
- Una vez claras las acciones de la improvisación se estudian los ejes temáticos.
- Se desarrolla la improvisación propiciando esta vez un texto y la relación de los posibles personajes de la obra.
- Se registra en video la improvisación.
- Se observa la improvisación registrada, se toma notas sobre el material que apareció, las circunstancias espaciales, las imágenes más potentes para la creación y las notas del coordinador del proyecto.

Las improvisaciones se configuran de la siguiente manera:

- **La fábula de la improvisación:** se presentan personajes, los acontecimientos, el conflicto de la improvisación y según sea el caso la conclusión.
- **La canción escogida para la improvisación:** sirve como una especie de primer ritmo de la improvisación, que se trabaja en un primer momento antes de que aparezca el texto improvisado.
 - **Los ejes temáticos de la improvisación:** se establecen de forma cronológica.
 - **Las acciones de la improvisación:** estas pueden estar pensadas en relación directa con los ejes temáticos o en contradicción según sea pensada por el autor.
 - **Descripciones específicas del autor:** espacio, personajes, atmósfera.

En el siguiente párrafo presentaré un ejemplo de cómo se fueron estructurando en papel las improvisaciones:

Improvisación #1 Estefanía Rodríguez

Integrantes de la improvisación

Mujer: Cocina (Ariana Fuentes)

Hombre: Come y lee (Jefferson Castro)

Persona que interrumpe: (Estefanía Rodríguez)

Espacio: Interior, una especie de casa.

Mujer le pide ayuda al hombre, pero cuando él la quiere ayudar ella no se deja. La tercera persona interrumpe las acciones, los vínculos y los censura.

Utilería:

- Mesa
- Bandeja de comida
- Libros
- Sillas
- Foto

Ejes temáticos:

- Critica a su familia.
- Critica su trabajo.
- Toma decisiones que terminan en nada.
- Por un momento, los personajes confluyen en una situación afectiva que es sabotada por la persona que interrumpe.

Acciones de la improvisación:

- Sale de la mesa (cocina).

- Corta cebolla. Se duerme intempestivamente.
- Va a coger algo de la alacena mientras hace un banco de libros.
- Corta la cebolla e intenta irse del lugar.
- Corta la cebolla y se queda dormida.
- Le pide al hombre que le vaya a ver una silla.
- Coge la silla y se sienta.
- Mastica la comida fuerte y se la escupe al hombre.
- Flota con la fotografía que encuentra en un libro.
- Intentan irse 3 veces, pero la persona que interrumpe la acción no la deja.

Este es el registro físico de la primera improvisación. El texto se organiza a partir de la partitura física de la improvisación, detalle importante para el resto de improvisaciones y método estructural de la obra, que primero obtiene una partitura de acciones y movilidad y luego se crea la dramaturgia textual.

Con esta misma estructura se organiza y se proponen las siguientes 11 improvisaciones que son la fuente de material sensible que tiene la obra. Cada improvisación tiene su espacio establecido o sugerido, una propuesta de los personajes, una propuesta de las acciones que ocurren, la materialidad que tiene la improvisación y la mirada del tratamiento del tema que varía según el integrante.

Es importante volver a recalcar que en la mayoría de los casos las improvisaciones sufren modificaciones al momento de ser compartidas por el resto de los integrantes del grupo, muchas veces para esclarecer la idea o para dinamizarla.

2.3. Banco sensible o recopilación del material creativo para la puesta en escena

A lo largo de la realización de las diferentes improvisaciones, unas más que otras aportaron mucho de lo que será el material estético, político, poético, actoral y escénico de la obra. En el siguiente punto voy a sistematizar de qué improvisación se tomó referencia: una

imagen, recurso visual, personaje, hilo conductor o trama que configuraron la puesta en escena final.

Sistematización de la improvisación referencial

Improvisación	Característica
<p>Improvisación del banquero anarquista: (Sobre la novela homónima de Fernando Pessoa)</p>	<p>Improvisación #1 de Jefferson.</p> <p>Esta improvisación es la que impulsa la primera imagen al inicio de la obra donde tres personajes hablan y se desvanecen en sus asientos (sensación de humo). De esta improvisación parte el recurso y el uso del cuerpo de la primera escena de la obra. De esta improvisación también se utiliza la temática sobre la economía, el capitalismo y el consumo que serán temas recurrentes de las siguientes escenas.</p>
<p>Improvisación de los vendedores:</p>	<p>Improvisación #2 Estefanía.</p> <p>De esta improvisación se recupera una secuencia de acciones que se ejecutan en la primera escena de la obra, interrumpiendo la acción inicial para hacer una pausa o suspensión del texto y continuar con la segunda escena.</p>
<p>Improvisación del sueño o intrusiones para matar a un padre muerto:</p>	<p>Improvisación #2 Ariana</p> <p>Se plantea la atmósfera del sueño, de lo irreal, antilógico. Es la que da cauce a la escena #5 de la obra donde todo se desarrolla en un mundo irreal. La partitura</p>

	<p>corporal de la improvisación del sueño se mantiene en la escena.</p>
<p>Improvisación de la mujer en la caja:</p>	<p>Improvisación #4 de Estefanía</p> <p>En la improvisación se plantea como acción principal el encerrar sistemáticamente a una mujer en una caja. Esta acción se vuelve parte de la escena #5 que se encuentra en el espacio del sueño, haciendo de la acción una organización espacial dinámica, repetitiva, y desesperante propia de la acción del encierro.</p>
<p>Improvisación de las cajas:</p>	<p>Improvisación #2 Jefferson</p> <p>Esta improvisación tiene muchos aportes en la construcción de la obra en cuanto al espacio, es la que define la colgada de los tres cartones grandes sobre las sillas de los personajes, que luego tendrán uso en la escena #6 donde se desarrolla la historia de “María Gracia”, casi fiel a lo que apareció en la improvisación inicial con cambios en las partituras de acciones, pero manteniendo los mismos temas: los afectos, el sentirse encajado y la soledad.</p>
<p>Improvisación Lunares:</p>	<p>Improvisación #1 de Ariana</p> <p>La improvisación es escogida casi en su totalidad dentro del espacio de los afectos. El personaje, a manera de narración, va jugando y contando la historia de esta mujer. De la improvisación inicial se mantiene la fábula, lo que se modifica es el cómo se la pone en escena, que en este caso</p>

	<p>se usa el recurso de la narración para dinamizarla y al mismo tiempo responde a la naturaleza de la intención inicial de la improvisación que es el cuento. Un recurso escénico interesante de esta improvisación, que luego será usado en otro contexto y en otra escena diferente a la escena de Lunares, es el uso de la pantalla con la boca hablando en la escena #5 donde la Youtuber usa una tablet-pantalla a manera de karaoke. Estos aspectos son características que se toman de esta improvisación y se plantean en la puesta en escena de la obra.</p>
<p>Improvisación “Ana Gabriel”:</p>	<p>Improvisación #4 de Estefanía</p> <p>La improvisación estaba compuesta por tres cuadros al igual que la improvisación de Lunares, pero es el primer cuadro de la improvisación que se toma para la puesta en escena final, el de una feminista radical a la que se le aparece Ana Gabriel y ésta entra en crisis y le cuestiona sus canciones con teorías feministas. El formato de la escena cambia en relación al origen de la improvisación, pero lo que se mantiene es la intención de la temática, la contradicción y la puesta en crisis de lo políticamente correcto que propone la improvisación inicial, modificada en la puesta en escena, sobre una radicalización del personaje (la chica feminista), y una situación fársica e irreal de la aparición de esta celebridad (Ana Gabriel).</p>

2-1. Sistematización de la improvisación referencial (elaboración propia)

2.4. Conclusión

La improvisación es un espacio que proporciona el esqueleto, ritmo, imagen, espacios y formas de producción de la obra por hacerse. El director o directora tiene que estar muy atento en recoger y registrar los acontecimientos orgánicos, espontáneos, características relevantes o irrelevantes -en un primer principio- que luego pueden ser de uso importante al momento del montaje escénico. De la misma forma, es necesario tener un registro sistematizado de los temas recurrentes de las improvisaciones, seleccionar y clasificar de qué manera es puesto y presentado por los integrantes para luego tomar decisiones en el espacio, en la búsqueda de la trama y la fábula general de la obra.

El encargado de la puesta en escena es el cable a tierra del montaje, es el ojo exterior que organiza de una manera creativa y poética en función del material de los autores de la obra -el actor Jefferson Castro y las actrices Estefanía Rodríguez y Ariana Fuentes-. Desde afuera se puede mirar el material de un punto diferente, buscando la proliferación de sentidos y posibles canales creativos para la construcción de una obra. La improvisación es la fase estructural de la puesta en escena, es el levantamiento sensible de las dinámicas y características que tendrá el producto final.

3. Capítulo 2. La gramática espacial en un montaje de creación colectiva.

«Un concepto que hace germinar un método para la construcción de lenguajes escénicos tanto para la poética del texto (escritura) como para la construcción de poéticas de espacio, que se entretajan permitiendo la construcción de autorías escénicas»

Ramón Griffero⁸

En un trabajo de creación colectiva, es importante revisar y analizar el espacio como un lenguaje con su propia gramática, fuerzas, acentos y caligrafías que no siempre tiene que estar ligado al texto dramático como tal, sino que cumple sus dinámicas y naturalezas propias de la creación escénica. En procesos de creación colectiva la construcción de la puesta en escena se da muchas veces en diferentes canales de creación que no están ligados en un inicio al texto formal.

Mi análisis se centra en darle al espacio su valor como texto, un valor crucial en la creación de la obra *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* porque en esta ocasión sirvió de médula y esqueleto para la organización del texto dramático. Se entiende a la dramaturgia espacial como una fuerza que construye y define una poética en la obra, igual de potente que el texto dramático. No se trata de dos lenguajes que buscan estar en vías diferentes, sino que buscan coexistir y nutrirse el uno del otro, de las potencias que cada uno puede aportar a la construcción macro de una obra.

Teniendo en cuenta que la dramaturgia del espacio no busca estructurar verdades escénicas, modelos, ni estructuras predeterminadas, es un concepto que ayuda a analizar la organización, disposición, formas, estados y conceptos del espacio para poder tener una lectura comprometida y crítica de la puesta en escena.

⁸ Ramón Griffero, *La dramaturgia del espacio y el teatro de fin de siglo*. (Santiago de Chile, s/f), 79.

En la creación colectiva la puesta en escena no está ligada únicamente al director. En esta ocasión la categoría se extiende a los actores y actrices que son autores de la obra. El análisis del espacio es pertinente en la medida que se pueden dilucidar las formas de pensamiento de cada uno de los integrantes, de cómo el tema pasa a ser imagen y acción y por ende texto, cómo se construyen los signos de sus propias poéticas espaciales, buscando desde un punto casi primario o alfabético las composiciones de una escena desde las nuevas narrativas autorales, como desde modelos ya existentes en las teatralidades que los anteceden.

Mi línea de investigación plantea analizar la puesta en escena de la obra desde el concepto que Ramón Griffero propone como la dramaturgia del espacio, «un lugar tanto de lectura como de creación»⁹, una mirada que nos aporta como creadores y estudiantes de artes escénicas para revisar y reorganizar las formas y lenguajes que constituyen nuestras teatralidades, desde los referentes contemporáneos latinoamericanos hasta los clásicos teatrales.

En *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* son las poéticas del espacio en correlación con las poéticas del texto las que construyen autorías escénicas diversas y plurales que no están ligadas a la mirada de un solo director, sino que responden a la colectividad misma del método seleccionado.

La dramaturgia del espacio es una percepción que ha permitido a creadores de nuestra escena desligarse de una conceptualización, o guía de percepción dramática que tan sólo lo transformaba en reproductores de ideas escénicas, y ser creadores de sus propias construcciones.¹⁰

Esta deconstrucción de la mirada del creador escénico es pertinente en la metodología que abordo en este proyecto, ya que no existía un texto dramático que nos anteceda sino que

⁹ Griffero, *La dramaturgia del espacio y el teatro de fin de siglo*, 80.

¹⁰ Griffero, *La dramaturgia del espacio y el teatro de fin de siglo*, 90.

había una carencia de texto, pero mucho material de imágenes, acciones, estados y atmósferas que surgieron desde los temas que cada uno de los integrantes queríamos poner en escena.

3.1. Descripción general de los espacios que contienen la obra:

Como se mencionó en el capítulo anterior, la obra “La Casa De Las Pequeñas Fortunas” fue compuesta por una serie de improvisaciones que dieron lugar a los personajes, temáticas, espacios y momentos de la obra. Dentro de lo que comprenden los espacios que la obra contiene tenemos los siguientes:

Espacios de la obra “La Casa De Las Pequeñas Fortunas”

Espacio	Descripción	Composición
El departamento	El departamento es el espacio central de la fábula porque es el espacio donde los personajes se juntan a ver, por medio de un ventanal, el edificio antiguo que un día fue el banco que les quitó sus ahorros. En este espacio es donde juegan a reconstruir la memoria, imaginar otras realidades o destinos diferentes. El espacio es una especie de contenedor de la memoria, un lugar seguro donde pueden y son todas esas cosas que en otro espacio no se permiten ser.	Está compuesto por tres sillas y por un ventanal imaginario donde los personajes ven lo que ocurre con el edificio. El departamento tiene 2 divisiones. Las sillas donde acontece la memoria, la obligación de no querer olvidar y el proscenio cerca del ventanal donde juegan y reconstruyen sus historias.
Del sueño o pesadilla	Es un espacio imaginario donde existe un juego de	Los dos personajes mujeres se organizan en el espacio

	<p>narración y representación de una pesadilla. La narración va dando sentido al espacio que se vuelve caótico y con otra lógica, muy propia del mundo de los sueños. El sueño muta, cambia y se transforma cada vez en algo diferente, pero con la misma atmósfera del gesto actoral de persecución y encierro. Este espacio está determinado por las acciones de los personajes, las entradas y salidas, el uso del espacio de manera aleatoria y caótica para reafirmar la dimensión onírica de la escena.</p>	<p>con una coreografía y una de ellas narra lo que sería un sueño. El personaje hombre hace a su vez de vigilante en la parte de atrás del espacio, para denotar vigilancia y control sobre los personajes mujeres. Se usa una caja, para potencializar el concepto de encierro, de estar “encajados”. Se usa una tablet y el recurso del mundo de las redes sociales para denotar los diferentes discursos y lenguajes que nos atraviesan hoy en día.</p>
<p>De las cajas, recuerdos e historias</p>	<p>Este espacio es lo irreal hecho posibilidad. Son varios cuadros que contienen mundos irreales donde los personajes escogen el juego para poder develar sus afectos, miedos, contradicciones. Es propiamente narrativo, es decir que en su gran mayoría es la palabra “narración” quien da vida o forma al espacio. En apariencia sigue siendo el espacio inicial del</p>	<p>Está estructurado por el uso de tres cajas pequeñas que tienen los personajes, donde cada uno de ellos tiene una historia para compartir, una historia que está relacionado con su mundo afectivo.</p> <p>a) María Gracia está en un mundo donde todo se traduce a estar en una caja. El narrador omnisciente empieza la historia para luego darle paso a la narración del personaje</p>

	<p>departamento, que de manera objetiva no sufre cambios. Es el recurso de los objetos, la intención de la actuación y el uso y cambio del ritmo que va proponiendo diferentes espacios imaginarios.</p>	<p>principal de la historia, María Gracia, quien va ir contando las peripecias de vivir entre las cajas de su madre y su pareja, descubriendo sus miedos, fracasos y aciertos. El uso de las cajas formalmente se vuelve una metáfora de los temas que contiene la escena en sí mismo.</p> <p>b) Lunares es la escena donde se desorganiza con mayor radicalidad la disposición inicial del departamento. Es una narración propiamente dicha donde la protagonista de la historia hace de narradora.</p> <p>Es un juego, un cuento fantástico y como todo cuento, contiene espacios imaginarios que van transformándose en un restaurante y un teatro y manteniendo al personaje de narración como el conductor responsable de la historia.</p> <p>c) Ana Gabriel: Al inicio de esta historia se rompe la convención planteada del espacio inicial al mundo de los recuerdos,</p>
--	--	---

		<p>historias en cajas, ya que no existe una narración oficial del personaje sino un develamiento de una contradicción que no quiere ser expuesta. En el orden de la contradicción tiene un ritmo caótico, por fuera de la lógica narrativa, y se rompe este espacio con la interrupción del personaje-actriz regresando y volviendo al espacio central del departamento.</p>
--	--	--

3-2. Espacios de la obra "La Casa De Las Pequeñas Fortunas"(elaboración propia)

Con la siguiente descripción y análisis de los espacios que contiene la obra es fundamental mencionar que estos se constituyen desde la actoralidad, uso de la palabra, cambios energéticos, pequeños recursos de utilería, y no de un cambio precisamente escenográfico. La obra tiene un sentido de prueba y error, de estar ensayando todo el tiempo la posibilidad de hacer teatro, no desde la mirada de una producción visual y espectacular sino desde una práctica teatral que potencie las herramientas del actor, la capacidad de creación de dramaturgias que permitan el juego y la escucha para crear espacios imaginarios potentes.

La dramaturgia del espacio de la obra *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* se traduce en un lenguaje que responde a la necesidad de imaginar primitivamente, es decir sin muchos recursos, como los niños, un lugar de lectura de cómo una generación de jóvenes actores se piensan el espacio escénico de maneras aleatorias, construyendo sus propios códigos espaciales, que responde a la necesidad del juego.

3.2. El comportamiento espacial

Hablar sobre cómo se comporta la espacialidad de la obra es entender el espacio como un lugar que posee un sistema de signos propio que no posee correspondencia directa a un texto dramático establecido. El comportamiento del espacio tiene que ver con la integración de varios elementos que están componiendo el lenguaje escénico: la dramaturgia de los objetos, la dramaturgia del actor, la composición de las luces, los gestos poéticos, las alusiones, etc. Mirar a la escena como tejido es darle otras alternativas al estudio de la noción de teatro.

Hablar sobre el comportamiento del espacio de la obra *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* es focalizar la mirada sobre procesos. Centrarse en la escritura del espacio es prestar atención al proceso de construcción, lo referente a la obra, lo que quedó por fuera, lo aprendido y lo desconocido de la composición escénica.

a) *Las alusiones escénicas*

Desde la mirada de Santiago García¹¹, las alusiones escénicas se definen como un «círculo de referencias, la capacidad de abarcar una memoria cultural de gran extensión como elementos estructurantes»¹². En otras palabras, son los recursos de la obra que le permiten volverse dinámica con diferentes generaciones, culturas y memorias. El discurso se pluraliza y su estructura funciona como un discurso amplio. «El referente no está en el centro, está en su dilatada periferia».¹³

En *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* la obra en un primer momento busca vincularse con el hecho histórico y traumático que ocurrió en el país en 1999. El feriado bancario y la crisis financiera¹⁴ aparecen como temas centrales y le dan espacio-tiempo a la obra. Esta no es

¹¹ Santiago García (Bogotá, 20 de diciembre de 1928) es un actor, director y dramaturgo colombiano. Director del teatro del grupo La Candelaria

¹² Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*. (Bogotá : Ediciones Teatro la Candelaria 1994). 69.

¹³ García, *Teoría y práctica del teatro*, 69.

¹⁴ El feriado bancaria de 1999 sucedió durante el periodo presidencial de Jamil Mahuad, donde varios de los bancos del Ecuador cerraron por 24 horas, pasando a ser parte del estado ecuatoriano. Este hecho dio lugar a la inflación del sucre y la llegada del dólar en el Ecuador.

una obra sobre lo que ocurrió históricamente, sino sobre las lesiones y heridas que le dejaron a una generación y cómo éstas operan en nosotros como individuos.

Los tres personajes, que se juntan en un departamento para observar y fiscalizar el edificio que se les llevó sus ahorros, hacen del uso del espacio un lugar de encuentro donde pueden ser o decir lo que desean. Tanto en los textos de los personajes como en sus miradas hay alusiones al banco. La necesidad de los personajes está todo el tiempo en relación a ese banco que tanto daño les ha hecho, pero que aparentemente por medio del encuentro y la necesidad de recordar, han podido reconciliar las memorias de una sociedad herida y estafada.

Dentro del campo de las imágenes, la obra transcurre por una serie de códigos y alusiones propias de la mirada de una generación que intenta recordar la época de los años 90 -su periodo de infancia- como un lugar anacrónico, caótico y desmesurado visto desde la posibilidad de una herencia social. Dentro de los diferentes espacios que tiene la obra encontramos al sueño como el material interno de los personajes, sus más potentes miedos y fracasos, sus deseos y pasiones vergonzosas, lo que el filósofo David Hume llega a mencionar como «nuestro teatro interno»¹⁵. Ese mundo interno lleno de alusiones y delirios refiere y develan cómo está compuesta nuestra psiquis, «[...] un espacio cuyo contacto podríamos afirmar constituye el núcleo intuitivo de la conciencia de sí».¹⁶

La escena del sueño de la obra está configurada desde la mirada narrativa y una estructura del manejo del espacio por medio de una coreografía física de los personajes, que aluden a la lógica y organización del sueño. Un personaje narra el sueño y otro lo acompaña denotando esas múltiples miradas y formas que tiene la narrativa de un sueño, donde puedes estar en primera persona viviéndolo y abruptamente existe un salto a una tercera persona que lo observa.

¹⁵ David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*. (s/l; Tecnos, 2005), 4-6.

¹⁶ Miguel García Peiro, *La secuencia onírica y la construcción de la interioridad en la ficción serial contemporánea*. (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2012), 7.

El uso de la caja al final de esta escena hace la conexión con la problemática de sentirse encajado en un mundo donde aparentemente ocurren muchas cosas a nivel político, tecnológico, económico y social, pero que nos obliga a ser parte y formarnos -literalmente en la escena- para encajar en un molde que el propio sistema perpetúa e instaura. El uso de la presencia de la Youtuber como una presencia un poco arbitraria, pero que denota una alusión directa al mundo de las redes sociales, como esos espacios virtuales que radicalizan los formatos oficiales proponiendo moldes y diseños para entrar en las cajas del sistema.

El uso de las alusiones dentro de un montaje de creación colectiva, como mencionaba al inicio, hace que la puesta en escena tenga una dimensión dialógica, permite que se establezca un diálogo con el universo de los autores y las construcciones de sus personajes. Las alusiones funcionan en la estructura de la obra no como recursos pasivos sino como elementos activos, que dan contradicción y por ende atención para lograr discutir los argumentos de la obra.

b) La poética del gesto

Una vez definidas las imágenes, acciones, cuadros que determinan la composición de la fábula de la obra, se empiezan a trabajar sobre los aspectos singulares de las diferentes situaciones y buscar los elementos que la constituyen.

Cuando se obtiene la definición de las características fundamentales de los ejes temáticos de la obra, se produce una fase de exploración de signos gestuales, que pueden aportar, dialogar o incluso contradecir el discurso escogido. Como lo menciona Santiago García en esta etapa de la puesta en escena «La función poética de cada gesto es ahora la preocupación del proceso creativo»¹⁷.

¹⁷ García, *Teoría y práctica del teatro*, 78.

En ese sentido, vamos a entender el gesto como una “palabra” dentro del lenguaje que proponemos, que es la puesta en escena. El gesto es un signo que entrega muchos significados a la escena.

Este material gestual muchas veces se origina en las improvisaciones iniciales, donde cada improvisación aún está aislada e independiente de lo que será la fábula final de la obra.

Dentro de los procesos gestuales poéticos que se puede recoger de la obra tenemos:

- El humo, sensación de verse habitados en medio del humo. En la primera escena de la obra, se indaga por medio del gesto corporal la posibilidad de que los personajes se deshagan todo el tiempo al estar determinados a situarse en sus fracasos. Es un estancamiento, pero al mismo tiempo puede ser la fluidez y lo efímero del estado “encuentro”. (Este gesto poético nació en la improvisación del banquero anarquista donde los personajes discuten sobre economía).
- Existe una secuencia de acciones -vendedores- que interrumpe la primera escena para darle paso a la segunda, cuando los personajes rompen el movimiento corporal en torno al humo para pasar a una serie de movimientos mecánicos, estacatos y violentos. Al parecer pueden ser vistos como gestos arbitrarios sin razón ni conexión con la obra, pero son los que potencian las transiciones de los estados de los personajes. Es la construcción física de las transiciones que muchas veces son mentales, pero que en este caso puntual se radicalizan en los cuerpos. (Estas acciones nacieron de la improvisación de los vendedores ambulantes, tres personajes que develaban sus condiciones sociales, económicas y políticas a través de sus oficios).
- Un gesto importante de mencionar es el uso y el recurso de la cajas porque se plantea desde el inicio -con estas flotando sobre los personajes-. Luego, se transforma en un gesto material con el uso de las cajas en diferentes

proporciones -grandes, pequeñas y medianas que caen del techo y ruedan-. El uso de la caja se vuelve una característica visual poética de la obra, se organiza el uso de ésta para hablar de la economía, de los nuevos medios, de los afectos, de la memoria, del ocultamiento de nuestras contradicciones y de las pequeñas fortunas que atesoramos. La caja se vuelve un signo polivalente importante de la obra. (Este gesto nació de la improvisación de María Gracia donde el personaje juega con los límites de sus afectos, entre la caja de su madre y la caja de su novio).

- El gesto final seleccionado es la acción de salir del espacio escénico establecido de los personajes, romper con la ficción propiamente dicha para hablar sobre los afectos de cada integrante del grupo. En este gesto se reorganiza la obra, que viene teniendo un ritmo y un tiempo en el espacio de lo irreal, donde pareciera que ese espacio se va por fuera de la trama, pero al abrir nuestras cajas y salir del espacio escénico establecido, hace que el cambio de tesitura, de ritmo y de texto coloque al espectador de una manera violenta, pero potente, en presencia de las narraciones de cada uno de los integrantes. Se desdibujan los personajes planteados, las historias interpelan, provocan y muchas veces incomodan. Es el uso primitivo de la memoria. Hablamos de nuestros abuelos y sus historias y el gesto para ponerlo en escena es hacerlo desde el lugar básico en el que ellos nos comparten sus afectos: la oralidad. Es regresar al principio básico del contar historias, es un gesto afectivo y político de revisar la memoria desde nuestros micro relatos.

Todos estos gestos poéticos que se sugieren de ejemplo -y algunos más que pasan por alto- son elementos que dotan al discurso de una dimensión poética, donde sus caras polisémicas y ambiguas son las que definen su potencia teatral. En esta etapa, la improvisación

es la fuente sensible fundamental para el devenir de estos gestos, junto a un registro físico e intelectual del material levantado.

3.3. Espacio y discurso

Recogiendo los elementos mencionados previamente sobre la composición de una obra y cómo estos van dotando de forma y contenido a la creación final, es pertinente pensar el teatro como un espacio abstracto, que no tiene en sí un formato establecido. Es la analogía de una hoja en blanco que está en estado permanente de creación para la construcción de un lenguaje, un discurso.

Para pensar un posible discurso del espacio debemos entender que todo espacio está plagado de una poética que lo contiene. Ésta puede ser la acumulación de muchos gestos, recursos escénicos, mirada autoral del colectivo o del director, la corporalidad de los actores y actrices, el sonido, la luz, los objetos, el uso del tiempo y de los espacios. El espacio se lee, genera ideas, inferencias y emociones.

El uso de la tecnología, corporeidades en discontinuidad con el texto, manejo de materialidades, entradas y salidas del espacio, van construyendo la poética del espacio de la obra. En este caso, como la estructura escénica antecede al texto dramático, en muchas ocasiones el material visual o escénico dotó de sentido al texto formal. Eso quiere decir que en esta experiencia el texto se hizo en función al material escénico que se recogió en las improvisaciones y una vez planteada la fábula que lo contenía, se develó un discurso espacial directamente en relación con los deseos principales de sus integrantes, desde antes de la existencia de un texto dramático oficial.

El discurso que posee o que intenta tener el espacio de la obra está ligado a un pensamiento pluralizado y descentralizado que contiene el teatro contemporáneo insertado en los rasgos posmodernos, viéndolo desde el punto en que «Lo posmoderno supone la

desaparición de los grandes relatos legitimadores o meta narraciones.»¹⁸ En ese sentido, *La Casa De Las Pequeñas Fortunas* no es históricamente una obra que busca representar o poner en escena lo que ocurrió con el hito del feriado bancario, sino que busca a partir de esa herida social, política y económica hablar y pluralizar el sentido que tuvo ese hecho en la construcción de los imaginarios sociales en las generaciones que en ese momento eran niños y niñas.

El alcance de una narración que se ha vuelto local lleva a reencontrar el sentido de la experiencia en el acto mismo y, más concretamente, a un aumento del valor del significante sobre el significado, de la persona sobre el individuo y del lugar sobre el tiempo.¹⁹

Es decir, estar situados como creadores escénicos en la posmodernidad hace que las historias que ponemos en escena, incluso con la elección de un hecho histórico puntual, no sea una creación unidimensional. Como creadores contemporáneos estamos inherentemente plagados de referentes y pensamiento posmodernos, la creación y el discurso de la puesta en escena responden a la comprensión de ese hecho -feriado bancario. Es una composición sobre una herida social de manera pluridimensional, bajo la tensión y comprensión de los recursos escénicos propios de nuestra generación.

La dimensión de alteridad que propone la obra, los saltos de espacios internos y externos y el juego constante entre lo real y lo ficticio, denota un ensimismamiento producto de la posmodernidad, pero que en esta propuesta se complejiza con la búsqueda de la memoria colectiva, de hablar de lo ocurrido, de lo que nos constituye sin recrear el momento histórico por sí mismo sino desde una pluralidad de voces. En teatro, el pensamiento posmoderno ha sido cuestionado bajo la individualización del sujeto, es un pensamiento que sin concientizarlo

¹⁸ J.F Lyotard, *La condición posmoderna: informe del saber*, (Paris: Les Editions de Minuit, 1979), 32.

¹⁹ Mariaestella Cassella, «Escritura escénica y posmodernidad» *Dicenda, cuadernos de filosofía Hispanica*, n.º 33, (2015): 50.

tanto se devela en la construcción de la obra mediante características que se pueden enumerar -sin ningún orden ni jerarquía en especial²⁰.

- A. Estructura no ligada a lo lineal, atemporal, cambios violentos del tiempo y espacio.
Collage, estridencia.
- B. El recurso de la narración como gesto poético para individualizar el discurso.
- C. Abolición de una regla escénica única, juego con la espacialidad.
- D. Polidimensionalidad, expansión del tiempo y los espacios, sometido a diversos puntos de vista.
- E. Juegos escénicos en oposición al textocentrismo.

3.4. Conclusión:

Analizar el discurso de la obra desde la mirada de la escritura escénica, que es la que plantea este capítulo, es una invitación a trasladar la escena contemporánea del lugar del texto como protagonista, a un estado en la que todos los elementos que la componen -vestuario, espacios, utilería, luminotecnia, etc.- están interactuando sin pretender una jerarquización en la composición.

De esta idea es importante mencionar que se ponen en conexión el discurso de la metodología -creación colectiva- y el discurso de la puesta en escena: ambos están en un estado de desjerarquización de los elementos teatrales oficiales. Ambas en perspectivas diferentes, pero con intensiones similares. En este sentido: práctica, metodología y discurso no se desvinculan sino se nutren entre sí.

²⁰ Estas categorías se estructuran a partir de la idea de “escritura escénica y posmodernidad” de Mariaestella Cassella.

4. Propuesta escénica

4.1. Descripción del proyecto

El proyecto consta de un proceso de 6 meses de laboratorio escénico para la realización de una obra de creación colectiva donde se revisen los contenidos de: la historicidad de la creación colectiva y su postura ética dentro de las teatralidades latinoamericanas; el estudio de los procesos de creación colectiva de los grupos latinoamericanos que emplearon estas metodologías de creación en los años 60; un laboratorio escénico de construcción de improvisaciones individuales y colectivas; el análisis de elección de temas o posibles temas de la obra, puesta en escena a partir de las improvisaciones, trabajo actoral de construcción de personajes, producción general de la obra, ensayos, funciones y una tesis de reflexión, recopilación y análisis del trabajo práctico desde el punto de vista de la puesta en escena, la dirección y cómo funcionan y se desarrollan las gramáticas escénicas dentro de un proceso de creación colectiva.

4.2. Metodología:

Primera fase del proyecto: Contexto teórico del proyecto

Análisis del método escogido: Se revisan y estudian textos-propuestas de los procesos de creación colectiva ya existentes dentro de las teatralidades latinoamericanas que tuvieron su auge en la década de los años 60 y 70 de la mano de los grupos: TEC de Cali (Colombia), La Candelaria (Colombia), Teatro Malayerba (Ecuador), Libre Teatro libre de Córdoba (Argentina), etc.

Materiales: Videos, libros, textos.

Análisis y trabajo de mesa para la elección del tema de la obra: Se hizo un estudio de los temas o tópicos de mayor relevancia de cada uno de los integrantes del proyecto, se organizaron jornadas de trabajo para que cada uno indague, analice y elabore una propuesta escénica con su tema escogido.

Materiales: Bitácoras de trabajo, videos, música.

Segunda fase del proyecto: Laboratorio escénico de creación colectiva

Improvisación y juego escénico: El tutor se encarga de explicar y facilitar las herramientas y contenidos de improvisaciones escénicas. En cada sesión se ejecutará una improvisación organizada, creada y dirigida por cada uno de los integrantes. El resto de los compañeros proponen a partir del mundo creado o la situación propuesta por el creador de la improvisación. El coordinador de la puesta en escena registra y reflexiona sobre la propuesta improvisada y genera cambios y análisis sobre lo trabajado.

Materiales: Música, imágenes, cámara de video, bitácoras de improvisación.

Fabulación y articulación de las improvisaciones: Cada integrante de la obra desarrolla una fabulación y propuesta de articulación con el banco de improvisaciones, donde se van a ir perfilando los temas centrales de la obra. A partir de ésta fabulación se generará un pre-texto, que seguirá dentro del campo de la improvisación, pero que permitirá perfilar intensiones estéticas, éticas, posibles personajes e imágenes para la puesta en escena.

Materiales: Registro visual de las improvisaciones, bitácoras de trabajo.

Puesta en escena: Posterior a la fase de la fabulación y articulación de las improvisaciones, el coordinador de la obra junto a los integrantes van organizando todas las posibles formas de puesta en escena, según las naturalezas que van deviniendo de las improvisaciones iniciales y sus respectivas fabulaciones. En esta fase del proyecto, la obra empieza a tener una estructura que se va encauzando siempre en función del banco de contenidos generado en la fase de improvisaciones.

Materiales: Registro visual de las improvisaciones, notas del coordinador de la obra.

Creación del texto escénico: Esta fase se realizó en paralelo con la fase de puesta en escena. Los integrantes de la obra son en paralelo los autores, dramaturgos y actores de la obra. Se generan textos a partir de un acuerdo temático, ético y poético sobre las escenas de la obra.

Los textos son tejidos que se van interrelacionando desde el punto de vista de cada uno de los integrantes. El coordinador organizará y elaborará un estilo textual pertinente a los temas de la obra.

Materiales: textos de las improvisaciones, textos escénicos.

Construcción de los estados del personaje: En esta fase de la obra se trabajó la construcción actoral según la teatralidad que se vaya logrando. Se ejecutan sesiones exclusivas de trabajo de mesa y trabajo práctico de indagación del personaje. Se estudió en casa el perfil psicológico, físico, político y poético de cada uno de los personajes-presencia que tendrá la obra.

Materiales: Textos escénicos, cuestionario del personaje.

Tercera fase del proyecto: Ejecución, producción y muestra del proyecto

Producción de la obra: Se organizan encuentros por fuera de los escénicos para elaborar una ruta crítica de producción y designación de actividades a cada uno de los integrantes para la producción de la obra. Los integrantes tendrán que trabajar en la gestión y producción que la obra demande: diseño, comunicación, vestuario, utilería, escenografía, logística y técnica.

Materiales: Hoja crítica de producción, rider técnico de la obra, diseño de luces, guión técnico.

Ensayos: Organización de espacio y horarios para los ensayos y pasadas de la obra. Pruebas de utilería, prueba del vestuario, ensayo técnico con el sonido, ensayo técnico con luces.

Materiales: Utilería, vestuario.

Muestras: Se mostrarán los primeros resultados del proceso del laboratorio de creación colectiva a la comunidad universitaria y a los espectadores interesados.

4.3. Desglose de producción del proyecto

Utilería	Cantidad	Uso	Encargado
Sillas de madera	3	En toda la obra	Estefanía, Jefferson, Ariana
Cajas de refrigeradora	3	La escena de “María en Gracia”	Estefanía, Jefferson, Ariana
Vestidos de licra	2	Vestuario	Ariana, Estefanía
Camisa de tela hindú	1	Vestuario	Jefferson
Pantalón	1	Vestuario	Jefferson
Zapatos	3 pares	Vestuario	Ariana, Estefanía, Jefferson
Silla de ruedas tipo oficina	1	Escena de los sueños	Estefanía
Cuerda	1	Acróbatas	Ariana
Funda	1	Acróbatas	
Caja	1	Escena de los sueños	Estefanía y Jefferson
Tablet	1	Escena de los sueños	Ariana
Video	4	Youtuber	Ariana, Jefferson
Carrito a control remoto	1	Escena de los sueños	Estefanía
Cajitas de zapatos	3	Escena de los afectos	Ariana, Estefanía, Jefferson
Lunar de esponja	1	Lunares	Estefanía
Cintillos de flores	2	Lunares	Estefanía, Ariana, Jefferson
Vestido rosado	1	Lunares (cantante de ópera)	Jefferson

Palo	1	Lunares (masaje tailandés)	Estefanía
Dientes de conejo	1	Lunares (conejo)	Estefanía
Manto	1	Lunares (mesera)	Estefanía
Peluca negra	1	Ana Gabriel	Ariana
Chaleco morado	1	Ana Gabriel	Ariana
Fotos	3 por personaje	Escena final	Estefanía, Ariana, Jefferson

4.4 Hallazgos del proyecto

Dentro de las fases del proyecto los hallazgos pueden aparecer de manera subjetiva y objetiva. Algunos de ellos son:

Fase de investigación:

- Comprender la dimensión política y social de la creación colectiva y su recorrido histórico.
- Plantear la creación colectiva como una ética y poética de una teatralidad propia.
- Reconocer a la creación colectiva como un proceso político y ético de los grupos de teatro latinoamericanos.
- Estructurar una tesina de investigación con un punto de vista sobre la creación colectiva a partir de los materiales consultados.
- Relacionar las prácticas teatrales de los grupos de teatro del Ecuador con los procesos de creación colectiva histórico-sociales de la década de los años 70 y 80.

Fase del montaje:

- Encontrar en la creación colectiva una práctica de hacer teatro potencializando las actitudes de actor, directora y dramaturga.
- Lograr fabular una historia en relación a materiales trabajados en las improvisaciones.

- Propiciar un encuentro creativo, ético y político con mis compañeros de trabajo en función de la obra.
- Experimentar y aportar en un montaje o puesta en escena desde la mirada de actor-creador.
- Encontrar en la creación colectiva un formato para crear desde la memoria.
- Escribir textos teatrales que funcionen para la escena.
- Lograr hacer un trabajo de producción ordenado y óptimo para la obra.
- Experimentar un proceso de actuación diferente a otros procesos.
- Aprender a organizar y ejecutar una secuencia física que sostenga una fabulación determinada.
- El trabajo y escucha en colectivo.

5. Epílogo

5.1. Proyección y límites del proyecto

El proyecto tenía como objetivo mover la obra y hacerla adaptable a diferentes espacios, dentro y fuera de la ciudad. La idea era poder llevar la obra a espacios no oficiales a los teatrales, para que sea compartida y vista por diferentes espectadores y espectadoras. La intención era recorrer diferentes cantones del país a los que muchas veces no llega o existe el teatro. La limitación del proyecto giró en torno a la ausencia de un presupuesto para la gestión y movilidad de la obra, ya que la idea requería de algunos meses de acercamiento a las comunidades, además de contar con un equipo técnico y logístico que nos facilitara compartir las funciones de manera óptima.

Otra limitación que apareció en el proyecto fue la creación en colectivo porque en ésta se vuelve indispensable la presencia, en toda ocasión, de los integrantes del proyecto. Es decir, no se puede tomar ninguna decisión en la ausencia de uno de los integrantes y esto puede ser

una fortaleza por un lado, pero también una limitación por el otro al momento de resolver dificultades prácticas que necesitan ser tratadas con inmediatez.

La proyección inicial del proyecto, una vez finalizadas las etapas de defensa, es organizarnos como grupo y estructurar un proyecto de difusión, con un presupuesto, para difundir la obra en diferentes espacios, salas de teatro en otras ciudades y festivales nacionales con municipalidades de diferentes cantones. El proyecto sería presentado a la Universidad de las Artes para que sea considerado como una acción de difusión y acreditación de la calidad de los trabajos de titulación de sus alumnos.

5.2. Reflexión y conclusión final

Los procesos de creación colectiva, desde su dimensión coral, hacen que el creador escénico se instaure en dinámicas cambiantes, maleables, complejas pero profundamente comprometidas con el quehacer teatral.

Los integrantes del proceso de una obra de creación colectiva atraviesan los diferentes roles y papeles que ofrece el teatro, el creador escénico se expone, se equivoca y acierta en cada uno de sus categorías, entiende sobre dramaturgia desde su composición intertextual, transita el trabajo actoral desde el desarrollo de presencia y personajes complejos, se sitúa en la dirección escénica como un conjunto de tejidos y material sensible propio del colectivo.

En esta categoría nos detenemos para situar el proceso como un sistema de saberes y signos que van a denotar una propuesta escénica inacabada, una poética del espacio alterada, descolocada desde su propuesta estética hasta su postura discursiva y práctica. La composición escénica es un juego, y como todo buen juego posee de estructuras y leyes que permiten la libertad creativa, la escucha atenta, el compromiso con el deseo y el trabajo colaborativo, trabajar con el otro es renunciar un poco a uno mismo, para verse en la posibilidad del otro.

Reflexionar sobre mi tránsito en la obra *La Casa de las Pequeñas Fortunas* y enfatizar mi intención de análisis sobre la puesta en escena es al mismo tiempo limitante por la integridad

y la complejidad del proceso, pero también es un deseo, de organizar y puntualizar mi reflexión en la categoría que me interesa en estos momentos. Es importante recalcar que el proceso nos hizo transitar por todas las categorías (actuación, dramaturgia, dirección, producción) pero que mi insistente deseo de revisar y desengranar la composición escénica parte de un cuestionamiento y postura ética que me interesa, así como la propone la creación colectiva.

Aunque entendemos que en procesos como los ya mencionados los integrantes cruzan diferentes roles, la figura y el trabajo del director puede ser al mismo tiempo una oposición a la intención de la metodología, pero al mismo tiempo busca abrir una interrogante sobre la composición en colectivo. Si bien la obra cumple con obtener todas las categorías desde la colectividad, es importante revisar el papel del director, como ese ojo externo que logra desde afuera situar y organizar la mirada poética, estética y discursiva de la obra. Ya que muchas veces en el producto de la colectividad el material que se obtiene puede estar en frecuencias diferentes y es el director, quien guía y sitúa ese material sensible en la composición de la obra final.

La pregunta sería, ¿se puede hacer una obra de creación colectiva desde la ausencia total de un director? Tal vez sí, tal vez puede ser más caótico y complejo, pero inherentemente la escena pide un cauce, una guía, una organización para dotar de sentido y vida a la escena.

Para concluir, hablar de gramáticas escénicas dentro de los procesos de creación colectiva es organizar la dramaturgia del espacio, como un posible lenguaje que está compuesta por los integrantes del grupo y por el director, es una intertextualidad visual, un sistema de signos organizados y caotizados al mismo tiempo, su situación coral hace que la obra obtenga gestos y estructuras con diferentes puntos de vista, los signos son polisémicos multidimensionales, haciendo de la gramática escénica un lenguaje totalmente plural.

6. Bibliografía

Boal, Augusto, Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución al revés. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Boal, Augusto. Teatro del oprimido. México D. F: Nueva Imagen, 1980.

Bonilla, María, “La escritura escénica: Una alternativa metodológica”, revista Latin American Theatre Review, fall 1984, 53-63 Downloads/573-Article%20Text-692-1-10-20080117.pdf

Brook, Peter, Más allá del espacio vacío. Barcelona: Alba Editorial, 2001.

Casella, M. (2015). Escritura escénica y posmodernidad. Revista Dicenda. Cuadernos de filosofía Hispánica, vol.33, Núm. Especial 45-56.

<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/48349/45232>

García, Santiago Teoría y práctica del teatro. Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria, 1994.

Gerardo Luzuriaga, «La generación del sesenta y el teatro». Caravelle, n. 34 (1980), 157-170.

Grajales Acevedo, Carolina. «Creación Colectiva, una didáctica del Teatro». Revista Colombiana de las Artes Escénicas, n.º 7 (2013): 168 – 178

Griffero, Ramón. La dramaturgia del espacio y el teatro de fin de siglo. Chile Santiago, s/f. <https://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145777/249005>

Griffero, Ramón. Poética: La dramaturgia del espacio. Respuestas a un cuestionario de Roció Fumey. Revista Teatro Apuntes. 2001.n.º119,75-82.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0046715.pdf>

Hume, D. Tratado de la Naturaleza Humana. S/l: Tecnos, 2005.

Koldobika Gotzon, Vío. Explorando el Match de Improvisación. Ciudad Real: Ñaque Editora, 1996.

Lyotard, Jean François. La condición posmoderna: informe del saber. Traducción de Mariano Antolini Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

Mario Cardona Garzón, “El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo”, *Rhec*, vol. 12, año 2009, 105-122.

Mnouchkine, Ariane, *El Arte Del Presente*, conversaciones con Fabienne Pascaud. S/I, 2011.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética semiología*. Barcelona: Paidós, 2014.

Peiró, M. G., *La secuencia onírica y la construcción de la interioridad en la ficción serial contemporánea*. Barcelona, Cataluña: Universidad Pompeu Fabra, 2012.
https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20708/TFM_JoseMGarcia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fernando, Peñuela Ortiz y Otros, *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1994. <https://catalog.hathitrust.org/Record/101012417>

Ramírez, W.E. «Poéticas de la militancia en el teatro latinoamericano de creación colectiva». *Revista de Antropología y Sociología*, n.º 19 (2017), 207-223.
[http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes19\(2\)_11.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes19(2)_11.pdf)

Ramos, Manuel Muñoz Bellerin y Cordero, Nuria. *La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España* (Madrid): Estudios Políticos, 2017. 50, ISSN 0121-5167
<http://www.scielo.org.co/pdf/espo/n50/0121-5167-espo-50-00042.pdf>

Carlos José, Reyes. *La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral*. LaHabana: Revista estudios políticos Casa de las Américas, 1978. ISSN 2462-8433
<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/25975/20784226>

7. Anexos

Dossier de producción y difusión

Sinopsis

“La casa de las pequeñas fortunas” es la historia de tres personas que deciden reunirse una vez a la semana para sobrellevar y buscar formas de reconstituir lo perdido de manera material y simbólica. Con el paso del tiempo, lo material se diluye, Y queda tan solo el espacio como lugar de encuentro para exponer sus miedos, fracasos y potenciar sus deseos. La casa de las pequeñas fortunas: donde podemos existir en la dimensión en la que siempre quisimos existir... como si solo nos quedara el juego, la imaginación y el encuentro, para reconstruir nuestra historia.





Sobre la obra

La obra cuenta la historia de tres personajes que tienen la costumbre de juntarse los días jueves en un departamento frente a un ventanal, a través del cual se divisa la fachada de lo que fue un gran banco, pero que ahora, con el paso de los años, solo es un edificio en ruinas que demolerán de un momento a otro.

Las actrices y el actor que representan a estos personajes, viajan a través de sus propios textos, desde la ficción de la escena a la realidad de la sala, hablan, discuten, sueñan, organizan su dolor ficcional y el dolor real, el de sus abuelos humillados por la historia.

El propósito que lleva a los tres a este lugar extraño y desolado, es el juego, pero no cualquier juego, o no un juego que solo tenga como propósito divertir lúdicamente, sino, fundamentalmente, un juego que repare algo del pasado; evidentemente el pasado de los tres está herido por un hecho que sucedió en ese edificio, una especie de fraude, no solo económico, también emocional.

Juegan a olvidar, pero para olvidar hay que recordar, qué gran enseñanza del juego, enseñarnos a que el olvido es otra forma del recuerdo, por eso el juego mientras más apasionado, más anárquico y destructivo; se debe jugar insistentemente, por eso se juntan todos los jueves, porque el juego es atávico y reiterativo, y jugando se puede reconstruir la vida a partir de la destrucción de la realidad; el banco es real, es la realidad del dinero, pero ¿será posible que seamos eso? ¿que seamos tan básicos como para pensar que nuestros deseos, nuestra libido, nuestros sueños y afectos se reduzcan a una cuenta en un banco?.

Sobre la obra

Estos personajes, en ruptura con el pasado, nos señalan que ya no es posible creer que las pequeñas fortunas se logran ahorrando, que las personas no tienen precio material, que el fraude es a la vida de los que creyeron que los cimientos de las casas respetables se sostenían sobre la moral y la legalidad; y es el juego el que les lleva a descubrir que no, que las casas de las grandes fortunas se sostienen sobre el robo y la corrupción.

Sucedió en Ecuador, entre 1999 y el 2000, sucedió en América Latina, los bancos se quedaron con la dignidad y la confianza de miles y miles de cuenta ahorristas; una historia de trampas construye un país de tramposos.





Créditos

Actúan

Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante, Jefferson Castro

Dirección/Coordinación escénica

Arístides Vargas

Dirección actoral

Charo Francés

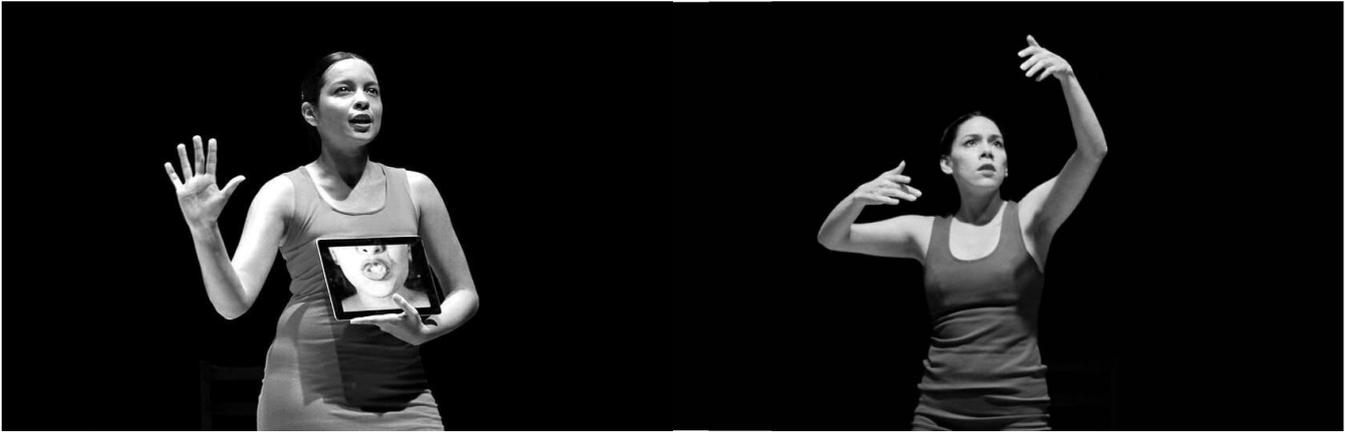
Duración

60 minutos

Asistencia técnica

Aracelly Joselyn Moreta





Actúan: Estefanía Rodríguez
Caguana, Ariana Fuentes Ante,
Jefferson Castro Silva

Coordinación escénica:
Aristides Vargas Sosa

Dirección actuarial:
Charo Francés

Duración: 60 minutos

Asistente técnico:
Aracelly Joselyn Moreta

FUNCIONES: Espacio Muegano Teatro, callejón
Magallanes y Tomás Martínez entre Pedro Carbo
y Panamá Rocafuerte.

f @uartersec | www.uartersec.edu.ec

Universidad
de las Artes



LA CASA —de las— PEQUEÑAS FORTUNAS

PRIMER PROYECTO DE GRADUACIÓN
DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES ESCÉNICAS



LA CASA DE LAS PEQUEÑAS FORTUNAS

Sinopsis

Es la historia de tres personas que deciden reunirse una vez a la semana para sobrellevar y buscar formas de reconstituir lo perdido de manera material y simbólica. Con el paso del tiempo, lo material se diluye y queda tan solo el espacio como lugar de encuentro para exponer sus miedos, fracasos y potenciar sus deseos. "La casa de las pequeñas fortunas", donde podemos existir en la dimensión en la que siempre quisimos existir... como si solo nos quedara el juego, la imaginación y el encuentro para reconstruir nuestra historia.

Sobre la obra

"La casa de las pequeñas fortunas" es el resultado de un trabajo teatral de varios meses, realizado por tres artistas de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes en proceso de titulación, siendo la primera generación en culminar la carrera de Creación Teatral. Es un excepcional trabajo cuyo texto y puesta en escena fueron construidos por las dos actrices y el actor, a partir de sus propias vivencias y del dolor que provoca el heredar, como generación, la necesidad de hablar de ciertos traumas sociales que constituyen la identidad de una ciudad y de un país.

"La casa de las pequeñas fortunas" es el lugar donde la gente común guarda sus esperanzas en forma de dinero, el cual algún día asegurará el futuro de los ahorristas. La estafa y el engaño de este deseo, por el sistema bancario, marcó a las familias ecuatorianas, quienes no solo perdieron sus bienes materiales sino también la confianza en las raíces espirituales y simbólicas que conforman una posible nación.

Aristides Vargas, director de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes y coordinador de la propuesta escénica.



Universidad
de las Artes

ESPACIO
GRADO
CARTO



Programa de mano

prensa

EL UNIVERSO Memoria de la crisis bancaria, en obra teatral

Memoria de la crisis bancaria, en obra teatral



Jefferson Castro (l), Estefanía Rodríguez y Ariana Fuentes integran el elenco de *Las pequeñas fortunas*. Se presenta en Muégano Teatro (callejón Magallanes y Rocafuerte). Cortesía

TEATRO | 1 de febrero, 2019



"No es una reconstrucción histórica, sino es cómo repercutió en las familias ecuatorianas el hecho traumático de que los bancos cerraran, y en algunos casos, y de alguna manera estafaran a sus cuentahorristas", cuenta Aristides Vargas sobre *La casa de las pequeñas fortunas*, una obra que dirige hasta el domingo junto con Charo Francés, en Muégano Teatro.

NOTICIAS RELACIONADAS

[Agenda de actividades \(1 de febrero, 2019\)](#)



La pieza, en la que intervienen tres actores de lo que sería la primera generación de graduados de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes, muestra también "cómo vivieron los que en aquel entonces eran niños". "Estas nuevas generaciones heredaron esa frustración y esa rabia que provocó este hecho", apunta el también director de la Escuela.

Estefanía Rodríguez, Ariana Fuentes y Jefferson Castro representarán a tres personajes que tienen la costumbre de juntarse los días jueves en un departamento frente a un ventanal, a través del cual se divisa la fachada de lo que fue un gran banco, pero que ahora, con el paso de los años, solo es un edificio en ruinas que demolerán de un momento a otro.

"A través de una especie de 'exorcización' del dolor van deconstruyendo los hechos de cómo este trauma afectó a su familia", señala Vargas sobre la labor de estos jóvenes actores, a quienes ha acompañado por un largo tiempo y de los que se siente orgulloso, pues esta pieza es resultado de la creación colectiva, "lo que significa que el tema y el tratamiento del tema surge de ellos".

"Fue construida (la obra) no solo a través de técnicas teatrales, sino de investigaciones que ellos realizan sobre esa época. Fueron a los periódicos, a las bibliotecas, a sus propias familias, indagaron cómo se había vivido esos momentos, y el resultado es extraordinariamente emotivo por un lado y por otro lado estéticamente muy contundente", dice Vargas de la obra, que se presenta hoy y mañana a las 20:00, y el domingo a las 18:00. Entrada \$ 12. (E)

Las pérdidas y nostalgias del feriado bancario

MARIELLA TORANZOS NARVÁEZ
toranzosm@granasa.com.ec
III GUAYAQUIL

'La casa de las pequeñas fortunas' aborda el **caos financiero** y social ■ Tendrá **tres funciones**

Todos los jueves, tres jóvenes se reúnen a observar los vestigios de un enorme edificio desde un ventanal. Alguna vez fue un banco, el sitio donde cientos de personas depositaban sus esperanzas, hasta que quebró y se llevó consigo el futuro de centenares de perjudicados. Ahora la ciudad se alista para demolerlo y mientras lo hacen los protagonistas se preguntan: ¿qué nomás se pierde cuando se pierde el dinero?

Así inicia 'La casa de las pequeñas fortunas', obra que interpretan Estefanía Rodríguez, Ariana Fuentes y Jefferson Castro, como parte de su proyecto de graduación de la Universidad de las Artes (UARtes).

El proceso de creación, coordinado por el director de la Escuela de Artes Escénicas de la UARtes, Aristides Vargas, se realizó de manera colectiva. "La puesta en escena, la dramaturgia, hasta el vestuario, todo se hizo de manera colectiva, con

20:00

VIERNES

Se estrena la obra en Muégano Teatro. Tendrá funciones hasta el domingo.

los aportes de cada uno de manera simultánea. Fue muy difícil, porque todos tenemos nuestra forma particular de percibir la dramaturgia, pero finalmente fue algo que funcionó, y los temas se fueron hilando entre sí", explicó Castro.

Al analizar la diversidad de temas que surgieron de este ejercicio, notaron que las necesidades económicas dominaban la conversación. "Por algún motivo, la vida de los 'millennials' está atravesada estructuralmente por la economía y, de repente, revisando nuestras res-

LA FRASE

La puesta en escena, la dramaturgia, hasta el vestuario, todo se hizo de manera colectiva, con los aportes simultáneos de cada uno.

JEFFERSON CASTRO,
actor

pectivas historias, descubrimos que todos somos parte de la generación del '98 y vivimos de niños el caos que provocó el feriado bancario y sus efectos", subrayó Rodríguez.

La obra, sin embargo, no se trata de una narración lineal sobre este hecho decisivo de los años noventa en el país, sino más bien del trasfondo de una época que sirve como telón para plantear otros temas: los frac-

sos sociales, la impotencia, la pérdida familiar y la nostalgia.

En la obra, estos ejes aparecen a través de una serie de historias cómicas que narra cada protagonista y que juegan con la audiencia. Una chica que logra meter a su madre y a su novio en cajas para acallar sus reclamos, otra que busca un lunar para reencontrarse con una madre exiliada, un ecuatoriano que habla como suizo e incluso la cantante Ana Gabriel salen a escena.

Sin embargo, este juego concluye con la aparición de fotografías familiares de abuelos y padres que creyeron en la 'casa de las pequeñas fortunas' y que tarde o temprano fueron avasallados por el dolor.

La obra se exhibirá de viernes a domingo a las 20:00 en Muégano Teatro, ubicado en la calle Rocafuerte y callejón Magallanes (zona rosa). El costo de ingreso es de \$ 12.



Pieza. Ariana Fuentes, Estefanía Rodríguez y Jefferson Castro protagonizan la obra.



Foto: Clotilde Nyssal / Cortesía

La casa de las pequeñas fortunas: "No es lo mismo obvio que evidente"

12 Febrero, 2019 Por: [Hugo Avilés Espinoza](#) Publicado en: [Cartón Piedra](#) Visto 75 veces

¿Obvio o evidente? ¿No es lo mismo? No, a juzgar por la reiteración en los diálogos iniciales desde la tesis que proponen los personajes de La casa de las pequeñas fortunas, montaje de titulación de la carrera de Creación Teatral, de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, interpretada por sus primeros graduados: Estefanía Rodríguez, Ariana Fuentes y Jefferson Castro, bajo la coordinación escénica de Aristides Vargas y la dirección actuarial de Charo Francés, presentada en Espacio Muégano Teatro.

La fábula argumental de La casa de las pequeñas fortunas versa sobre "la historia de tres personas que deciden reunirse una vez a la semana para sobrellevar y buscar lo perdido de manera material y simbólica. Con el paso del tiempo, lo material se diluye y queda tan solo el espacio como lugar de encuentro para exponer sus miedos, fracasos y potenciar sus deseos", según se lee en el programa de mano.

Es obvio que "lo perdido de manera material" son sus ahorros represados en el funesto suceso del feriado bancario que, en 1999, golpeó a miles de ecuatorianos, representados por los tres personajes protagónicos. Pero es evidente también que sus pérdidas no solo fueron físicas pues, en la espera de recuperar sus menguados recursos, se les ha ido extinguiendo el tan preciado bien de la vida, reflejado en sus recuerdos, aspiraciones, ilusiones, e inclusive las fuerzas para no traicionar la protesta.

Los tres intérpretes exponen múltiples personajes firmemente contruidos, no solo por la diversidad, sino, y sobre todo, por la responsabilidad en el uso de sus herramientas expresivas: cuerpos bien entrenados, voces técnicamente preparadas, solvente manejo del espacio, del ritmo y de la energía escénica que nunca decaen, al contrario, se mantienen potentes y se concentran para recibir toda la carga emocional en los momentos finales de la obra en los que el discurso narrativo toma un giro, y la historia de la que hemos sido noticiados se transforma en confesiones profundamente emocionales que, inevitablemente, atraviesan la cuarta pared y nos evocan recuerdos y sensaciones que nos motivan a almacenar nuestras pequeñas fortunas.

Es obvio que son tres graduandos bien formados y es evidente que la pasión expuesta en el escenario va a abonar nuevos guerreros a la escena local. Es obvio también la sencillez de recursos escenográficos, pero, del mismo modo, es evidente que se persigue sugerir una idea simbólica en dicha sencillez.

Tres grandes cajas de embalaje penden sobre los protagonistas, cual dependencia a las centenas de cuadraturas que nos impone la sociedad: las cajas en que nacemos, las cajas en las que vivimos, las cajas en las que nos educan, las cajas desde las que nos informan, las cajas en las que guardamos nuestras pequeñas fortunas, y las cajas en las que nos sepultan.

Es obvio que los textos son la consecuencia de un metódico trabajo de composición, apegado a modelos latinoamericanos de creación colectiva, según lo explicó Aristides Vargas, y es evidente también la tutoría asistida por este dramaturgo en las construcciones textuales a modo de metáforas, símiles y alegorías que devienen en imágenes que buscan su poética particular en la obra.

Es obvio —por lo tanto— nuestro consejo a que aprecien esta obra, y será evidente la consecuencia de reflexiones y comentarios que le provocará. ¡Váyasela a ver! Descubrirá que cada quien habita con retazos de memoria su casa de pequeñas fortunas. Pequeñas fortunas que tocará defender de los peligros obvios y las amenazas evidentes.

Arístides Vargas gradúa a sus primeros actores

Redacción Cultura - 31 de enero de 2019 - 00:00



Jefferson Castro, Ariana Fuentes y Estefanía Rodríguez presentan su trabajo en Muégano Teatro.
Foto: Jéssica Zambrano / EL TELÉGRAFO

La primera promoción de la Escuela de Artes Escénicas de la UArtes presentará su trabajo mañana y el sábado, a las 20:00, en Muégano Teatro, de Guayaquil.

Tres personas se reúnen frente al edificio que les ha robado sus ahorros los jueves a las seis de la tarde, en una puntualidad forzada.

Lo hacen con una prudencia lejana. Ven cómo del lugar en el que depositaron sus pequeñas fortunas solo quedan fragmentos, porque todo está por derrumbarse.

Con una escenografía de cartón, cajas en las que cada uno de los actores guarda sus sueños y constituye sus individualidades, **Estefanía Rodríguez Caguana**, **Ariana Fuentes Ante** y **Jefferson Castro Silva** presentan La casa de las pequeñas fortunas.

El dramaturgo y actor **Arístides Vargas** coordina esta propuesta que surgió de una creación colectiva entre los actores que son la primera promoción de la **Escuela de Artes Escénicas** que gradúa la **Universidad de las Artes**.

En sus improvisaciones, esta generación de millenials noventeros, que salió del **Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE)**, se encontró de manera recurrente con una narración sobre la economía. Esta afectó a sus padres, la crisis bancaria del 99, los referentes culturales con los que crecieron en la televisión.

“Nos aferramos a la memoria de manera inverosímil”, dice **Rodríguez**, durante la obra. Cada uno de los intérpretes está atravesado por la memoria de sus padres, de sus abuelos migrantes, por la idea de una ciudad que les ofrecía progreso.

“Esta obra es pertinente porque hemos hablado muy poco de esta historia como país y de cómo nos ha afectado”, indica **Rodríguez** en una entrevista con este diario luego de presentar un ensayo completo de la obra.

“No solo hablamos de cosas que nos constituyen, jugamos con lo que nos late, de nuestros abuelos, padres, madres, de sus fracasos y los nuestros”, agrega **Castro**.

En los distintos actos de las obras, los intérpretes ponen de manifiesto sus escuelas. Lo hacen desde esa pertenencia al teatro físico que propone **Bertolt Brecht** y a la oralidad, una **herencia** tan universal y, tal vez, una de las mayores **fuerzas latinoamericanas**.



Lectura estimada:
3 minutos
Contiene: 624 palabras

Visitas:
1621

Tags:
Arístides Vargas
escuela de artes escénicas de la uartes
Muégano Teatro

Además surgen pequeños fragmentos cotidianos de sus consumos culturales en la niñez. “Hay cosas de nuestras referencias que se develan en nuestros procesos”, dice **Fuentes**.

En una de las escenas aparece, por ejemplo, **Ana Gabriel**, esa cantante mexicana que alude a la idea del “amor romántico”.

Desde el teatro los intérpretes lo abordan de manera consciente y proponen la deconstrucción de sus propios referentes.

Ana Gabriel bien podría convertirse en un “**proyecto político transformador**”.

Para **Rodríguez** se trata de asumir que en **América Latina** abundan un montón de contradicciones.

“Queremos encajarnos en una sola cosa pero la realidad se nos devela y sale que te encanta **Ana Gabriel** y estás estructurada por una de esas lógicas”, dice.

Cada una de estas referencias están contadas desde la fábula de la casa de las pequeñas fortunas, de los afectos de la **migración**, del pasado que los constituye.

Así como la ideología que asumen como estudiantes de artes que intentan estar fuera de la caja donde todos repiten lo mismo.

“Es un cuerpo cultural donde nos entendemos”, manifiesta **Arístides Vargas** sobre el trabajo colectivo.

Para **Vargas**, que gradúa a su primera generación de actores, este trabajo se corresponde con una tradición del **teatro latinoamericano**.

“Siento que una de las pérdidas que se relaciona con la pérdida de la memoria es la pérdida del tejido social que nos conforma, el **tejido teatral**”, dice **Vargas**.

Considera que muchas veces las universidades latinoamericanas trabajan con un material formal sin raíz y ese ha sido un mal de **América Latina**.

Piensa que hay que repensarse desde la forma en cómo se hace teatro en el país.

“Se trata de ser soberanos sobre nuestro teatro. Mucha veces en **Malayerba** (el grupo que dirige) sentimos que el reconocimiento es porque nunca pretendimos ser más de lo que fuimos o lo que somos”. (1)

Ensayos





Producción



Difusión

PRIMER PROYECTO DE GRADUACIÓN
DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES ESCÉNICAS



Universidad
de las Artes

LA CASA —de las— PEQUEÑAS FORTUNAS



Actúan: Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante, Jefferson Castro
Coordinación escénica: Aristides Vargas | **Dirección actuarial:** Charo Francés | **Duración:** 60 minutos

FUNCIONES
Función para jurado evaluador y estudiantes de la Uartes / jueves 31 de enero - 20h00 - Adhesión libre
Funciones habituales: viernes 1 y sábado 2 de febrero - 20h00 / domingo 3 de febrero - 18h00

VALOR DE LA ENTRADA
\$12 general - \$5 descuentos de ley.

LA CASA
—de las—
PEQUEÑAS
FORTUNAS



Universidad
de las Artes

PRIMER PROYECTO DE GRADUACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES ESCÉNICAS



Actúan: Estefanía Rodríguez Caguana, Ariana Fuentes Ante, Jefferson Castro Silva
Coordinación escénica: Aristides Vargas Sosa | **Dirección actuarial:** Charo Francés | **Duración:** 60 minutos

FUNCIONES: Para jurado evaluador y estudiantes de la Uartes / jueves 31 de enero - 20h00 - Adhesión libre
viernes 1 y sábado 2 de febrero - 20h00 / domingo 3 de febrero - 18h00

LUGAR: Espacio Muégano Teatro, callejón Magallanes y Tomás Martínez entre Pedro Carbo y Panamá Rocafuerte.
VALOR DE LA ENTRADA: \$12 general - \$5 descuentos de ley.

CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN Y CREACIÓN ESCÉNICA PRESENTA:

LA CASA DE LAS PEQUEÑAS FORTUNAS

CREACIÓN COLECTIVA
SOBRE TEXTOS DE ARIANA FUENTES,
ESTEFANÍA RODRÍGUEZ Y JEFFERSON
CASTRO

COORDINACIÓN DE PUESTA
ARÍSTIDES VARGAS

DIRECCIÓN DE ACTORES
CHARO FRANCÉS

EJERCICIO ESCÉNICO DE TITULACIÓN
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

FECHAS Y LUGAR
DEL JUEVES 11 AL 13 DE OCTUBRE / 20H00
DOMINGO 14 / 19H00
MAAC




Universidad
de las Artes

MUT ESPACIO
T E GARD
A TRO



Universidad
de las Artes



LA CASA DE LAS PEQUEÑAS FORTUNAS

Proyecto de graduación de lxs estudiantes de Artes Escénicas

FEBRERO DE 2019
Viernes 1 y sábado 2 20h00
Domingo 3 18h00
ENTRADAS: \$12,00 y \$5,00
ESPACIO MUÉGANO TEATRO - Callejón Magallanes entre Rocafuerte y Panamá