



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto integrador

**El teatro como estrategia creativa para y con personas con
capacidades diferentes en el Centro de Entrenamiento
Vocacional CEVE – FASINARM 2018-2019**

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Creación Teatral

Autor:

Mario Gonzalo Suárez Cabrera

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



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

Yo, Mario Gonzalo Suárez Cabrera, 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

Sara Baranzoni
Tutor del Proyecto Integrador

María José Icaza
Miembro del tribunal de defensa

Zoraya Saltos Villalobos
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mamá, papá, gracias por haber sido el impulso para permanecer y concluir estos estudios, ahora que ya no están físicamente celebrando conmigo este momento sé que están felices por este logro alcanzado, agradezco a mi hermana Mercy, a mis sobrinos Melissa y Javier por el apoyo y la cercanía, agradezco a mis maestros y maestras los que recurro en cada duda o acierto, pero por sobre todo agradezco a Jorge Parra Landázuri por haberme dado la oportunidad de vivir en esta ciudad, por ser mi maestro y encaminar mi vida en el arte, pero no habría sido posible llegar sin el acompañamiento, libertad y cercanía de mi tutor Phd. Sara Baranzoni, mi eterna admiración y gratitud.

Dedicatoria:

Dejo esta bitácora por aquí y en ella abordo mi experiencia en el Centro de Entrenamiento Vocacional (CEVE) de Fasinarm, lo que escribo y adjunto no es una investigación científica, ni pretende ser un modelo pedagógico para otros centros de poblaciones con discapacidad, y a la vez lo es también, pero sobre todo es mi experiencia en este centro entre los años 2018-2019 y describo los impulsos que me llevaron a descubrir estrategias para relacionarme con los 48 estudiantes de artes escénicas de este centro, las metodologías de trabajo, la accesibilidad a los teatros y como llegamos a un festival internacional de teatro.

Resumen

¿Que se necesita para que suceda un hecho teatral? ¡Querer que suceda! para hacer teatro con, desde y para personas con discapacidad es indispensable trabajar con lo que pueden hacer, mirar sus posibilidades y desde ahí escribir, diseñar, crear, imaginar, proponer. Hoy desde el Centro de Entrenamiento Vocacional (Ceve de Fasinarm) presentamos la obra multidisciplinar *¿Quién es?* como un proyecto integrador con 48 personas con diversas discapacidades, donde no es necesario tener voz o cuerpos virtuosos para que suceda el acontecer teatral. Elementos sonoros, lumínicos, espaciales, mapping y utilerías varias acompañan a los cuerpos en escena para que la dramaturgia pueda ser entendida e interpretada en todas las lenguas, así como las discapacidades lo son. La imagen como un signo de diseño y distribución espacial ha formado parte de un nuevo lenguaje comunicacional, los recursos de entrenamiento de las artes escénicas, teatro-danza han transformado la mirada sobre las posibilidades de lo que las personas con discapacidades pueden hacer en escena acompañados de una mirada más amplia sobre las teatralidades.

Palabras Clave: Proyecto Integrador, discapacidades, teatro, multidisciplinar.

Abstract

What does it take for a theatrical event to happen? Want it to happen! To do theater with, from and for people with disabilities, it is essential to work with what they can do, look at their possibilities and from there write, design, create, imagine, propose. Today, from the Vocational Training Center (Ceve de Fasinarm), we present the multidisciplinary work *Who is it?* as an integrating project with 48 people with various disabilities, where it is not necessary to have a voice or virtuous bodies for the theatrical event to happen. Sound, light, space, mapping and various props accompany the bodies on stage so that the dramaturgy can be understood and interpreted in all languages, as well as disabilities. The image as a sign of design and spatial distribution has been part of a new communicational language, the training resources of the performing arts, theater-dance have transformed the look on the possibilities of what people with disabilities can do on stage accompanied of a broader look at the theatricalities.

Keywords: Integrator Project, Disabilities, Theatre, Multidisciplinarity.

ÍNDICE GENERAL

PREMISA	12
CUANDO LLEGUÉ A CEVE SENTÍ QUE VOLVÍA A CASA	12
MI MADRE TENÍA DISCAPACIDAD	14
¿CÓMO ES VIVIR CON UNA MADRE CON DISCAPACIDAD?	16
INTRODUCCIÓN	18
ANTECEDENTES	18
¿Qué es una persona con discapacidad?	18
Discapacidad y prejuicio.....	19
La fundación Fasinarm	21
DESCRIPCIÓN, PERTINENCIA Y OBJETIVOS DEL PROYECTO	23
¿Cómo llegué a CEVE?	23
¿Qué pasa con Ceve?	25
LA METODOLOGÍA	28
OBJETIVOS DEL PROYECTO	32
CRONOGRAMA DE REALIZACIÓN DEL PROYECTO	32
CAPITULO 1	34
GENEALOGÍA DE LOS TALLERES EN CEVE	34
PRIMER ROUND, LA CULTURA, <i>JUGANDO CON MI OTRO YO</i>	34
SEGUNDO ROUND, <i>CRISÁLIDA</i>	37
Trabajo con posibilidades diferentes	39
TERCER ROUND. <i>¿QUIEN ES?</i>	42
Miro la escena, veo un trabajo escénico, no miro personas con discapacidad.....	42
CAPITULO 2	45
METODOLOGÍAS EN EXPERIMENTACIÓN	45
EXPERIENCIAS PREVIAS	45
ANTES DE EMPEZAR	47
METODOLOGÍA EN PROCESO CON CEVE	50
¿Cómo abordamos a las emociones?	52
La escucha más allá de las palabras.....	53
SEGUNDA ETAPA DEL TRABAJO	55

Crisálida: somos el sueño que creamos.....	55
Escritura del movimiento.....	56
La dramaturgia.....	57
Resultados.....	59
CONCLUSIÓN	63
BIBLIOGRAFÍA.....	65
PAGINAS WEB CONSULTADAS:	67
ANEXOS	69

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1.1 Mi madre, mi padre y yo en mi casa en Palosolo.	12
Figura 1.2 Palosolo, barrio que pertenes a la Ciudad de Piñas en la Provincia de El Oro.	13
Figura 1.3 Mi abuela Lucinda Freire	14
Figura 1.4 Mi madre y mi hermana Mercy.	15
Figura 1.5 Mi padre, mi madre y yo.....	16
Figura 1.6 Mis padres en 2011, un año antes de partir.....	17
Figura 1.7 yo a los 11 años en mi Primera Comunión.	19
Figura 2.1 Trabajo de máscaras de papel.....	25
Figura 2.1 Descripción ubicación y desplazamiento de los alumnos.	31
Figura 3.1 Presentación de la obra <i>Jugando con mi otro yo</i>	36
Figura 4.1 Bitácora de proceso e investigación.	48
Figura 4.2 Primeras aproximaciones a utilizar los graficos como forma de comunicación.	49
Figura 4.3 Alexis, segunda desde la derecha, usa lenguaje de señas para comunicarse, pero con los graficos fue mucho más fácil entendernos.	49
Figura 4.4 Relación de imagen y cuerpos en el espacio.	50
Figura 4.5 Segunda etapa del proyecto de Ceve con la obra <i>Crisálida</i>	55
Figura 4.6 Analizar el objeto con el que se trabaja despierta un mundo imaginario en cada estudiante.	58
Figura 4.7 El cuadro 1 es la tercera llamada: Joel con su tambor pone en alerta al público y a sus compañeros que la obra va a empezar. En el cuadro 2, hay silencio, solo se escuchan las máquinas de Ceve y el escenario vacío. Cuadro 3, primera coreografía, los cuerpos emulan un bosque en la noche y una niña de rojo corre con un ramo de flores en su mano. Cuadro 4, el espectador será observado por un corifeo de actores-actrices con máscaras.....	60
Figura 4.8 Cuadro 5: para que el diálogo sea entendido de mejor manera hay que poner siempre sus nombres. En el cuadro 6 se muestra claramente que dirección tomar en el cambio de movimiento coreográfico. En el cuadro 7, los gráficos deben ser claros, para que se entienda que todos se mueven de lugar. En el gráfico 8 el punto rojo es una marca en el piso a donde deben llegar con un ramo de flores y quitarse la máscara.....	60
Figura 4.9 Al mostrar el gráfico 9, Diego Moretta sabe que y donde debe ubicarse, con precisión y el tiempo adecuado. En el cuadro 10 la distribución espacial les da certeza y seguridad. El cuadro 11 no solo los ayuda a ubicarse en el lugar sino con los elementos y en el espacio. El 12 es el cuadro de las telas, coreografía de coordinación y escucha y trabajo con el otro.....	61

Figura 4.10 Cuadro 13: poema en silencio, los que están en las banderas manejan lenguaje de señas. Cuadro 14: coreografía de los paraguas. Cuadro 15: proyección de mapping en los toldos. Cuadro 16: agradecimiento final.62

PREMISA



Figura 0.1 Mi madre, mi padre y yo en mi casa en Palosolo.

Cuando llegué a Ceve sentí que volvía a casa

Para entender este título debo empezar por mis orígenes y me presento hablando a breves rasgos de mí: soy Mario Suárez, nací el 15 de mayo de 1976 en Palosolo, un caserío que pertenece a la ciudad de Piñas en la Provincia de el Oro. Palosolo es una población pequeña de 500 personas, está rodeado por tres cerros, El Alto, Los Shucos y Yungurco y la Cordillera Platanillos, y tiene una sola calle que termina al dar vuelta a la iglesia de la Virgen de la Nube. Los veranos desnudan las laderas, todo se llena de polvo y el paisaje es de un color verde oscuro y café; huele a tierra mojada en los inviernos, y los cerros y laderas que en desolada sequía esperan las primeras lluvias de la noche a la mañana se cubren de una alfombra verde. Las primeras en nacer son las plantas Santa María con sus enormes hojas en forma de corazón, lashipa y tundo, y todo se cubre de un verde matizado.

Trabajaba el campo junto a mi padre, pero sentía que ese no era mi lugar, pensaba que allá en los cerros se acababa el mundo, que si escalaba el cerro de El Alto podía lanzar piedras al espacio, y un día caminé hasta la cima del cerro y me decepcionó mucho lo que vi: era una inmensidad de cerros y cordilleras que desaparecían en el infinito. Entonces decidí buscar mi sitio en otros lugares, fui muchacho de los mandados, cuidador de pollos,

camarero, barman, mesero, religioso, misionero y encontré mi sitio en el teatro. Todo lo anterior es como ese camino a la cima del cerro, la contemplación al infinito frente a mi es mi vida en las artes escénicas.



Figura 0.2 Palosolo, barrio que pertenece a la Ciudad de Piñas en la Provincia de El Oro.

En una casa de bareque esta mi madre tostando café, y el aroma hace que todo el pueblo lo sepa. El olor les recuerda a las vecinas que revisen sus provisiones, ya sea para proveer la despensa de más café o para intercambiar productos, huevos de gallo y gallina criolla por huevos de gallo fino, maní por café, frijol rojo por negro, o blanco, maíz amarillo por maíz blanco, arroz nuevo por arroz viejo. Lo intercambian todo, y como no hay redes sociales el boca a boca es más interesante y familiar. Así las personas se ponen al tanto de todo lo que ocurre en el caserío, qué es lo que la una tiene a la otra le falta; otros llevan niños, no para intercambiar, esos niños tienen otro destino. Mi padre, pues él curaba el susto y mal de ojo, así que cuando mirábamos venir una pareja con su hijo al brazo bien envuelto, ya sabíamos que papá tenía trabajo. El trabajo era un ritual: mi papá le soba un huevo criollo en todo el cuerpo, le sopla puro o mallorca en cruz en cabeza, espalda, pecho, y luego con altamisa, ruda, ají los limpiaba; luego de lamentos de susto los pequeños se iban sanos. Mi padre no cobraba por el trabajo, le daban lo que podían y tenían, a veces

llevaban maní, café, arroz y otras dinero, los amigos más cercanos llevan media de trago para romper el hielo y hablar del campo.

Mi madre tenía discapacidad



Figura 0.3 Mi abuela Lucinda Freire

Para hablar de mi madre tengo que hablar de mi abuela materna, Lucinda de Jesús Freire Carrión, nacida en 1912. Desde niño iba a dormir a su casa que quedaba a unos 300 metros de la casa de mis padres, y ella, antes de dormir, me contaba cuentos e historias tanto de ficción, tradicionales, de la familia, historias religiosas, o de como nacieron sus hijos; me contaba que cuando nació mi madre la partera le entregó la niña con un suspiro de compasión, mi abuela revisó a la recién nacida y ahí estaba el motivo, la niña tenía el lado izquierdo más pequeño, y el pie inclinado hacia arriba. Decía mi abuela que fue decepcionante, porque ser pobre, vivir en un terreno muy

irregular, y no disponer de los recursos para poder “curarla” ya se volvía una carga difícil, y la llegada de una discapacidad a una familia era un castigo divino. Mi abuela creía en dios y la virgen y mucho, todos los días rezaba el Rosario, seguía novenarios y sabía oraciones tan poderosas que paraba tormentas, así era como miraba a mi abuela.

Mi abuela como todas las madres se preguntaba ¿qué será de mi hija cuando yo muera? Y pensó que esa futura orfandad acarrearía todas las preocupaciones, el miedo a la maldad de los hombres del pueblo, el terreno irregular y la hostilidad de la vida que no esperaban que en la pobreza alguien naciera con discapacidad. ¿Quién la alimentaría? ¿Quién le daría trabajo? «Algún hombre podría aprovecharse de su situación y dejarla en desgracia», pensaba.



Figura 0.4 Mi madre y mi hermana Mercy.

La versión de mi madre era algo diferente: «corría menos que mis primos y primas pero corría, me atrapaban rápido, en la escuela habían dos jornadas y me tocaba caminar de mi casa a la escuela una hora de ida y una de regreso, al medio día regresábamos a casa a almorzar para volver a la escuela a la jornada de la tarde, y casi siempre una tía que vivía a la salida del pueblo me regalaba comida para que no vaya a casa solo por un almuerzo. A veces me quedaba, pero casi siempre regresaba a almorzar a casa. Me gustaban las faldas altas y le subía los dobladillos para que me quedaran de la rodilla hacia arriba, aunque mi mamá las hacía coser de la rodilla hacia abajo, también los pantalones de basta ancha,

los que estaban de moda, y me gustaba maquillarme bastante. Con mis primas nos ondulábamos el cabello con rulos de metal que eran como unos clavos que calentábamos al fuego y nos hacíamos peinados de moda, me gustaba bailar, jugar carnaval con tizne, barro, lavazas, fumaba tabaco de picar y fumé hasta que estuve embarazada de Mercy...».

Mi madre quedó embarazada de mi hermana mayor en 1970, el doctor que cuidó el embarazo de mi madre le había dicho que era un error intentar ser madre, porque su cuerpo no podía sostener adecuadamente un embarazo, pero ella quería ser madre y tuvo a mi hermana en 1971. En 1976 nací yo, en 1978 tuvo mellizos y en el 1984 a mi última hermana, de todos estos intentos solo quedamos con vida dos, mi hermana mayor y yo, los otros o murieron en el parto, o antes de nacer.

¿Cómo es vivir con una madre con discapacidad?



Figura 0.5 Mi padre, mi madre y yo.

Recuerdo a mi madre, una mujer de baja estatura, cabello negro que le llegaba a la cintura, la miro junto a un fogón de leña en una casa de bareque muy pobre. Papá la hizo con sus manos y construyó todo lo que había en ella, mesa, camas, bancos, un fogón de leña donde mi madre preparaba alimentos, recuerdo la comida típica de casa, arroz con maní y café filtrado. Mi hermana y yo sentados junto a la mesa esperábamos que fueran las 6pm para cenar, papá llegaba, se escuchaban sus pasos con botas de caucho llegar por el camino, Voraz, el perro de la casa, salía ladrando a saludar a mi padre, corríamos mi hermana y yo y lo abrazábamos, él nos entregaba la talega donde había llevado el almuerzo, se quitaba las botas afuera de la casa y se iba a duchar, y de regreso traía agua a la casa, ya que no había agua potable y había que caminar hasta un pozo. Luego nos sentábamos a la mesa, nos alumbrábamos con mecheros de kerosene. Mientras comíamos, mis padres hablaban de temas de adultos, mi madre lo ponía al tanto de los pormenores de la casa, las gallinas, el huerto y mi padre nos contaba detalles de donde trabajaba, su patrón, las tareas y que aprovechando los días soleados traería leña seca para que haya con que cocinar.



Figura 0.6 Mis padres en 2011, un año antes de partir.

Muy tarde supe de los porcentajes de discapacidad: que papá tenía el 40% porque no podía cerrar la mano izquierda, pues se la habían cortado por accidente y sus tendones estaban muertos, también muy tarde entendí que él no veía bien. Asimismo, nunca fue una limitación el 70% de discapacidad de mi madre, para el gobierno este era un número más que sostenía un proyecto de estado, para los pobres la discapacidad era una oportunidad de recibir ayudas, camas, colchones, sillas de ruedas, tratamientos o casas, porque de acuerdo a la discapacidad llegaba la ayuda. El porcentaje era importante, y en el caso de mi madre y padre se lo otorgó la Fundación Manuela Espejo¹ en un censo en el 2010-2011: el gobierno de este periodo no solo hizo un censo, también la hizo beneficiaria de una casa hermosa, con baño y cerámica, aunque a falta de terreno tuvimos que desmontar la casa de bareque y construir la nueva.

Nunca sentí que mi madre fuera menos que otras madres, ella era lo que amaba y amo, la mejor en todo, amorosa, solidaria, creativa, inventiva, y mi padre nunca fue menos que mis tíos o los trabajadores del campo; mi padre era fuerte, era mi padre, el hombre que más he admirado. Él fue guitarrista y cantante en su juventud, pero desde el accidente del corte en su mano ya no pudo entonar la guitarra, aunque se ingeniaba para trinarla, y estiraba sus dedos queriendo que vuelvan a moverse y tocar, pero el tun, tun, tun, del pasacalle ecuatoriano si lo escuchaba.

¹<https://www.ibecmagazine.com/GESTI%C3%93NSOCIAL/TabId/460/ArtMID/1166/ArticleID/41/Manuela-Espejo-Una-inicativa-ecuatoriana-que-se-proyecto-a-nivel-mundial.aspx>

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

¿Qué es una persona con discapacidad?

Según lo define el Consejo Nacional para la Igualdad de Discapacidades – CONADIS:

Artículo 6.- Persona con discapacidad.- Para los efectos de esta Ley se considera a toda aquella persona que, como consecuencia de una o más deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales, con independencia de la causa que la hubiera originado, ve restringida permanentemente su capacidad biológica, psicológica y asociativa para ejercer una o más actividades esenciales de la vida diaria, en la proporción que establezca el Reglamento².

El mismo Consejo Nacional para la Igualdad de Discapacidad CONADIS en su página web revela que el número de personas con discapacidad a nivel nacional es de 455.829, distribuidas en 5 grupos: discapacidad física, intelectual, auditiva, visual y psicosocial; solo en la ciudad de Guayaquil encontramos 73.649. Según los datos, el 57% de personas con discapacidad están en edad productiva³, y de ellos solo el 14% tiene acceso laboral.

Veo con una mirada positiva los cambios y leyes de la ciudad y el país a favor de las personas con discapacidades, poco a poco se abren rampas, buses con grúas, señalética para no videntes, etc. Aunque estén registrados 335 gestores o artistas con discapacidad, aún es insuficiente, y los estudiantes universitarios de las artes tenemos la enorme oportunidad de proponer proyectos que respondan a esta necesidad. En los últimos años el Ministerio de Cultura y Patrimonio, en las condiciones para aplicar a los fondos concursables para festivales, ha colocado una cláusula en el N° 5 - Condiciones necesarias para la formulación

² CONADIS, - Consejo Nacional de Igualdad de Discapacidades (2013), *Agenda Nacional para la Igualdad en Discapacidades 2013- 2017*, art. 6.

³ «El 57% de los ecuatorianos con alguna discapacidad está en edad productiva (Infografía)», *El Telégrafo*, 2014. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/el-57-de-los-ecuatorianos-con-alguna-discapacidad-esta-en-edad-productiva-infografia-2>.

del proyecto: «Opcionalmente podrán incorporar eventos por el decenio afro, para públicos infantojuveniles y para grupos de atención prioritaria (adultos mayores, LGBTI; personas con discapacidad, privadas de libertad y con enfermedades catastróficas)»⁴. Con esta mirada positiva empiezo a trabajar con CEVE de Fasinarm, porque estoy convencido de que necesitamos emprender proyectos artísticos con personas con “capacidades diferentes” y sobre esto estoy enfocado desde el 2018 con el grupo CEVE de Fasinarm.

Discapacidad y prejuicio



Figura 0.7 yo a los 11 años en mi Primera Comunión.

La discapacidad y el prejuicio están en los otros. Pero, ¿qué es prejuicio? Un prejuicio es un pensamiento negativo que alguien emite sobre una persona, cosa o situación sin tener verdadero conocimiento sobre eso⁵. Esta actitud es una muestra de rechazo. El origen etimológico de este término se le atribuye al griego *praeiudicium*, que podemos interpretar como un juicio previo.

El prejuicio se da por ignorar, por ignorancia de la realidad y de lo que es, se hace de ella una lectura rápida, presuponiendo lo que se ve o cree conocer, por lo que se crea una ilusión acerca de algo y se la difunde pretendiendo que la gente también la crea.

Podríamos afirmar que, a lo largo de la historia, hubo varios prejuicios conocidos, como cuando se realizó el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón y sus seguidores crearon ideas erradas acerca de los nativos americanos y sus costumbres, creyendo que no eran humanos. Y fue solo en 1537, en la bula *Sublimis Deus*⁶ de Paulo III, que no se pretendió definir la racionalidad del indígena,

⁴ Ministerio de Cultura y Patrimonio, Convocatoria pública nacional para proyectos de festivales de las artes 2017-2018, https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2017/10/Bases_festivales_2017-2018.pdf

⁵ Definición encontrada en línea, <https://concepto.de/prejuicio/#ixzz5uX2ONxiw>.

⁶ Para más información, véase https://es.wikipedia.org/wiki/Junta_de_Valladolid.

sino que, suponiendo dicha racionalidad en cuanto los indios son humanos, se declaró su derecho a la libertad y la propiedad, así como el derecho a abrazar el cristianismo, que debía serles predicado pacíficamente. También hubo tiempos en que se creía en las brujas y se las quemaba en la hoguera, ahora se piensa que las mujeres rubias son tontas, o que los hombres gays son depravados o tienden a ser más bien femeninos, que los negros son vagos o delincuentes, los colombianos sicarios, que los migrantes latinos son narcos o sicarios, que los de medio oriente son terroristas y la larga lista de prejuicios continua.

Al momento de emitir un prejuicio, nadie se pone a pensar en cómo se siente la persona que está siendo etiquetada. Un experimento de la asociación francesa Noémi propuso a padres e hijos un experimento: les pusieron vídeos de gente haciendo caras divertidas que tenían que copiar... hasta que salió una discapacitada metiéndose el dedo en la nariz. Los padres dejaron de imitarla. Los niños no vieron ninguna diferencia con los vídeos anteriores y lo siguieron haciendo⁷. Un niño no nace con este tipo de prejuicios, o con conceptos culturales, pero sus padres y el entorno conseguirán que el niño aprenda a sentirse superior y así a juzgar el otro, muy a menudo desde una mirada errada sobre su entorno y los demás.

Los prejuicios sobre las diferencias hacen mucho daño y son los retrocesos más grandes en cuestión de derechos y oportunidades en las poblaciones de atención prioritaria, afrodescendientes, poblaciones Lgbt+⁸, adultos mayores, personas con discapacidad. En el caso de las personas con discapacidad, el prejuicio ha creado falsas verdades, gracias a las cuales se cree que una persona con discapacidad “no entiende”, que “no sabe”, y que semejantes seres solo pueden “cumplir” un rol, que no es el que descubre la misma persona con discapacidad, sino que, en la mayoría de los casos, es el rol que le asigna un profesional.

Como tengo una experiencia familiar y vengo de un hogar con discapacidades, me he involucrado al 100% con ellos, pido para ellos respeto, un espacio para su creatividad, y estoy convencido que juntos podemos hacer arte, así como lo estamos demostrando.

⁷ Véase Association Noémi, “The eyes of a child”, video disponible en línea, https://www.youtube.com/watch?time_continue=101&v=WB9UvjnYO90.

⁸ Para una definición de esta sigla, véase <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2017/07/01/significan-siglas-movimiento-lgbti/00031498930334605723570.htm>

También en el arte hay prejuicios, porque cuando personas con discapacidades aparecen en un proyecto se piensa que ellos no son capaces, que no darán un “correcto” mensaje. Los teatros de Guayaquil no tienen la apertura para nuestra obra, es diferente si es una obra con talentos de pantalla, entonces los teatros hasta invierten en publicidad para que las taquillas sean rentables. O, por ejemplo, en Ceve hubo en un primer momento resistencia a que los jóvenes que tienen discapacidad oral y auditiva pudieran decir en lenguaje de señas un texto y sin traducción para los que no leen lenguaje de señas, pero ¿es necesario entenderlo todo? Optamos por sentir e interpretar cada uno desde su lugar, y al final de la función cada persona interpretó lo que creyó conveniente. Alguien que tiene discapacidad física y está en el escenario, si bien se puede pensar que esté actuando para representar esa forma corporal, y que lo puede hacer bien o mal, en realidad solo está presente.

Considero más interesantes los casos en que los maestros, o directores de arte con personas con discapacidad, logran crear obras artísticas para la escena, interpretadas con personas con discapacidad, sí, que pero podrían ser representadas por cualquier otro grupo humano. Si en el primer caso sigue existiendo una representación de lo marginal⁹, con el segundo se puede desmontar ese prejuicio: de hecho, hay muchas manifestaciones artísticas y performances en las que una persona con discapacidad está en las mismas competencias que otro artista sin discapacidad. Esto nos enseña que la mirada debe estar en el acto teatral, y si una persona con discapacidad logra conmover, también otra artista en ese mismo rol lo debería hacer: es la obra bien estructurada, es la dramaturgia, ese entramado invisible, que hace que suceda la escena.

La fundación Fasinarm

Fasinarm es una fundación privada, sin fines de lucro, creada por Marcia Gilbert Babra (Rectora de la Universidad Casa Grande) como respuesta a las necesidades educativas de los niños con discapacidad intelectual en Guayaquil, Ecuador. La organización comenzó en 1966 como un Centro de Psicología de la Educación,

⁹ En relación con la percepción de las discapacidades en ámbitos comunicacionales, véase el estudio de la Fundación Once, *Percepción de la imagen de las personas con discapacidad por los profesionales de los medios audiovisuales*, 2010, http://sid.usal.es/idsocs/F8/FDO24796/percepcion_imagen.pdf.

convirtiéndose en Fasinarm en 1969¹⁰. Dentro de la institución, “Ceve” es un centro de entrenamiento donde las personas con discapacidad reciben educación y se preparan en oficios varios para entrar en el mundo laboral, y yo decidí acercarme a esta dimensión porque estoy convencido que las artes escénicas son una herramienta necesaria en el espacio formativo, aunque con mirada a convertirse en un grupo de arte multidisciplinar.

Fasinarm no es el único centro con proyectos de este tipo en Guayaquil: en el Instituto de Neurociencias de la Junta de Beneficencia existe un proyecto de arte inclusivo dirigido por el Licenciado, actor y director de teatro Víctor Acebedo, cuyo objetivo se direcciona en completar un proyecto de investigación acerca de los nuevos principios del uso del arte en el proceso de resocialización de las personas con problemas de salud mental, e implementar un sistema de vivencias que permita elaborar una propuesta y la utilización de la misma en la recuperación de las personas con problemas neuropsiquiátricos¹¹.

Un referente nacional importante es el Festival de Artes especiales “Pañuelo Blanco”, realizado con el apoyo del H. Gobierno Provincial de Tungurahua, con la coordinación de la dirección de Desarrollo Humano y Cultura, que pone en el escenario el talento artístico, musical y la habilidad para la danza, el teatro de los niños, jóvenes y adultos con discapacidad¹².

A nivel internacional, en Argentina está la compañía “Las Ilusiones”, fundada y dirigida por Juan Ignacio Acosta, la cual es la primera compañía teatral que brinda talleres artísticos dirigidos a personas con distintos tipos de discapacidades intelectuales, en su mayoría personas con síndrome de Down. La compañía se conformó en 2009 y tras una década de trabajo ininterrumpidos, creció hasta conformar hoy una comunidad de 300 actores con y sin discapacidades. En su mayoría son personas con síndrome de Down, de todas las edades, desde los 6 hasta los 57 años¹³.

¹⁰ Universidad Casa Grande, http://international.casagrande.edu.ec/respaldo/g_es/fasinarm.html.

¹¹ Junta de Beneficencia de Guayaquil, «Mañana se estrena una obra teatral con la intervención de pacientes del Instituto de Neurociencias de la Junta», 2012. <https://www.juntadebeneficencia.org.ec/home/1842-manana-se-estrena-una-obra-teatral-con-la-intervencion-de-pacientes-del-instituto-de-neurociencias-de-la-junta-?lang=es>.

¹² H. Gobierno de Tungurahua, «Éxito total en el IX Festival de artes especiales: “Pañuelo Blanco”», 2015. <http://www.tungurahua.gob.ec/index.php/informativo-hgpt/principales/553-exito-total-en-el-ix-festival-de-artes-especiales-panuelo-blanco>.

¹³ Maria Agustina D’Ambra, «“Las Ilusiones”, la magia de la compañía teatral integrada por jóvenes con síndrome de Down», *Infobae*, 14 de julio de 2018. <https://www.infobae.com/discapacidad/2018/07/14/las-ilusiones-la-magia-de-la-compania-teatral-integrada-por-jovenes-con-sindrome-de-down/>.

Descripción, pertinencia y objetivos del proyecto

El interés en este proyecto está en la mirada desde las artes escénicas y la multidisciplinariedad como proceso mediante el cual varias disciplinas coinciden para cumplir un determinado objetivo.

Normalmente se mira a las personas con discapacidades desde lo que no pueden hacer, por ello existe de antemano el calificativo “personas con discapacidad”, para entender que se está hablando de una persona que tiene alguna deficiencia con respecto a la “norma”. Cuando la mirada cambia, el resultado es diferente, así que me interesó en este proyecto mirar en ellos más bien lo que pueden hacer, y en este sentido hay un potencial enorme que voy descubriendo cada día que pasa. En las artes escénicas se valora al ser humano en su complejidad, el teatro no solo es voz y el texto, es presencia; la danza no solo es virtuosismo y precisión, es también movimiento libre. No es necesario remarcar las diferencias para evitar caer en el victimismo y en un mesianismo infecundo, los usuarios de Ceve no necesitan un lenguaje especial en el arte, más bien, los que debemos estar capacitados con otros lenguajes somos los facilitadores.

¿Cómo llegué a CEVE?

CEVE es el Centro de Entrenamiento Corporal y Empleo que pertenece a FASINARM (Fundación de Asistencia Psicopedagógica para Niños, Adolescentes y Adultos con Discapacidad Intelectual) en la Ciudad de Guayaquil, Ecuador. Su directora a la fecha es la Mgs. Zoraya Saltos Villalobos, quien tenía como uno de sus deseos más grandes que Ceve tuviera un taller de teatro y estaba buscando que esto fuera posible.

En el otro lado del camino estaba yo, que desde el 2004 tomé a las artes escénicas, teatro, danza y música como una decisión vital y única en mi vida, y a lo largo de estos 15 años he tomado todos los talleres posibles. Fui parte del Centro Cultural Sarao y de Corporación Zona Escena, estudié teatro en el Instituto Superior Tecnológico del Ecuador

ITAE y estoy hoy terminando mis estudios de Creación Teatral en la Universidad de las Artes del Ecuador.

Durante mi proceso formativo empecé como ayudante de cátedra del maestro Jorge Parra Landázuri, que tiene una estrategia de trabajo, llamada “Método Parra Landázuri”¹⁴ en donde la danza genera un estado de sanación en los cuerpos, y acompañé sus clases regulares en institutos, grupos y universidades, así como en los talleres de vacaciones. Luego me fui abriendo espacios al dar talleres para niños, niñas y adolescentes, en el Teatro Sánchez Aguilar, Itae, Casa Hogar Don Bosco, Fundación Alaya-Zona Escena, Hilarte. También, entre otros, había dado un taller de teatro para adultos mayores en el Gerontológico Arsenio Marcillo de la Torre, por lo que el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador ITAE, por medio del director del vinculación con la comunidad Tecnólogo Ronny Ramos, me hizo la propuesta de trabajar en Ceve. Inicialmente le dije que no, porque no tenía una pedagogía para trabajar con personas con discapacidad, pero en una reunión con los directivos de Ceve llegamos a un acuerdo de que siempre me acompañaría una docente de Ceve y así empezó todo.

El primer objetivo de la colaboración fue plantear un taller de máscaras y con ello seleccionar un grupo de personas para empezar con un taller de teatro. Dentro del grupo de usuarios, la Mgs. Zoraya Saltos Villalobos planteaba la idea de elegir entre 10 y 14 personas para el grupo de teatro, y me di cuenta que, inconscientemente, mientras me hablaba de los grupos que conforman Ceve, buscaba cuerpos capaces de ser actores o actrices. Así, me hablaba de los que estaban en actividades que implicaban un cierto tipo de desenvolvimiento acorde a lo que se piensa del teatro, por ejemplo tener una voz clara, tener un cuerpo posible, ágil, capaz de transformarse, etc. No hay nada malo en el hecho de desear proteger los usuarios, pero no se trataba de mi objetivo, ya que con esta visión se mantenía la idea de que solo un cuerpo virtuoso o posible de transformarse es bueno para el teatro, y esto es lo que la mayoría de los directores y profesores de teatro sostienen. De hecho, es lo mismo que había aprendido en mi formación como actor, donde hasta ser gordo era un impedimento. Así que en CEVE, también, había toda la disponibilidad de “seleccionar” a los más “aptos” y hacer una audición para los posibles actores-actrices. Con

¹⁴ Véase Mónica Elizabeth García García, Jorge Parra Landázuri, «El cuerpo creativo y el método “Parra Landázuri”», *Arte y movimiento: revista interdisciplinar del Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal*, N. 6, (2012): 85-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638601>.

esta premisa, había que escoger a 12 o 14 aspirantes al taller de teatro, sin embargo yo pedí conocer a todos, y voluntariamente se quedaron conmigo 48 personas, que decidí no rechazar.



Figura 2.1 Trabajo de máscaras de papel.

En su formulación final, el proyecto se compone de un taller-laboratorio con los usuarios de CEVE, para llegar a un montaje multidisciplinar. Esta tesis es una reflexión acerca de las formas de inclusión en las artes escénicas con las personas con capacidades diferentes, con el objetivo de proponer y motivar la inclusión de artistas con discapacidad en los montajes junto a artistas profesionales, sin llegar a utilizarlos “como ente exótico o gancho publicitario”, sino valorar lo que pueden hacer como artistas en una obra.

¿Qué pasa con Ceve?

Ceve está conformado por grupos de acuerdo a su grado de discapacidad, o capacidad de aprender oficios para una posible inserción en el mundo laboral en alguna empresa. En la pagina web del Ministerio del Trabajo, podemos leer que

El artículo 42 numeral 33 del Código del Trabajo determina que el empleador público o privado, que cuente con un número mínimo de veinticinco

trabajadores, está obligado a contratar, al menos, a una persona con discapacidad, en labores permanentes que se consideren apropiadas en relación con sus conocimientos, condición física y aptitudes individuales, observándose los principios de equidad de género y diversidad de discapacidad. A partir del año 2009, el porcentaje obligatorio de contratación de personas con discapacidad, es del 4% del total de trabajadores de cada empresa o patrono persona natural¹⁵.

Así que vamos bien en el tema de inclusión laboral, pero, ¿y de la creatividad? Por cierto avanzamos también en este sector, por ejemplo, el Ministerio de Inclusión Económica y Social (MIES) propuso en abril 2019 el festival “El Arte me Incluye”, que contó con la presencia de más de 300 personas entre jóvenes con y sin discapacidad del centro y sur de Guayaquil¹⁶. Sin embargo, pensamos que esto no es suficiente, y necesitamos políticas culturales que favorezcan más esta población.

El trabajo con Ceve plantea una posibilidad de empezar a perder miedos y a tomar decisiones, y esta invitación se extiende desde los 48 compañeros del taller, tanto como a su directora, maestros y padres de familia. Yo siento que cada día me enfrento a un grupo nuevo, asimismo siento que es momento de trabajar con grupos más pequeños y particularizar el ejercicio teatral. Con el grupo presente se cumplió el reto de jugar en comunidad, en equipo, en familia, de respetar el tiempo y las capacidades que tiene cada uno. Por ejemplo, pensando en Irina, entendimos que hay que caminar con ella Irina Tamara Trejo Vallejo tiene 38 años, esta en el taller de Laborterapia 2, discapacidad intelectual del 70% / Síndrome de Down, así que el grupo debe bajar el ritmo para caminar con una compañera. Y es más, Michael entendió que German no puede sostener con la misma fuerza la tela German Santos Cárdenas tiene 22 años esta en el grupo Laborterapia 3 tiene discapacidad intelectual del 60% y que la presencia de Moisés es necesaria en el teatro, pero en su tiempo, en su momento, Moisés Valladares tiene 25 años, Laborterapia 1, con discapacidad intelectual del 60 % / Síndrome de Down, Moisés solo puede estar un

¹⁵ <http://www.trabajo.gob.ec/insercion-de-personas-con-discapacidades/>.

¹⁶ <https://www.inclusion.gob.ec/el-arte-me-incluye-promueve-la-inclusion-de-las-personas-con-discapacidad/>.

momento quieto, y ese momento es su lugar en la escena. Joel Navarrete, 23 años, toca el tambor al inicio de la obra y el tiene 70% de discapacidad auditiva.

El objetivo general de mi trabajo es que todos los usuarios de Ceve tengan un empoderamiento respecto a algo, y ese algo es la creatividad, el respeto, el trabajo en equipo, la capacidad de volver a jugar, a soñar, dialogar con una foto, con una tela. En este sentido, no soy yo quien crea un proceso artístico, son ellos y ellas las que proponen desde sus cuerpos y capacidades y se vuelven co-creadores de un hecho escénico. Juntos debemos seguir buscando espacios en la escena, como artistas de la mano de directores(as) conoedores de los nuevos lenguajes artísticos, para que ellos no estén expuestos siguiendo una estética de la compasión o de la deformidad, sino que la poética, la dramaturgia, espacial, sonora, lumínica, requiera de ellos o ellas en ese lugar y en ese tiempo. En otras palabras, debemos caminar hacia la felicidad y la libertad, misma que hemos conseguido entre nosotros al final de cada ensayo.

Como dije, acepté el taller con la condición de que una docente estuviera conmigo todo el tiempo, y hoy son 48 los compañeros del grupo de teatro que no tienen ninguna intención de marcharse, porque es un taller libre, donde la gente que quiere se queda, pero intento que las clases sean lo más divertidas posibles para que todos se queden. Si bien no tenía una metodología previa, empecé a buscar desde la intuición la manera de llegar a ellos de manera mucho más óptima.

A la fecha tenemos listo un espectáculo de 45 minutos de duración que se llama *¿Quién es?*: se trata de un trabajo transdisciplinar, que hemos planteado como un buen inventivo a los estudiantes de colegios, y hemos propuesto a los grandes teatros de la ciudad, en relación con los cuales, he aquí mis experiencias.

Como primer intento, decidí escribirle al Teatro Sánchez Aguilar, ya que ellos tienen la fundación “Educar es Liberar”, que maneja el teatro entre otros espacios de ayuda y formación, solicitando una de las dos salas con las que cuentan para realizar la presentación de la obra *¿Quién es?*. A cambio recibimos una respuesta en la que los directivos manifiestan que ellos ya hacen ayudas, y que el teatro estaría disponible bajo alquiler.

Ante este tipo de respuestas, siento que debería haber una ley que otorgue amparo para presentaciones de poblaciones de atención prioritaria, adultos mayores, poblaciones

glt+, personas con discapacidad, poblaciones afro descendientes, poblaciones indígenas; necesitamos teatros con condiciones profesionales de luz, sonido, video. No podemos seguir creyendo que nuestros eventos son para una sala comunal, un patio: sí se puede hacer, y lo hemos hecho, pero *¿Quién Es?* necesita un teatro.

¿De dónde son los artistas de la obra *¿Quién es?* ¿Cómo los seleccioné? En Ceve existen grupos de: labor terapia 1, 2 y 3, club del adulto, imprenta, empaque, costura, y yo pedí conocer a cada grupo. En el patio de Ceve tuvimos nuestro primer acercamiento al teatro con un juego que aprendí en las clases de Comedia del Arte con el maestro Santiago Harris, que consiste en entregar un elemento a un estudiante para que él lo transforme en otra cosa, yo les entregué a los chicos un trozo de tela y ellos lo transformaron en capas de súper héroes, espadas, bebés etc. Todos participaron con absoluta libertad y seriedad, habían algunos que estaban quietos con la mirada al piso y que uno podría pensar que no estaban prestando atención, pero apenas les entregaba el objeto, ellos lo transformaban, y mi visión iba cambiando respecto al mundo de la discapacidad. Esa experiencia la viví con todos los grupos, y de cada grupo pedía que voluntariamente levantaran la mano los que quisieran quedarse en el grupo de teatro: al final de la jornada tenía 44 en la lista.

La metodología

Nuestro primer encuentro resultó en un proyecto de 40 horas de duración, llevado a cabo del 20 de agosto al 21 de septiembre de 2018, que llamé “jugando con mi otro yo”. Este trabajo escénico fue creado para 48 participantes, en edades entre 18 a 40 años con capacidades diferentes: física, mental, de lenguaje, auditiva. Los métodos de trabajo con los que empecé fueron bastante empíricos: el primer paso fue dividirlos en dos grupos de 22 o 24 alumnos, y de allí empecé a trabajar con estrategias que a mí en lo personal me habían ayudado mucho, como son aquellas basadas en los ritmos.

Inicialmente, lo que miraba a mi alrededor era un grupo de personas sentadas de manera “correcta” en sus sillas, que guardaba mucho silencio. Alguien hacía sonidos como queriendo decir algo, pero no se le entendía, y otros lo callaban, otro me abrazó fuerte, otro cada vez que pasaba delante suyo me daba la mano. Algunos no pueden pronunciar su nombre, algunos presentan su identificación para que sepa quienes son.

Hicimos un círculo, y algunos no se querían tomar de las manos, había como cierto rechazo, o vergüenza entre ellos; algunos estaban decididos a hacerlo, otros no, ¿algo extraño notaron aquí? Yo no, así se comportan todos los grupos, cuando dos hombres tienen que darse las manos hay un sonido burlesco en el ambiente, y normalmente se crea un poco de distancia para mantener intocable la imagen de “hombre”. Sin embargo, con un poco de persuasión, se logró hacer un círculo.

Empezamos reconociendo nuestro cuerpo, calentando las articulaciones y de allí a mover el cuerpo, un poco a la vez introduje ritmos a las sesiones, según el enfoque planteado por Gabrielle Roth, la creadora de los 5 Ritmos¹⁷, bailarina, directora de teatro, escritora, filósofa y artista con un interés especial en el chamanismo.

Abordamos así el ritmo fluido, que nace y termina en el vientre: se trata de un ritmo continuo, que recalca la respiración, se expande y se recoge, ondula, es continuo, de naturaleza y energía femenina y proviene de la conexión con la madre tierra y el enraizamiento¹⁸.

Aún así, sus cuerpos son bloques, rígidos, la mayoría enfocan su movimiento en las manos, tienen vergüenza en mover la pelvis, o moverse. Pero es un camino que emprendemos, y que se vuelve para mí un reto: no invado su espacio con sugerencias personales, los invito a moverse desde mi cuerpo en movimiento, dejar que se contagien, que miren el mundo moverse, que miren mi cuerpo moverse, mi objetivo es que ellos se enamoren de lo que hago.

El siguiente ritmo fue el staccato, con movimientos cortados, directos, angulares, definidos, relacionados a la energía masculina. Este ritmo nos conecta con expresar de una forma simple y clara lo que sentimos, el referente es nuestro corazón y se intenta imitar su sonido, el ritmo nace y termina en el pecho. En este caso tuve más aceptación, se miraba en sus cuerpos estallidos de movimiento, voluntario, aunque dirigido por la música.

Luego trabajamos el ritmo caos, que nos lleva a soltar el control de nuestros pensamientos, por ende el control de nuestro cuerpo, y nos conecta con la libertad, así que nos abrimos a la libertad del ser creativo que es cada uno. Personalmente, lo relaciono con los impulsos eléctricos de nuestro cerebro, ya que el movimiento nace y termina en la

¹⁷ Los cinco ritmos son fluido, staccato, caos, lírico, quietud. Véase <https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/>.

¹⁸ Véase <https://5ritmos.wordpress.com/2012/04/07/5ritmos-danza-movimiento/>.

cabeza; para motivarlos puse música de guitarras y rock, aquellos ritmos frenéticos de los mosh en estos grandes conciertos, y el resultado fue que todos los cuerpos se agitaban de manera frenética.

El siguiente ritmo que trabajamos es la fluidez, el cuerpo liviano, típico de la alegría de celebración, y del vals. Fue inevitable que desde el primer día de ritmos todos bailaban el vals, otros se desplazaban por el lugar como si tuvieran patinetas, lo que me enseñó que el sentido de liviandad es algo que consiguen de manera natural y rápida.

El último ritmo fue quietud, la mente en movimiento: imaginamos que avanzábamos en medio de una tormenta y nos manteníamos fijos en querer llegar a otro lugar. Este ritmo lo sostienen solo un momento, luego se cansan y se quieren sentar, otros bailan con lo que escuchan.

Con este calentamiento que dura 30 minutos estamos listos para trabajar en juegos de máscaras, y para que el cuerpo vaya descomponiéndose. Se organizaron juegos cortos, y al final una pequeña escena, siempre considerando que ellos son un material con el que se puede trabajar todo lo que el teatro necesita.

Haciendo esto me di cuenta que al dar indicaciones algunos no me entendían, otros en definitiva no escuchaban, entonces dibujaba en mi bitácora posibles puestas en escena, líneas y puntos donde ellos estarían ubicados, y la respuesta era así más eficiente en la escena, por lo que empezamos a comunicarnos con estos gráficos, que con el tiempo se sofisticaron. Los colocaba en la pizarra y todos sabían que escena ensayaríamos y el lugar que ocupaban en ella.

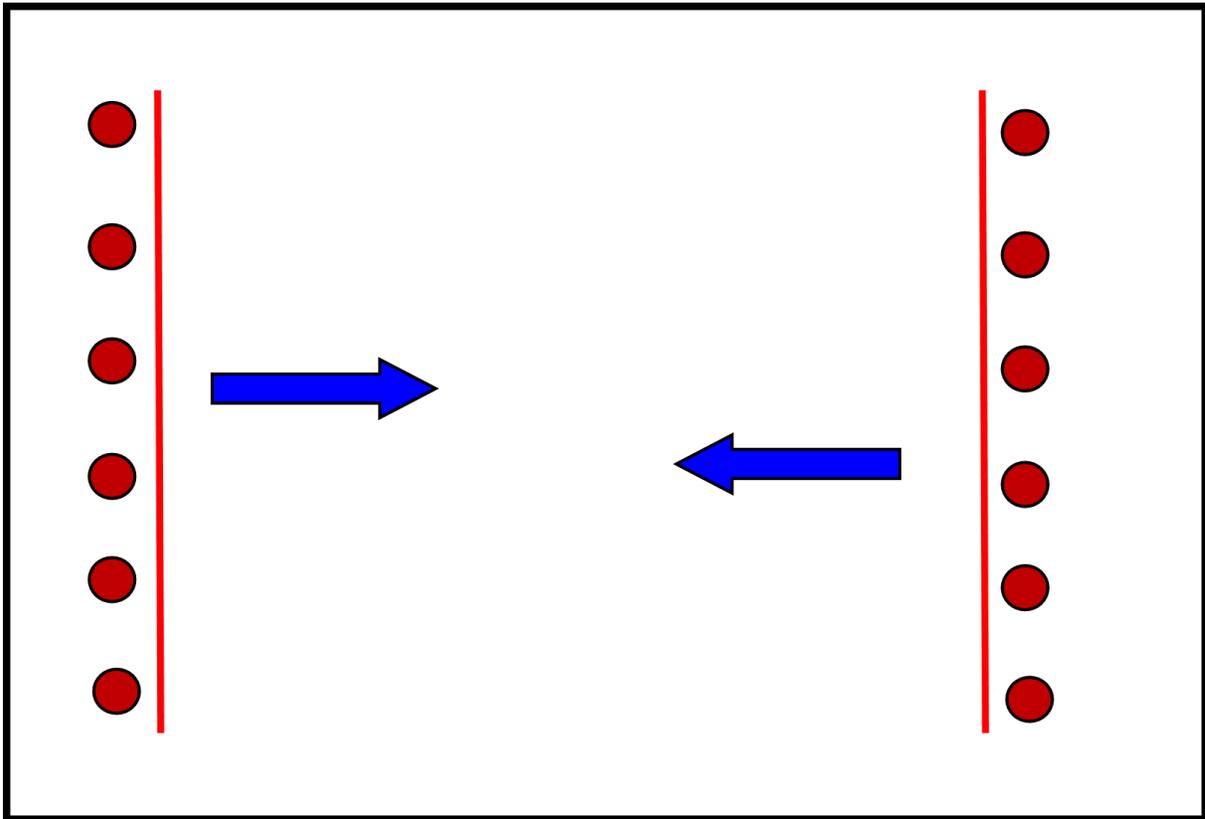


Figura 2.1 Descripción ubicación y desplazamiento de los alumnos.

En definitiva, mi metodología se puede pensar como un camino en distintas fases:

1. Enamoramiento: atrapar la atención de los estudiantes y presentarles las artes escénicas como un camino posible en donde sus capacidades serán potenciadas.
2. Elaborar estrategias para motivar la creación colectiva y el trabajo grupal.
3. Trabajo corporal por medio de la radiografía para saber qué y cómo ese cuerpo se puede volver en un cuerpo poético.
4. Bocetar una puesta en escena multidisciplinar con las personas de CEVE.
5. Proponer un proceso investigativo de montaje por medio de cuadros donde se muestra de forma gráfica la escena y el desplazamiento.
6. Hacer una banda sonora con los sonidos del lugar.
7. Grabar imágenes en video para la puesta escénica.
8. Ensayos.
9. Presentación final.

Objetivos del proyecto

1. Diagnosticar el potencial creativo en los alumnos de CEVE para la escritura de nuevas dramaturgias.
2. Contribuir a la búsqueda de nuevas formas de expresión por medio de las Artes Escénicas.
3. Identificar las posibilidades de expresión en los alumnos y potenciarlas.
4. Aplicar estrategias de trabajo que permitan a los alumnos tener un acercamiento al teatro y la escena desde un espacio libertario, de investigación, no invasivo.
5. Motivarlos a que opten por el arte y buscar las herramientas necesarias para que ellos estén solventes en la escena.
6. Demostrar como la creación colectiva les dará autonomía y búsqueda de nuevas dramaturgias.

Cronograma de realización del proyecto

Plan Piloto

Del 20 de agosto al 21 de septiembre de 2018

1. Censo para conocer las capacidades e inquietudes de los estudiantes de CEVE.
2. Entrenamiento.
3. Montaje.
4. Primera presentación 21 de septiembre de 2018

Segunda etapa

Inicio 12 de Octubre de 2018

1. Dinámicas de calentamiento corporal vocal.
2. Presentación del taller.
3. Dinámicas de integración.
4. Proyección de películas, videos.
5. Revisión de inquietudes.

Noviembre

6. Dinámicas de calentamiento corporal vocal.
7. Ejercicios de autoconocimiento.

8. Estabilidad.
 9. Presencia.
 10. Proyección vocal, corpórea.
- Diciembre
11. Dinámicas de calentamiento corporal vocal.
 12. Elección del objetivo final del curso.
 13. Elaboración de máscaras, vestuarios, elementos decorativos.
 14. Elección de textos, audios.

Enero 2019

15. Dinámicas de calentamiento corporal vocal.
 16. Ensayos
- Febrero
17. Dinámicas de calentamiento corporal vocal.
 18. Ensayos / presentación.
 19. Muestra 07 de febrero de 2019

Tercera etapa: febrero julio 2019

1. Ejercicios.
2. Montaje.
3. Escritura de reflexión acerca de la experiencia.

Establecimiento:

Lugar: CEVE / FASINARM-

Dirección: Kennedy Norte, Av. María Piedad Castillo.

Telf.: 2682414

Responsables:

Mario Suárez Cabrera

Coordinación Académica General: PhD Sara Baranzoni

Departamento de Vínculo con la Comunidad:

CAPITULO 1

GENEALOGÍA DE LOS TALLERES EN CEVE

Primer round, la cultura, *Jugando con mi otro yo*

Cuando llegué a CEVE me encontré en ellos como en un regreso a casa, ahí estaba mi madre, mi padre, yo; en ellos se encontraban los recuerdos de mi pueblo, de mi casa. Los maestros me dijeron que ellos tienen discapacidades, pero yo veo que lo que tienen son potencialidades, posibilidades. No es la discapacidad lo que nos hace diferentes, es la gente que nos mira diferente, este rechazo a lo diferente, es algo cultural, de esta cultura, y cuando hablamos de cultura no puedo dejar pasar por alto una lectura del libro *Desculturizar la cultura* de Víctor Vich¹⁹. Vich nos aclara sobre lo que es la cultura, y en el texto habla de los hábitos heredados y de las relaciones de poder, desigualdad, discriminación y dominación social. Todo lo que hemos visto a lo largo de nuestra vida es que vivimos inconscientes de nuestra cultura, de los pensamientos que nos atraviesan y nos hacen amar y odiar, apoyar y oponernos a temas, cambios, conductas, comportamiento, y los consideramos “naturales”. Asimismo, muchas veces no somos conscientes de que no tenemos un pensamiento propio, pensamos en colectivo y desde que nacemos la cultura forma nuestro ser, nuestro pensamiento, hasta nuestros deseos.

Lo puro e impuro, bendición, maldición, gracia, castigo, está en la médula de la cultura cristiana, y este es evidentemente el pensamiento que sostiene nuestro ser cultural, por ello cuando una persona llega a este mundo con discapacidad hay un dejo de asombro porque consciente o inconscientemente se la relaciona al castigo, así como lo negro a lo oculto, prohibido, al mal, lo homosexual a lo impuro, pecaminoso, anormal. En este sentido, lo único que permite reivindicar derechos son las nuevas culturas, porque la cultura tradicional no está hecha para lo diferente. En general, la cultura se forma como las múltiples maneras de aprender el mundo como una red de significaciones, y es aquí donde considero valiosa la existencia de Ceve y del taller de artes escénicas.

¹⁹ Víctor Vich, *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2014).

Así como hay un “deber ser” en el arte en general, en el teatro hay condiciones claras para ser actor o actriz, y culturalmente se espera algo específico de las puestas en escena, que hayan cuerpos dispuestos, virtuosos, que se puedan decir textos claros, que los actores tengan capacidad de ser otros. La comunidad de Ceve no tiene todo lo anterior que se espera del teatro convencional, los usuarios tienen otras posibilidades y talentos, los textos los dicen en silencio con lenguaje de señas. El teatro de Ceve es diferente, porque nace desde las diferentes sensibilidades.

Obviamente, los usuarios de Ceve son diferentes, es una comunidad diferente, pero trabajar desde y con la diferencia nos fortalece: ellos no hacen “errores”, el error estaría si quisiéramos que encajaran en el mundo “normal” sin discapacidades notorias. Pero, si lo pensamos bien, es difícil hablar de un sujeto cultural unificado, porque cada sujeto que esté en contacto con otras culturas está internamente diferenciado. Ellos y ellas son aún más diferentes, así que, si consideramos valiosas las diferencias, este grupo resulta increíblemente estimulante. Por todas estas razones, las puestas en escena que hemos hecho están pensadas a medida de los artistas de Ceve, con y desde sus cuerpos y voz, desde sus desplazamientos, tiempo y momento. Asimismo, el trabajo con Ceve plantea la posibilidad de su autonomía, de que los participantes tomen decisiones, y que su universo, su creatividad, sus talentos sean respetados. Hablando de errores, uno de aquellos que veo en su entorno es que muchos creen que los conocen como si se tratara de un objeto, y si creen que los conocen los pueden estar limitando, en el sentido de que, una vez que saben algo de ellos, los confinan a actividades específicas. En cambio, volver a jugar, a soñar, a poder hablar con una foto, con una tela, con todo aquello que les arrebatan de manera radical los “profesionales” (cuando un niño con discapacidad es llevado a tratamiento, tanto padres de familia y médicos intentan arrebatárles esa posibilidad de “hablar solos” o con “amigos imaginarios”), hace que no soy yo quien crea un proceso artístico, quien lo define para ellos, más bien, son ellos y ellas las que proponen desde sus cuerpos y capacidades y se vuelven co-creadores de un espacio escénico. Creo que, en general, deberíamos apuntar a que ellos mismos se representen a sí mismos, para significar su propia condición visibilizándose como tales en las esferas de poder.



Figura 3.1 Presentación de la obra *Jugando con mi otro yo*.

El 21 de septiembre de 2018 presenté “Jugando con mi otro yo”: fue un cierre sencillo en el salón multiusos de Ceve, donde fueron invitados padres y directivos de Ceve e Itae.

En las 40 horas de taller, se llegó a plantear un trabajo escénico que consta de estructuras gráficas en donde se describe la posición de los participantes, la base del trabajo es el contacto visual entre ellos, y la idea es de trabajar con el otro (otra): el otro soy yo, es mi espejo. Los participantes estarán divididos en colores para mayor facilidad en la ubicación, la inclusión se da en que los que tienen mayor capacidad de orientación y ubicación sean los que guíen a los que tienen dificultad para hacerlo. Si intervienen docentes o artistas, ellos estarán encargados de las telas, la alfombra, colocar mesa, máscaras, con la misma ropa de los participantes y agradecerán con una máscara como lo hacen los participantes.

Para la realización, dividimos a los 48 participantes en dos grupos de 24, trazamos dos líneas en el piso de dos colores rojo y azul en y en cada línea se colocaron seis marcas

para que supieran donde ubicarse. La consigna era que siempre tuviesen alguien al frente, la pauta de movimiento era musical, y por ello es importante desde el primer día ensayar con el track musical y con la imagen gráfica pegada en el salón de ensayos. Todos esperan fuera del espacio escénico la pauta musical, del tema Hamza El Din & Kronos Quartet – Escala²⁰ es perfecto, tienen un minuto para colocarse y luego hay una variante musical notoria y esa será la pauta para que ellos empiecen a trasladarse.

Definitivamente, nosotros hicimos lo que habíamos estado trabajando durante esas 40 horas, disfrutábamos de nuestro juego, pero la reacción de los espectadores no nos la esperábamos: hubo llanto y el padre de una actriz fue diciendo algo como, «yo no sabía que ella podía hacer eso». Entendí, con las palabras de ese padre de familia, que era verdad, que a veces se juzga por lo que se ve, pero el teatro puede sacar cosas que incluso uno desconoce de uno mismo.

Segundo round, *Crisálida*

Después de la primera experiencia, no quería dejar este proceso de trabajo y sabía que en la medida que exigía más a los compañeros de Ceve ellos podían más, por lo que le solicité a los profesores de la materia Vinculo con la Comunidad, Ana Carrillo y Bradley Hilgert, que me permitieran hacer el semestre en Ceve, y la respuesta fue favorable. En este nuevo encuentro trabajamos más elementos de la escena, fortalecimos los ritmos, los juegos con máscaras y otros objetos, como paraguas y telas. Una particularidad se dio cuando solicite a tres jóvenes con discapacidad oral que digan un texto en lenguaje de señas, y hubo sugerencias por parte de las docentes que me acompañaban, de la psicóloga y de la directora de desistir de esta idea. Apuntaban que si se decía un texto con lenguaje de señas, habría que traducirlo, para que los espectadores “entiendan”. Yo me opuse, porque creo que ellos deben generar su lenguaje y sus significados: ellos *son* un lenguaje poético, ellos son así, y hay que apuntar a desestructurar el “pensamiento social” (todos deben entender) para dar paso a un entender que va más allá de lo que ya se cree o se sabe que se debe entender. Escuchar desde la sensibilidad, entender un texto es una regla, es lo que debería pasar, que se debería hacer. Yo quise que pasara algo distinto: trabajar desde las distintas interpretaciones en el teatro, desde la producción del sentido, desde el convivio, y que la

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mChOrxr4jZI>.

experiencia teatral se dé ahí, entre el no entenderlo todo y el diálogo con la experiencia viva. En este sentido, encamino el trabajo para que la obra tenga diferentes lecturas y que cada lectura sea válida; legitimar una sola lectura, o una sola forma de hacer teatro nos lleva a los convencionalismos y a un deber ser en el que tenemos que amoldarnos.

Reflexionando alrededor del mayor problema del “deber ser”, me refiero a David Hume, y a lo que pone de manifiesto en su *Tratado de la naturaleza humana*:

En todo sistema de moralidad que hasta ahora he encontrado he notado siempre que el autor procede durante algún tiempo según el modo corriente de razonar, y establece la existencia de Dios o hace observaciones concernientes a los asuntos humanos, y de repente me veo sorprendido al hallar que en lugar de los enlaces usuales de las proposiciones es no es encuentro que ninguna proposición se halla enlazada más que con debe o no debe. Este cambio es imperceptible, pero es, sin embargo, de gran consecuencia, pues como este debe o no debe expresa una nueva relación o afirmación, es necesario que sea observada y explicada y al mismo tiempo debe darse una razón para lo que parece completamente inconcebible, a saber: como esta nueva relación puede ser una deducción de otras que son enteramente diferentes de ella²¹.

Este “deber ser” es una de las mayores trabas para los procesos de “inclusión”, ¿incluirse a qué? ¿Dónde? ¿Por qué? ¿Para qué? Todo está relacionado a una funcionalidad de los seres humanos, a una estética social, el mayor problema es la funcionalidad del ser humano al servicio del sistema.

Aplaudo la existencia de Ceve, su misión y visión le otorgan una posibilidad a los padres sobre el futuro de sus hijos y los llevan a este centro para que aprendan oficios: en Ceve se forman para servir, para abrir puertas, regar jardines, recoger basura, coser trajes, bolsos, ser ayudantes de secretaría etc.; así se convierten en máquinas que engranan en un sistema perfectamente construido para el “progreso”. El taller de artes escénicas en Ceve

²¹ David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, trad. Vicente Viqueira (Libros en la red, 2001), III, i, 1, 340.
http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/034_historia_2/Archivos/Hume_tratado.pdf.

tiene la impronta a una independencia y a un empoderamiento dentro del teatro, no el teatro de los cuerpos y voces virtuosas, ni de las discusiones de métodos, sino todo esto y más. Casi que me inclino a pensar que el taller de teatro no es para los que sí saldrán de Ceve con un trabajo, sino para los que no tienen esperanza de que una empresa los contrate.

Para trabajar en artes escénicas con personas con discapacidad hay que estar abierto a todo, conocer todas las vías posibles de composición, la complejidad y la unicidad de la capacidad creativa de cada uno, que siempre está ahí, desbordante, total, y hay que tomarla y colocarla en el espacio y lugar necesario dentro del montaje. Todo esto se genera desde su propia creación y hay que reconocerles que esa es su propuesta, porque quizá sea el único espacio que nos permite un respiro de libertad. El “deber ser” ya está en la norma de su propio cuerpo, en la castración de sus deseos e impulsos, la norma que se les enseña para calzar en el sistema, pero, ¿alguien quiso incluirse con ellos? Para la discapacidad se creó un burbuja donde se los mira con asombro, se los exhibe como trofeo de buen creyente, y se los acepta si son como nosotros, pero nosotros, ¿quiénes somos? ¿De verdad existimos fuera de este sistema?

En esta pregunta: ¿Quiénes somos para autoproclamarnos “norma”, “molde”, “perfección”, y tener la capacidad de decirle a otro/otra “como usted no tiene mis capacidades tiene discapacidad”? reside la pertinencia de mi trabajo con ellos.

Definitivamente, el arte no es un privilegio para los usuarios de CEVE, para ellos su valor es igual a cualquier persona que tiene contacto con el arte, que se convierte en un apoyo fundamental para el desarrollo general, neuronal, físico intelectual. Nuestro ser integral se desarrolla de manera fantástica al tener un acercamiento, contacto y vivencia con el arte.

Trabajo con posibilidades diferentes

Si bien hay una apertura a los cuerpos diferentes y a trabajar con discapacidades soy consciente de que no todos son para todas las disciplinas, a algunos les va de mejor manera el movimiento, otros el manejo de objetos, o el contacto con instrumentos, por lo que el conocerlos durante un año me ha permitido intuir lo que a cada uno le gusta o en qué cada uno se siente feliz, realizado, creador, y provoco a que cada uno ocupe un lugar en el montaje y lo ocupe desde su posibilidad.

Hay personas que no pueden acercarse a cierto tipo de disciplinas y hay que respetarlo; de todos los usuarios de CEVE la mayoría no tiene lenguaje fluido, su diálogo transita entre sonidos y algunas consonantes, por lo que sería frustrante para ellos decir un texto oral. Pero lo pueden decir con el cuerpo y con elementos teatrales, no por ello se cierra la posibilidad de decir un texto, porque si el montaje lo pidiera, lo harían.

Espero que la gente con discapacidad pueda a futuro tener la posibilidad de que el arte se convierta una forma de trabajo, y genere ingresos, también para ellos. ¿Por qué no? Ya existen las experiencias de Pippo Delbono, Víctor Acevedo, y la película dirigida por Javier Fesser que representará a España en los Oscar cuenta con diez actores con discapacidad como protagonistas. Esto me hace pensar que entonces es posible trabajar con ellos pensando en algo más grande.

Estoy hablando mucho de “discapacidad”, que es un término que me dificulta mucho para referirme a mis amigos de Ceve. Las personas con discapacidad han sido normalmente invisibles para la sociedad y ahora, de pronto, tenemos al Presidente del Ecuador con discapacidad; así como hay películas, musicales, festivales de artes escénicas. En Ceve he querido trabajar desde la discapacidad sin caer en clichés, respetándolos, siendo fieles en su representación, y trabajar desde la verdad escénica de interpretarse a sí mismos. Son ellos y ellas en escena, no están expuestos, ridiculizados, o haciendo una actividad que no quieran: ellos quieren estar ahí, es su decisión, así como muchos han desistido y se han retirado del taller.

La discapacidad la usamos como algo positivo, la utilizamos a nuestro favor, no como algo que dificulta, y es aquí cuando me peleo con el termino para referirme a este proyecto “de y con personas con discapacidad”, como si su único valor fuera su discapacidad, cuando su valor es su persona, como usted o como yo, persona, porque somos diferentes no por la discapacidad sino por la personalidad. Desde el momento en el que la frontera entre el “ellos” y el “nosotros” se reduce, la inclusión de las personas con discapacidad aumenta y, con ella, la reducción del trato injusto ante seres que son tan humanos como los que no tienen discapacidad reconocida.

Para mi, el sentido de este trabajo ha sido lo de entender y mirar la experiencia de conocerlos, y por lo que he mirado en sus cuerpos y sus normas y reglas siento que en las clases de teatro son mucho más felices, más libres; a veces parecería que se excedieran,

pero siento que llegan a un nivel donde no miran al vigilante sino a un igual. Así que es importante saber que en este espacio pueden encontrar otro espacio para manifestarse.

En esta segunda fase, no trabajo con personas con discapacidad trabajando con “personas con discapacidad”, rara vez se reaccionó a propuestas que no funcionan con ellos. Cuando hago propuestas, solo reflexiono con el grupo y con el lugar que estoy ocupando, y si hay resistencia, generalmente no cambio la rutina de trabajo y sigo adelante liderando este proceso. Un ejemplo: tengo 9 personas agitando banderas, uno no lo hace correcto, otro toma a la inversa el sentido de la coreografía, entonces que, ¿está mal? No, tal vez solo es otra posibilidad, así que en equipo se van afinando detalles, mientras que cuando le exijo a alguien que lo haga “bien” hay nervios, y el sentido de la respuesta es más torpe. En cambio, cuando lo hacemos sin pensar en “hacerlo bien”, todo fluye y todos entran en sintonía.

A los usuarios de Ceve no les hablo de teorías, prefiero que las vivan en la experiencia y a través del trabajo de las emociones, en su respiración, presencia, diseño espacial. Prefiero que todo esto pase por sus cuerpos, y aunque hemos estado abordando emociones básicas como el amor y la ira, de repente hay vergüenza, pero tan pronto como ellos se relajan, aparecen matices de otros seres.

Cambiar la mirada le da sentido a todo, y es la clave trascendental de un cambio de perspectiva. En los grupos de trabajo hay una necesidad general de aprobación, por parte de los maestros, padres etc., de su propia manera o forma de ser; asimismo, cuando ellos (maestros, padres, etc.) miran a una persona con discapacidad lo que ven es su discapacidad. Mi perspectiva se ha vuelto distinta: cuando trabajo con mi grupo de Ceve en teatro, ya no veo su discapacidad, veo sus posibilidades.

Sanar, curar es un arte, y cuando estamos en contacto con el otro se generan imperceptibles procesos de sanación. Esto tiene que ver con el estado emocional en el que uno vibra y se encuentra, y en esta danza con el otro hay un proceso de relación diferente, mas allá de la palabras, hay un diálogo con el cuerpo, entonces puedo decir que movernos, bailar, es también una terapia y un arte, este estilo de otorgar un lugar un momento agradable es un *arte*.

La enfermedad es inercia. La sanidad es movimiento. La tarea chamánica es la danza desde adentro. Si ponemos el cuerpo en movimiento, nos transformaremos. Estamos hechos para el movimiento: del fluido al staccato, del caos al lírico, y de regreso a la quietud de la cual procede todo movimiento²².

Gabrielle Roth, en el libro *Mapas del éxtasis*, no solo aborda su encuentro con el movimiento, sino la salud, la sanación espiritual y física a la que ella llegó con esta práctica. Cuando hablo de sanar, hablo del momento para ser felices, estar en ese traslado permanente, mover desde adentro, tomar conciencia del cuerpo, del movimiento para transformarnos; por ejemplo, para quien tiene bloqueos con su sexualidad el movimiento fluido que nace y muere en la pelvis es un traslado inconsciente que transforma la vida, para liberar corajes, tener contacto con energías fuertes. En este caso, el staccato es ideal, una batalla con uno mismo y con nuestros deseos, impulsos, recuerdos.

Tercer round. ¿Quién ES?

Miro la escena, veo un trabajo escénico, no miro personas con discapacidad

¿Quién ES? es la tercera fase del taller de teatro en Ceve, donde nos enfrentamos con preguntas del tipo, ¿en verdad se puede hacer texto sin voces amplificadas, cuerpos virtuosos y mentes bibliográficas? ¿Qué necesitamos para que suceda un acto teatral? Peter Brook nos da la razón a quienes buscamos este tipo de respuestas de forma distinta, cuando afirma «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral»²³. ¿Quién toma el espacio? En el proyecto Ceve lo tomé desnudo como era, y de un salón de actos pasó a ser el lugar de teatro, con tan solo las condiciones necesarias para la realización de los ejercicios de encuentro, como por ejemplo, una pizarra, un equipo de sonido, sillas, ventilación, y las ventanas y puertas con capacidad de ser cerradas. Entonces tenía el espacio, y lo que necesitábamos eran personas para habitar ese espacio. Como ya relaté, me propusieron trabajar con unos 10 y llegaron 48, que

²² Gabrielle Roth (con John Loudon), *Mapas para el éxtasis. Enseñanzas de una chamán urbana* (Madrid: Urano Ediciones, 2010), 232.

²³ Peter Brook, *El espacio Vacío. Arte y técnica del teatro* (Barcelona: Ediciones Península, 2012), 19.

no venían para ser observados en la escena: ellos y ellas ya fueron observados desde que nacieron, y no son observados con la familiaridad de las relaciones personales de la vida, sino con el asombro por haber nacido diferente, y así se los siguen observando, evaluando cada día. En ellos ya está el hecho teatral de acuerdo al primer postulado de P. Brook, pero nosotros hemos querido dar un salto más allá, saltar el teatro mortal que solo serviría para mostrar personas con discapacidad, donde los espectadores asistirían al teatro movidos por la bondad o la compasión, por ello apostamos por una línea poética que le de sentido a la obra en si misma, y poco importaría si los artistas tienen o no discapacidad.

Cuando Peter Brook abre esta reflexión sobre el teatro sagrado, o sea «el teatro de lo invisible-hecho-visible»²⁴, encuentro el soporte reflexivo perfecto para estar en escena con Ceve, porque permite evidenciar lo que está oculto, oculto a los propios padres en relación a sus hijos, tanto que hay asombro de algunos padres respecto a lo que ven de sus hijos e hijas en escena. El teatro revela sutilezas de la vida que los propios participantes de la obra desconocen y en cada ensayo me resulta sorprendente lo que se consigue o lo que dificulta.

Sigo parafraseando a Peter Brook: con el teatro sagrado que lleva a la escena lo que no se ve de la vida, lo que no apreciamos para tener algo que decir y nosotros tenemos mucho, desde visibilizarnos como somos, escuchar nuestras voces y nuestras formas de comunicarnos, movernos etc.

La obra *¿Quién es?* no esta buscando lo refinado, entendible, bonito o estético del teatro mortal; nuestra belleza está en la verdad del juego directo e impactante, por lo que buscamos algo más de fiesta, libertad e identidad. Es verdad: lo que ellos hacen es verdadero. En el libro *¿Por qué? Trampolín del actor* de William Layton²⁵ se habla sobre la verdad escénica, el aquí y ahora, afirmando que esto es la vida en el teatro: la verdad es vivir, no aparentar, o “actuar”. En *¿Quién es?* tenemos claro el lugar, y lo que sucederá en ese lugar es real, no es fingido, o actuado: son cuerpos que hacen un teatro vivo con nervios, confusión, hastío, cansancio.

Adjunto a esta tesis encontrarán un video de lo que hemos logrado y de lo que se puede seguir alcanzando: Ceve es un campo para seguir creando talleres dentro de las artes

²⁴ Brook, *El espacio vacío*, 61.

²⁵ William Layton, *¿Por qué? Trampolín del actor* (Madrid: Fundamentos, 2016).

escénicas, comedia del arte, impro, y talleres más sostenidos donde los usuarios de Ceve encuentren en las artes escénicas otro espacio profesional.

CAPITULO 2

METODOLOGÍAS EN EXPERIMENTACIÓN

Experiencias previas

A lo largo de estos 15 años de opción libre y voluntaria por el teatro he conocido muchas teorías y algunas experiencias relacionadas a la formación de un actor, y si mi pregunta siempre ha girado en torno a ¿cómo ser un buen actor?, hoy me pregunto más bien, *¿qué es ser un buen actor?*

La respuesta sobre el ¿cómo? la he visualizado con el trabajo permanente, esto de ser actor actriz no es un impulso pasajero ni un interés momentáneo, es algo con lo que uno amanece y anochece, en el desvelo, en las tragedias personales y en los momentos de plenitud se está trabajando, pensando, leyendo, entrenando, escribiendo, imaginando.

El ¿para qué? en mi caso es una respuesta personal, sin teatro no tengo vida y no quiero vivir, porque nada tendría sentido, ¿que otro espacio me puede permitir morir y resucitar las veces que quiera en los cuerpos y vidas que quiera? Es mi deporte favorito, mi juguete preferido, es recuperar al niño y dejar que siga explorando y jugando.

En el 2004 ingresé a Sarao a estudiar artes escénicas, teníamos talleres esporádicos de teatro y entrenamiento diario de danza; Sarao fue un centro cultural que estaba ubicado en la Kennedy vieja y Av. San Jorge en Guayaquil, y aquí fueron mis inicios en mi formación, allí permanecí 6 años.

En el 2007 Sarao montó la obra *Antígona* de Sófocles, y me tomaron para el papel de Hemón: tenía un hermoso traje inspirado en Légolas de la película *Lord of the King* (2001), pero, a pesar del disfraz perfecto, del traje maravilloso y del pelo negro largo, estaba absolutamente vacío por dentro, no tenía formación para encarnar o aproximarme a un personaje de esas complejidades, así que hubo funciones que no quería salir de la pata del teatro. En ese momento empezó una búsqueda por mi formación como actor, empecé con Stanislavski y el libro *Un actor se prepara*²⁶, seguí paso a paso el libro, sentía que Grisha Govorkov estaba ahí en mi primera clase de teatro, lo hice todo, prepararme, saber que no debía actuar frente al espejo, ir a observar a la gente.

²⁶ Konstantín Stanislavski, *Un actor se prepara* (Sevilla: Espuela de plata, 2019).

Luego llegaron otros talleres de Stand Up, escritura de monólogos, y tuve un acercamiento con Gustavo Geirola y el teatro pos-dramático. En este tiempo tuve un acercamiento a la escena, había estado en algunas comedias y también empecé a hacer coreografías en el proyecto “nuevos coreógrafos”²⁷ del maestro Jorge Parra.

En el 2010 entré al Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (Itae) a estudiar teatro; allí se estudiaba de manera más sostenida y rigurosa el cuerpo, y además tuve acceso a mucha teoría logrando entender algo de Brecht, Artaud, Grotowski. La línea general de trabajo proponía un alejamiento de las emociones, se buscaba una distancia del teatro de Stanislawski, aunque se apostaba por llegar a una naturalidad del cuerpo. El paradigma era el “actor santo” de Grotowski²⁸, por lo que el entrenamiento era diario y muy riguroso. Lo malo era que no tuvimos opciones o abanicos de posibilidades de otras teatralidades, sino que se utilizaba solo esa forma de teatro, que era la que usaban nuestros maestros en su grupo personal, y por ende se la consideraba la única forma válida de hacer teatro.

A pesar de los principios, no había un conocimiento fisiológico del trabajo con el cuerpo, así que los estudiantes empezaban a lesionarse, y la deserción era del 90% ya que no habían personas capaces de sostener ese rigor físico, horarios extendidos o con variaciones extremas. Al final hasta me hicieron repetir un semestre aprobado, porque mis maestros sostenían que en el teatro nunca uno se gradúa y siempre entrena, pero este era un Instituto que otorgaba una tecnología en teatro, así que consideré que había llegado el momento de partir. De allí decidí dedicarme a trabajar en el laboratorio de Corporación Zona Escena, y de este proceso salió mi primera creación personal, *Mía Bonita*, un cabaret queer²⁹.

En el Laboratorio Zona Escena teníamos un entrenamiento diario del cuerpo desde el yoga y el pilates aplicado a la danza, y así creamos trabajos como *Punto Cero*, *Desterrada*³⁰, *Devuelta*, entre otros.

En el 2016 ingresé a la Universidad de la Artes y tuve contacto con una cantidad de información teórica, desde Filosofía y acontecimiento teatral a Historia del teatro

²⁷ <https://www.eluniverso.com/2008/05/01/0001/262/EC1B944D6DC04F288E0473418B0845D7.html>.

²⁸ Véase Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004).

²⁹ <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/08/29/nota/3587001/se-estrena-obra-mia-bonita>.

³⁰ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/zona-escena-cerrara-hoy-su-temporada-de-repertorio>.

ecuatoriano, que me llevó a expandir mis referentes; al mismo tiempo, el entrenamiento físico devino un asunto personal y más diverso, se exploró la comedia del arte por medio del clown, y varios maestros con ejercicios y juegos refrescaron las formas rígidas del teatro como lo había conocido.

El acercamiento al teatro realista permitió abordar textos necesarios para conseguir otros objetivos de formación, y aunque el laboratorio no tuvo un cierre satisfactorio ni para las maestras ni para los alumnos, me permitió conocer un texto importante sobre semiótica teatral de Anne Hubersfeld³¹. La semiótica teatral le daba una justificación a todo lo que estaba en la escena, y abría un gran paso a otro tipo de teatralidad. También llegamos a leer textos ajenos al teatro, de Deleuze, Guattari, Judith Butler y otros, acercándonos a los temas relacionados al género, lo que fortaleció el trabajo performático *Primer Piso* y dio paso a nuevos trabajos, como *Abyecto*, un corto que sucesivamente entró a dos festivales de cine “Lisbon Films Rendezvous 2019” y “Bogotá experimental film, CineAutopsia 2019”.

Antes de empezar

Debemos tomar en cuenta que, para llegar a montar un trabajo con personas con capacidades diferentes, se debe evitar divagar, todo debe ser concreto, aquí y ahora, las marcas en el piso, la música, el tema, las indicaciones. Asimismo, jamás pensar que se está trabajando con personas con capacidades especiales sino con colegas exigentes, con otras potencialidades, talentos, en donde hay que tener un conocimiento de diseño espacial, iluminación, sonido para que, sumado a los cuerpos en la escena, se tenga una dramaturgia completa.

Cuando en los meses de agosto y septiembre de 2018 impartí el taller “Jugando con mi otro yo” en ausencia de textos o lecturas que me permitieran acercarme a las personas con otras capacidades, esto me consintió entrar en la gran búsqueda de herramientas que me permitan al menos conseguir el objetivo de esas 40 horas de teatro, que en principio fue la motivación para que me contrataron.

La comunidad CEVE son más de 80 usuarios a los que tuve un acercamiento por grupos, ya que CEVE se conforma en distintas áreas: labor terapia 1, 2, 3, club del adulto, talleres de costura, empaque e imprenta. Como adelanté, mi primer acercamiento a ellos fue

³¹ Anne Ubersfeld, *Semiotica Teatral* (Madrid: Cátedra, 1989).

con una tela, pero este juego no era un invento mío: en la materia “Comedia del arte” de la Universidad de las Artes, el profesor Santiago Harris había iniciado una clase con este sencillo juego, un objeto al que uno lo puede transformar en otra cosa, y como en mis apáticos compañeros funcionó, pensé para mí mismo, que si a mis compañeros y compañeras que tienen un bagaje intelectual solvente como para oponerse a cualquier ejercicio sirvió, tal vez también en CEVE podía funcionar, y de hecho los resultados fueron muy satisfactorios. Iba entonces entendiendo que en la medida que las indicaciones eran más claras, los ejercicios tenían un mejor desarrollo.

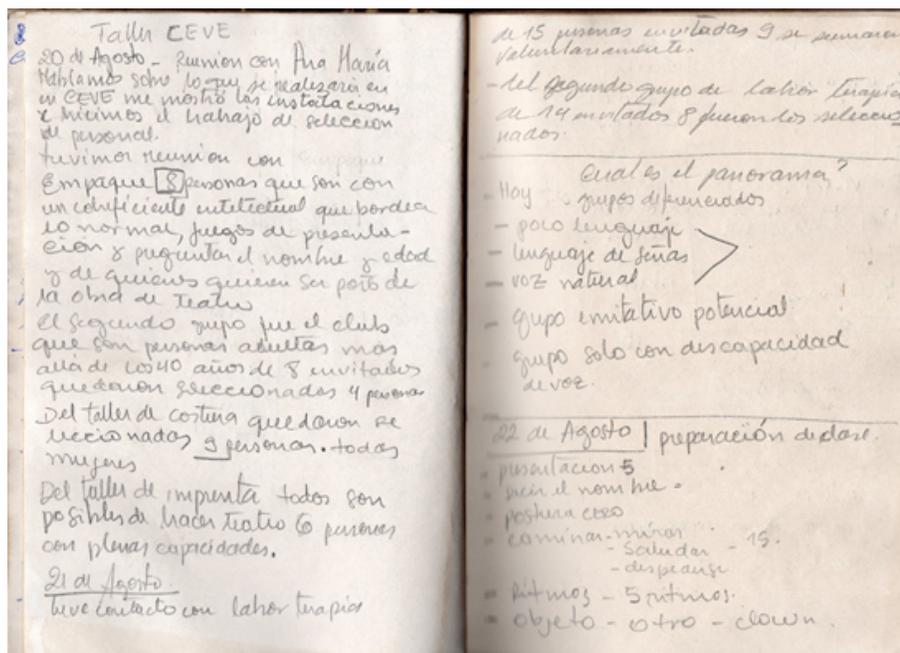


Figura 4.1 Bitácora de proceso e investigación.

Todo mi trabajo está planificado en una bitácora y al final sentí que este tipo de planificación me ayudaba a dirigir las acciones en el espacio.

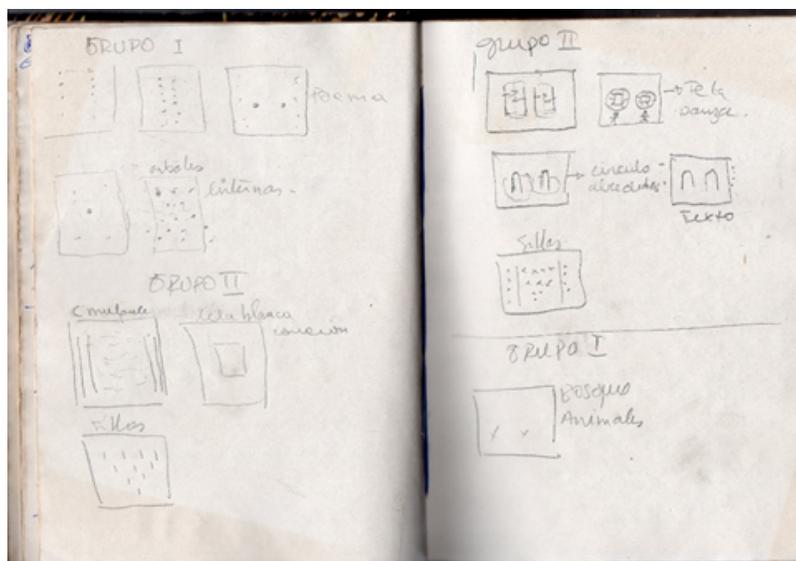


Figura 4.2 Primeras aproximaciones a utilizar los graficos como forma de comunicación.



Figura 4.3 Alexis, segunda desde la derecha, usa lenguaje de señas para comunicarse, pero con los graficos fue mucho más fácil entendernos.

En la medida que avanzaba el taller, en mi bitácora iba trazando líneas, cuadros, dibujos que me permitieran armar los ejercicios, y recordar los que iba trabajando. Un día que quería explicarles como miraba el diseño espacial y donde quería que ellos estén ubicados, tomé una pizarra, dibujé lo que tenía en mi bitácora y el resultado en la clase fue

mucho mejor, entonces empecé a llevar los ejercicios en gráficos y ellos los entendían de mejor manera.



Figura 4.4 Relación de imagen y cuerpos en el espacio.

Luego entendí que en la medida que los gráficos eran delimitados y estaban separados con colores fuertes las indicaciones llegaban de mejor manera, por lo que agregué señalética al piso con cinta de colores, de tal manera que el gráfico dibujado en la pizarra se dibujaba en el piso y el dialogo entre ellos y yo fluyó, porque hasta entonces no entendían lo que les pedía porque era abstracto.

Metodología en proceso con Ceve

Con el recorrido de mi formación he compilado saberes que han resultado favorables a mi búsqueda y puestas en escena, también los desencuentros han abierto oportunidades para seguir estudiando, y esto ha sido el antecedente que me ha permitido

experimentar la libertad que me otorga Ceve. Al mismo tiempo, he tenido que poner a prueba las metodologías que conocía, para buscar (y encontrar) algo totalmente distinto.

Empezando por los primeros pasos, me di cuenta que hablar sobre el proyecto de teatro a 48 personas divididas en dos grupos de 24 me devolvía de ellos hastío y cansancio, entonces no hablé más que lo necesario como los saludos, decir sus nombres, y decidí pasar al espacio y al cuerpo. Invitar a bailar, a improvisar, trasladarse y mover el cuerpo hace que la clase se vuelva más llevadera. Igualmente, hablar de la ubicación en los espacios para ejercicios de montaje teatral resultó una tarea muy compleja, porque algunos no escuchan por sus discapacidades, así que empecé a dibujar en mi bitácora gráficos de como ellos se desplazarían, y en donde estarían ubicados, y las imágenes se convirtieron en otra forma de diálogo.

Cuando me puse a reflexionar sobre esta posibilidad, volví a las experiencias comunes: recordé, antes que nada, que el tránsito y la vida comunitaria en la ciudad se basa sobre una señalética, y en general, que todo lo que está relacionado con una imagen significa algo preciso para todos y se vuelve una posibilidad de lectura universal: la luz de un semáforo, la cruz roja, etc. Buscando una lectura que sostuviera este postulado encontré el libro *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*³², y leí: «el signo en Peirce recibe el nombre técnico de *representamen*. El representamen es una “cualidad material” (una secuencia de letras o de sonidos, una forma, un color, un olor, etc.)»³³, y que, según sostiene Saussure, todo lo que nos rodea, pensamos y percibimos son signos, que a su vez tienen un significado y un significante. Para entender esa relación existe la semiótica, según la cual todos los sonidos, olores, colores, texturas, etc. generan una interpretación al llegar a nuestra mente, y esta información fue como despertar, me di cuenta que los semáforos emiten un sonido para los no videntes, de la misma manera hay caminos amarillos con una textura particular para que se puedan guiar, entendí que todos manejamos el lenguaje de alerta al mirar una calavera en un frasco, ya que alerta que el contenido es venenoso o peligroso, nos guiamos por la señalética de flechas, y todos distinguimos señas para movilizarnos o detenernos.

³² Alejandra Vitale, *El estudio de los signos. Peirce y Saussure* (Buenos Aires: Eudeba, 2002).

³³ Vitale, *El estudio de los signos*, 10.

En Ceve nos comunicamos través de los signos, que son gráficos con círculos de colores, flechas, líneas y con ello todos sabemos lo que hay que hacer. Mi decisión fue entonces la de buscar los significantes más adecuados para la comunicación en Ceve, y desde ese momento la pizarra se llenó de hojas con gráficos, donde estaban las coreografías, traslados en escena, movimientos, objetos. Es decir, aún sin palabras, la obra estaba en papel, y los chicos la leían. Ahora hay multiplicidad de diálogos en nuestro laboratorio de arte, pero uno de ellos sigue siendo conformado por los gráficos, los signos, las líneas, la disposición en el espacio y todo esto ha aportado de mejor manera a nuestra convivencia.

¿Cómo abordamos a las emociones?

Por medio de movimiento e improvisación, todos hacemos actividades artísticas, y una actividad artística es una acción por la cual el ser humano se expresa, más allá de bonito, feo, bueno, malo, que muy a menudo son juicios que corresponden a criterios que se manejan en relación a lo que se conoce o desconoce de lo que llamamos arte. En esta actividad artística de Ceve se trabaja desde la relación y convivencia en el trabajo diario de empatía, alegría, memoria, coordinación, colaboración, solidaridad, puntualidad, respeto, concentración, trabajo en equipo, fortalecer el respeto entre ellos, y a la vez se crean procesos artísticos para ser mostrados en la escena.

¿En qué emoción está el otro? Esta es la pregunta que me hago cuando entro a clases. Por mi parte hay que descubrirlo, y con ello poder armar o reestructurar la clase, para llegar a otro estado armónico o fortalecer el estado con el que llegan. Considero importante llegar a un estado compartido y así estar preparados para una clase de teatro, para un ensayo, y en el caso de Ceve, creo que lo mismo debería suceder para entrar a cada una de sus actividades. La tarea no es fácil: algunos llegan con cansancio, hastío, otros medicados y se duermen, otros aburridos, otros hiperactivos; cuando están sentados se evidencia su cansancio, por ello la actividad y estar de pie, en movimiento, bailando, caminando, accionando, mirándonos, imitando, recordando, escuchando, nos pone en otra atmósfera.

Trabajar con personas con discapacidad presupone tener conocimientos en pedagogía, psicología, y diversidad de terapias para poder ayudar a las personas con las que

uno se dispone a trabajar, y si no se tienen estas herramientas, entonces hay que dejarse acompañar por profesionales para bocetar estructuras nuevas.

La escucha más allá de las palabras

En mi primer encuentro con Ceve me di cuenta de la importancia de la escucha, de prestar atención, la comunicación lo requiere, pero, como ya adelanté, en este grupo hay algunos que no se comunican de una manera clara de forma oral, y yo no manejo otros recursos de comunicación. Sin embargo, la atención fue mayor de lo que esperaba, porque muy pronto me di cuenta que los usuarios se comunican con todo el cuerpo, ya que ellos tienen la necesidad de encontrar formas específicas de comunicarse para que el mundo los entienda.

En este proceso de teatro con ellos me di cuenta que cuando hablaba de manera clara y daba indicaciones puntuales los resultados eran mejores, pero cuando en algún momento mostré un gráfico que había dibujado en mi bitácora sobre la distribución espacial el resultado fue asimilado por ellos de mejor manera. Fue así que empecé a crear gráficos para armar las distribuciones espaciales de la puesta en escena, nuestro diálogo mejoró, y por lo general creo que este recurso de los gráficos ayuda mucho en el trabajo escénico.

El teatro no solo es decir un texto, ni tener un cuerpo. Siguiendo con mis investigaciones, encontré un texto que se preguntaba,

¿Sería correcto hablar de que en la actualidad existen textualidades para el teatro? Desde Heiner Müller y Peter Handke, pasando por Lagarce, Vinaver, Kane, Shimmelpfennig y tantos otros autores hasta las nuevas generaciones, las escrituras o textualidades para el teatro han pasado de la negación de la palabra dramática hasta su empleo esporádico, fragmentario o ilustrativo en convivencia, en franco mestizaje, con ella³⁴.

Jaime Chabaud Magnus, el autor, abre aquí un abanico de posibilidades a otras teatralidades, pero no es algo que nos lo estemos inventando ahora, ya muchos otros autores

³⁴ Jaime Chabaud Magnus, «La palabra en el teatro hoy / Y II», *Milenio*, <https://www.milenio.com/cultura/la-palabra-en-el-teatro-hoy-y-ii>.

hablan de estas posibilidades³⁵ y están al alcance de nuestro medio. Por ejemplo, en el 2012 en el marco del Festival Internacional Artes Escénicas Guayaquil se presentó el grupo Mapa Teatro de Colombia, con la obra *Testigo de las ruinas*, donde no había texto, ni actores, solo había una testigo de la demolición de su casa y registro de video de todo ese acontecer, por lo que la mirada convencional de teatro estaba profundamente trastocada. En relación con estas experiencias pensé que para los montajes de Ceve no era necesaria la palabra, el texto, así que fortalecí la presencia, ser y estar en vivo, en directo, la escena viva. Según sostiene Augusto Boal,

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre, cantando al aire, libre. El carnaval. La fiesta.

Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro. Construyeron sus muros divisorios. Prunero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!

El pueblo oprimido se libera. y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: sistema comodín³⁶.

Siento que el teatro del oprimido de Augusto Boal le devuelve la humanidad y la libertad al teatro, lo coloca en el lugar necesario y al alcance de todos como un elemento de reunión, convivencia, convivio y este asunto es evidentemente político. En el montaje de Ceve no hay protagonistas, todos somos parte de un engranaje llamado teatro, los participantes están colocados de manera estratégica para que se apoyen de unos a otros, se organicen, dialoguen en sus dificultades y resuelvan, por lo tanto, esto será otro de los aciertos del trabajo en equipo.

³⁵ Entre los libros más interesantes y conocidos, véase Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Murcia: Cendeac, 2017), que ya se ha convertido un clásico sobre este tema.

³⁶ Augusto Boal, *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica* (México: Nueva Imagen, 1989), 13.

El elemento extra que completa esta puesta en escena es la iluminación y el sonido, parte de la banda sonora son los mismos sonidos del lugar, y la iluminación juega con los tiempos de la obra.

Con *Ceve* no se ha creado una obra para personas con discapacidad, se ha creado una obra multidisciplinar donde los artistas son personas con discapacidades: si bien esto pueda parecer solamente un juego de palabras, en verdad tiene a la base un profundo cambio de mi mirada como director. Hasta me llevó a entender como la inclusión ya está en el núcleo de las artes escénicas, que con su abanico de posibilidades y disciplinas, teorías y estudios, investigaciones y nuevas posibilidades de reinventarse pueden hacer que se escriban dramaturgias en las que sus actores y actrices puedan estar de una manera adecuada, respetuosa, ética, libre y amorosa en la escena.

Segunda etapa del trabajo

Crisálida: somos el sueño que creamos...



Figura 4.5 Segunda etapa del proyecto de *Ceve* con la obra *Crisálida*.

En *Crisálida* trabajé en la distribución espacial y en potenciar el juego anterior, tomar elementos nuevos y desarrollar otros juegos. Unificamos el color de la ropa, conseguimos banderas, telas y la alegría de ser parte de una obra. Los padres de familia

estaban muy contentos, y manifestaron sus deseos de que sus hijos sigan con este ejercicio artístico. A continuación, algunas consideraciones sobre el trabajo:

1. Las banderas son un elemento que los apasiona, y Miguel Quispe, un joven de 25 años con el 60% discapacidad auditiva, es el que arma el juego; su trabajo es virtuoso, él desarrolló cada parte de su juego y es su creación.

2. Trabajo con la comunidad que tiene un mayor grado de discapacidad con los paraguas: abrirlos, cerrarlos, hacerlos girar.

3. Se ha quedado en el baúl de las improvisaciones mucho material que en un próximo montaje se podría potenciar.

Escritura del movimiento

En la tercera fase del trabajo en Ceve he creído oportuno indagar en la metodología de notación coreográfica de Rudolf Labán³⁷, su escritura del movimiento, los recursos que utiliza para un diseño del cuerpo en el espacio. En este sentido, parto de una pequeña estructura de movimiento que espero con el paso del tiempo desarrollar en un proceso coreográfico.

El trabajo de y con personas con discapacidad tiene su propio lenguaje que necesita ser escuchado. Por ejemplo, Fabricio Párraga tiene 18 años, discapacidad intelectual y autismo elevado, está en un monólogo permanente, y tiene espasmos en su cuerpo: agita los brazos con violencia, cuando se habla con él o se le da directrices sobre el trabajo escénico parecería que no presta atención, pero acciona de manera óptima con directrices como pardo en ese lugar: agita la bandera 8 veces y se gira a la derecha, ocho más y a la izquierda. Entender, dialogar y escuchar a Fabricio es entrar en otro diálogo, es tener un diálogo diferente y de la misma manera para todos y con todos los usuarios de Ceve.

La dramaturgia es un entramado que sostiene todo en la escena, y en este proyecto he podido poner en práctica lo aprendido en todos los talleres de formación en los que he participado en esta última etapa en la Universidad de las Artes: la dramaturgia, la semiótica aportan esas preguntas fundamentales al momento de colocar un elemento en la escena y preguntarse ¿porqué? ¿es necesario? De esta manera he logrado crear con ellos una puesta

³⁷ Para una introducción al trabajo de Laban, véase Iraitz Lizarraga, «El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban», *Diagonal*, 40 (2015), <http://www.revistadiagonal.com/articulos/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>.

en escena capaz de ser leída e interpretada de una manera más abierta, pero no estoy solo, siempre me estoy asociando a colegas artistas que pueden aportar con creaciones puntuales. Como dicho, la dramaturgia no es necesariamente algo textual, sino que se apoya en:

1. *La luz*. Aporta la ayuda necesaria y es imprescindible dentro de esta puesta en escena, porque permite crear ambientes, ocultar o mostrar lo necesario en la escena, además de formar las calidades e intenciones del color que matizan los momentos de la escena como una partitura musical, aportando emocionalidades en los actores y en los espectadores. Por ejemplo en “guerra” he puesto un cenital rojo, en “madrugadas” azul y morado, en “fiesta” amarillo, en “sueños” he utilizado azul y blanco en intensidades bajas, en “bosque” verde y amarillo.
2. *El espacio*. Hay un diseño que está delimitado, con señaléticas para su ubicación; a veces he quitado la señalética y ellos se ubican sin problema, entonces ya estamos abordando la relación con el espacio teatral de manera perceptiva, y estamos tomando conciencia de mi lugar y el lugar del otro, y eso me parece un gran avance.
3. *La poética del cuerpo*, el movimiento, la postura, ubicación, ritmo, color, sonido, es decir que si otras disciplinas tienen sus leyes, nuestro teatro tiene las suyas propias, este lenguaje forma parte de una escritura, total, con el suceso en escena, nos atrevemos a jugar desde lo que somos, evidenciar que tenemos cuerpos diferentes y miradas diferentes y que eso no está mal.
4. *El sonido*. Estudiantes de sonido y música del Itae trabajan en una banda sonora con los ritmos del lugar y esto acompaña una puesta en escena única con una identidad particular de Ceve del 2018-2019.
5. *El mapping*. Jackson Tenesaca, colega artista visual, consigue darle a la obra las pinceladas de color y movimiento necesarias para que la obra abra una ventana poética en diálogo con los nuevos medios y tecnologías.

La dramaturgia

Retomando los ejes que acabo de describir, puedo decir que realizo en CEVE una dramaturgia desde la distribución espacial, el color, el sonido pero sobre todo el cuerpo en la escena-espacio. La composición es permanente porque los alumnos crean todo el tiempo, y tengo que estar en alerta para no dejar pasar sus hallazgos. Cuando leí en una revista



Figura 4.6 Analizar el objeto con el que se trabaja despierta un mundo imaginario en cada estudiante.

sobre el trabajo de Pippo Delbono³⁸, quien hablaba sobre el texto y los cuerpos virtuosos que tradicionalmente busca el teatro, me llamó la atención que él afirmara algo como: «no me gusta mucho el texto en el teatro»³⁹. Me reconozco en esta afirmación cuando pienso que el texto es el pretexto más grande para anclarse a la escena, omitiendo la macro lectura que sucede en el todo de la escena. No es necesario un texto para tener reacciones del público: en los cierres de los talleres “Jugando con mi otro yo” y “Crisálida”, donde prima la ausencia de texto, el espectador encontraba eco desde otro lugar, su lectura era diversa y tuvimos al final un teatro que conmueve.

Pippo Delbono sostiene también, «No me interesa el virtuosismo, eso es un teatro viejo, no me interesa el teatro que me va a mostrar lo bien hecho que está. Eso es un teatro de poder. El teatro debe ser una cosa humana...»⁴⁰.

Otra vez me reconozco: trabajo con cuerpos poéticos, interpretados, cuerpos extraños, raros, sus cuerpos abyectos, fuera del molde, de la norma, por ello lo virtuoso no nos interesa ya, tampoco decir textos donde habría una línea de lectura, su texto es mudo, es un grito silencioso, lo que podemos leer de ellos está más allá de lo que uno quiere entender, porque tampoco se entiende. Es hermoso leer a Pippo, porque su teatro va con y desde personas con capacidades diferentes en un sentido muy poético: «Es extraordinario el comprobar como uno puede estar completamente lúcido sobre el escenario y, en la calle, estar completamente loco»⁴¹. Yo diría que las artes escénicas son otro universo, donde la vida es leída de otra forma, creo que el teatro es esperanza porque es ese espacio donde no necesitamos aparentar sino ser, aunque podemos jugar a aparentar “actuar” como cosas más

³⁸ Actor y director italiano, desde años trabaja con personas discapacitadas y presenta sus creaciones a nivel mundial. Véase www.pippodelbono.it

³⁹ «Pippo Delbono: “Es hora de acabar con el teatro burgués”, entrevista de Raquel Vidales, *El país*, 11 de julio de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/07/11/actualidad/1531325122_879055.html.

⁴⁰ Pippo Delbono, «El teatro debe ir contra la máscara y la convención, no me vale el entretenimiento», entrevista por Roberto Herrero, *El diario vasco*, 13 de julio de 2007, https://www.diariovasco.com/prensa/20070713/cultura/teatro-debe-contra-mascara_20070713.html.

⁴¹ Pippo Delbono, entrevista por José Ramón Díaz Sande, *Madridteatro*, 2007, <http://www.madridteatro.net/teatr/entrevistas/2007/entrevista261.htm>.

trascendentes. En los guerreros no vemos al guerrero, solamente vemos su fuerza, su furia, en las mariposas no vemos la forma, vemos el traslado, el encierro y la belleza; en un prado donde las flores son paraguas vemos una coreografía de estaciones, no hay personas con discapacidad, ahí esta encarnada la vida.

Resultados

A continuación adjunto las imágenes de nuestro montaje final *¿Quién es?*, con las sencillas pautas de trabajo que se dieron. Lo que describen los gráficos es la ubicación y los desplazamientos de los cuerpos en la escena, es una obra posible de ser ejecutada por otros grupos de artistas, mínimo de 24 artistas. Más allá de lo que describí, en resumen, estas son las metodologías de trabajo aplicadas:

1. Gráficos del diseño espacial
2. Señalética en el piso
3. Música clara y de fácil identificación
4. Indicaciones concretas
5. Conocer las destrezas de cada actor actriz y potenciarlas.

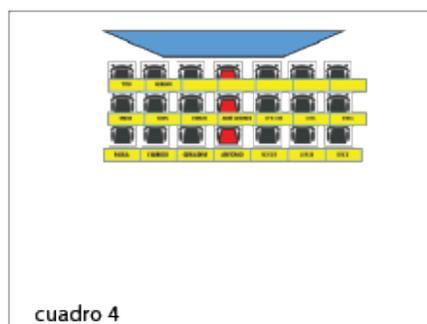
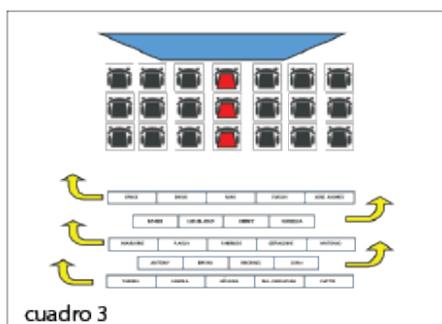
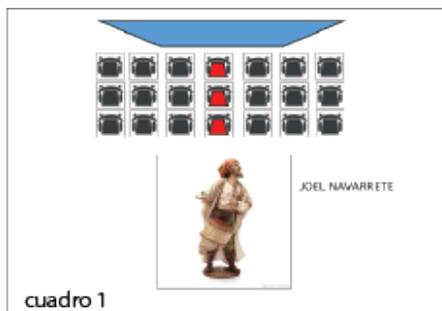


Figura 4.7 El cuadro 1 es la tercera llamada: Joel con su tambor pone en alerta al público y a sus compañeros que la obra va a empezar. En el cuadro 2, hay silencio, solo se escuchan las máquinas de Ceve y el escenario vacío. Cuadro 3, primera coreografía, los cuerpos emulan un bosque en la noche y una niña de rojo corre con un ramo de flores en su mano. Cuadro 4, el espectador será observado por un corifeo de actores-actrices con máscaras.

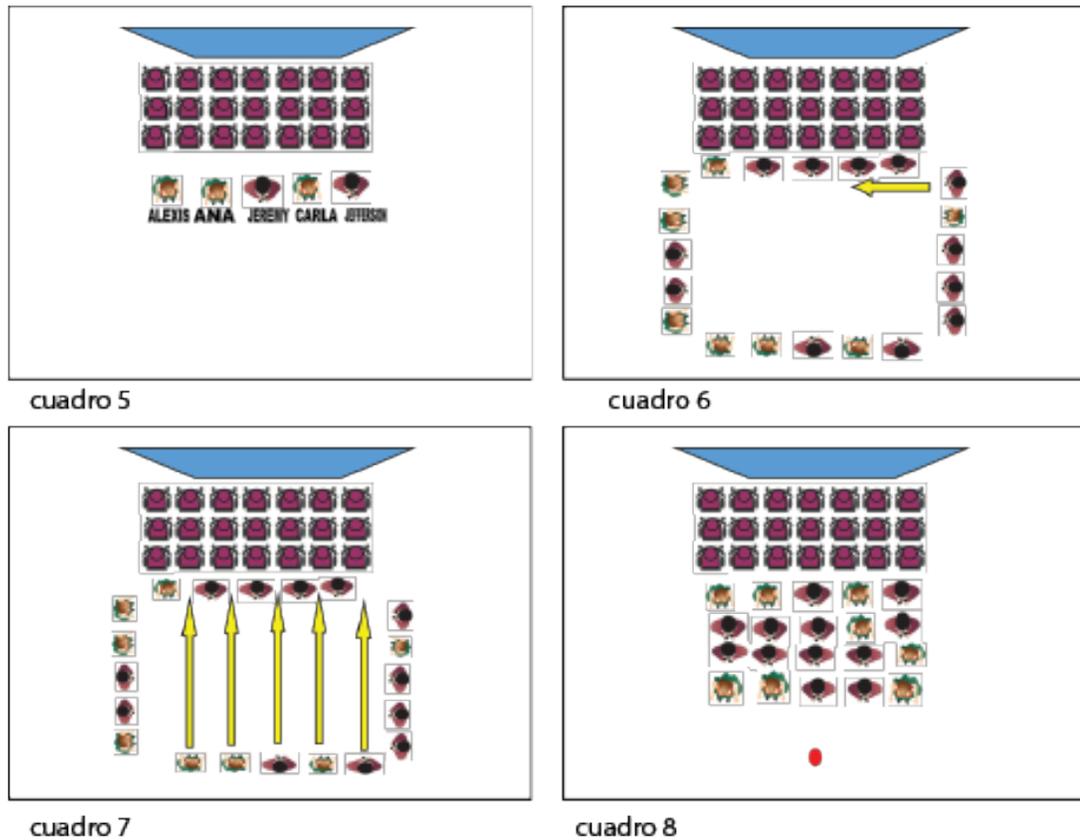
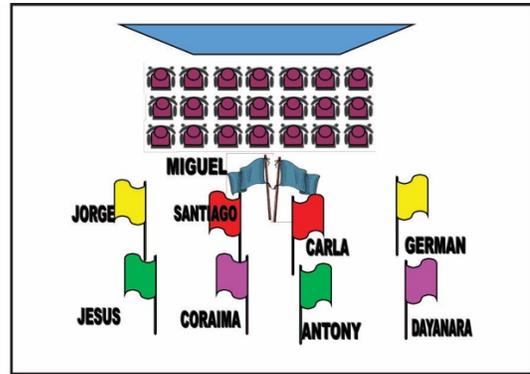


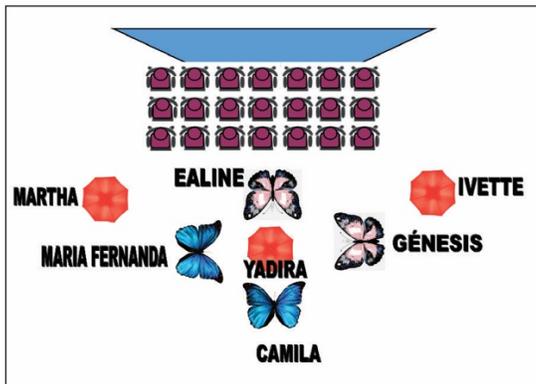
Figura 4.8 Cuadro 5: para que el diálogo sea entendido de mejor manera hay que poner siempre sus nombres. En el cuadro 6 se muestra claramente que dirección tomar en el cambio de movimiento coreográfico. En el cuadro 7, los gráficos deben ser claros, para que se entienda que todos se mueven de lugar. En el gráfico 8 el punto rojo es una marca en el piso a donde deben llegar con un ramo de flores y quitarse la máscara.



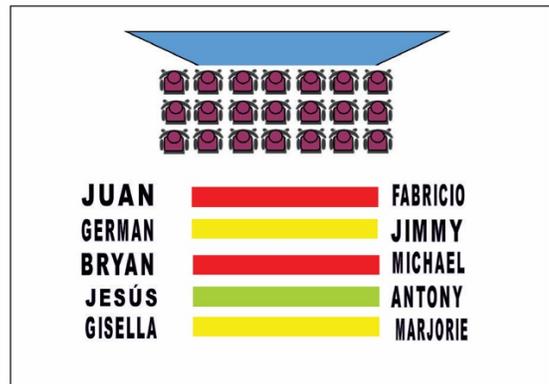
cuadro 9



cuadro 10

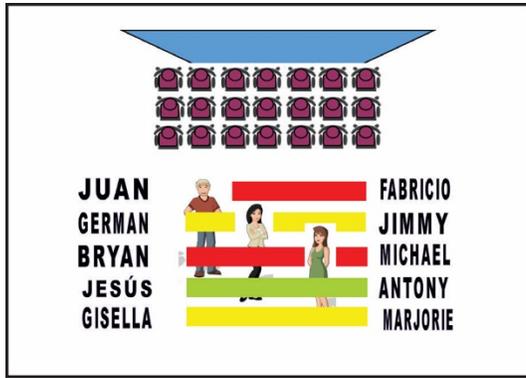


cuadro 11

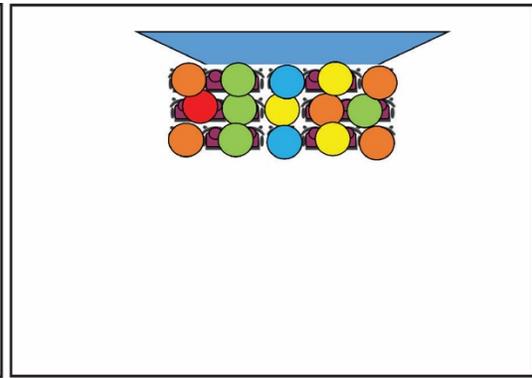


cuadro 12

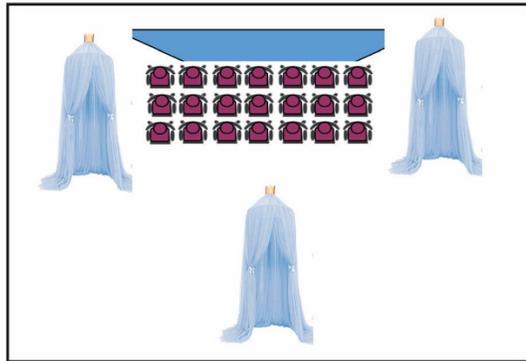
Figura 4.9 Al mostrar el gráfico 9, Diego Moretta sabe que y donde debe ubicarse, con precisión y el tiempo adecuado. En el cuadro 10 la distribución espacial les da certeza y seguridad. El cuadro 11 no solo los ayuda a ubicarse en el lugar sino con los elementos y en el espacio. El 12 es el cuadro de las telas, coreografía de coordinación y escucha y trabajo con el otro.



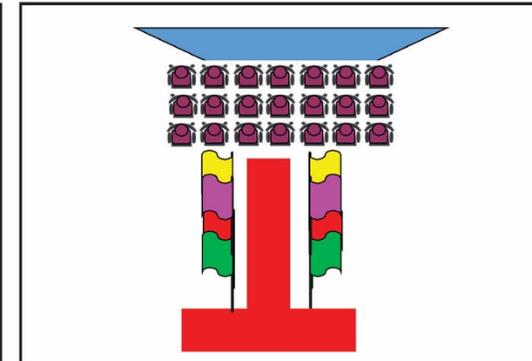
cuadro 13



cuadro 14



cuadro 15



cuadro 16

Figura 4.10 Cuadro 13: poema en silencio, los que están en las banderas manejan lenguaje de señas. Cuadro 14: coreografía de los paraguas. Cuadro 15: proyección de mapping en los toldos. Cuadro 16: agradecimiento final.

CONCLUSIÓN

Ceve necesita las artes escénicas, las artes escénicas se deben reescribir desde otras miradas, recursos, multidisciplinas, escribir desde la diferencia, el respeto, el silencio, escribir desde el amor, leer desde otros recursos, desde las imágenes porque todas las imágenes de las que se apropian le otorgan un sentido diferente pero real y auténtico que lo devuelven en un texto rico y matizado para quien quiera leer en la escena.

Ha sido transformador caminar con lo que implica la discapacidad dejándome afectar desde mis sentimientos-recuerdos más cercanos hasta compartir todo lo que he aprendido en mi proceso formativo para llegar hasta este momento en el que puedo mirar que todo es posible, ¿qué se necesita para que suceda un hecho teatral con personas con discapacidad? – Querer que suceda.

Durante un año de trabajo en Ceve hemos estado abriendo posibilidades, tomando los avances que la ley impulsa y los espacios que otorgan las fundaciones y grupos de apoyo o de formación, es importante proponer vías de integración con estudiantes de arte de universidades para mirar estos proyectos no como una materia o una pasantía, sino como una posibilidad de crear nuevas dramaturgias, espectáculos, performances, seguir mirando lo que falta por hacer para impulsar leyes para que la apertura de los espacios que tienen la infraestructura ideal para una muestra escénica permitan que las poblaciones prioritarias tengan acceso a ellos.

Al trabajar en este proyecto nos hemos dado cuenta que no estamos preparados para la inclusión, o aun no se sabe que es, siempre hay esa mirada que deslegitima al otro y no es solo por la discapacidad, la sociedad en general esta un poco abocada a estándares de belleza y modelos en los que no se está en armonía ni con uno mismo.

Las obras que montamos están hechas para que las entiendan en cualquier lengua, percibo lo universal de su lenguaje, así como el color, el sonido, lo que me queda como director es componer, estar atento y distribuir espacialmente en diálogo mutuo para saber que lo que hacen los hace felices y lo quieren hacer.

En CEVE las discapacidades solo son otras capacidades, y el teatro y la danza nos abren un campo exploratorio de expresión y creación, por ello la creación de un grupo de artes escénicas multidisciplinares con ellos, es posible.

Agradezco la oportunidad de estar aquí, poniendo en juego lo aprendido y aprendiendo a desconocer lo que creía como inamovible, el arte es ese rizoma que se expande bajo nuestra naturaleza y necesita brotar, ahí esta nuestra verdadera naturaleza espiritual en la manifestación mágica de la expresión de nuestro cuerpo, esos brotes ya están ahí, a veces solo necesitamos podarlos, abonarlos o abandonarnos al asombro de nuevos frutos que seguirán escribiendo la historia del arte, que es la historia de la humanidad.

Encargo esta bitácora a usted que ha llegado hasta esta línea. En este año 2019 tuve dos proyectos encaminados, *¿Quién es?*, con personas con discapacidad de Ceve y *El tigre*, de Demetrio Aguilera Malta con estudiantes de la Universidad de las Artes que no tienen discapacidades. ¿Sabe cual proyecto llegó al XXII Festival Internacional Artes Escénicas Guayaquil?

BIBLIOGRAFÍA

- Constitución de la República del Ecuador. 2008 TÍTULO II DERECHOS Capítulo primero Art I – II. Principios de aplicación de los derechos.
- CONADIS, Consejo Nacional de Igualdad de Discapacidades (2013), *Agenda Nacional para la Igualdad en Discapacidades 2013- 2017*.
- Balme, Christopher. *Introducción a los estudios teatrales*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la ciudad de México, 1990.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido I. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen, 1989.
- Brook, Peter. *El espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 2012.
- Chabaud Magnus, Jaime. «La palabra en el teatro hoy / Y II», *Milenio*, <https://www.milenio.com/cultura/la-palabra-en-el-teatro-hoy-y-ii>.
- D'Ambra, Maria Agustina. «“Las Ilusiones”, la magia de la compañía teatral integrada por jóvenes con síndrome de Down». *Infobae*, 14 de julio de 2018. <https://www.infobae.com/discapacidad/2018/07/14/las-ilusiones-la-magia-de-la-compania-teatral-integrada-por-jovenes-con-sindrome-de-down/>
- García García, Elizabeth, Jorge Parra Landázuri, «El cuerpo creativo y el método “Parra Landázuri”». *Arte y movimiento: revista interdisciplinar del Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal*, N. 6, 2012: 85-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638601>.
<http://www.trabajo.gob.ec/insercion-de-personas-con-discapacidades/>
- Grillo, María Paz. *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.

- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Libros en la red, 2001.
http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/034_historia_2/Archivos/Hume_tratado.pdf.
- Layton, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2017.
- Lizarraga, Iraitz. «El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban», *Diagonal*, 40 (2015), <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisis-critica/espacio-rudolf-laban/>.
- Macón, Cecilia, Mariela Solana (Eds.). *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, 2015.
- Pantoja Fontecilla, Sara. *La voz teatral manual de ejercicios*. Chile: Salesianos Impresores, 2017.
- Pérez Delgado, Hitandehui Margarita. «Teatro y discapacidad en México». *Revista Española de Discapacidad*, 2 (2), 2014: 235-246.
- Pérez-Delgado, Hitandehui Margarita. «Teatro, discapacidad e inclusión social. Un acercamiento desde la obra de teatro ciego *La casa de los deseos*. (México)». *Revista de la facultad de medicina*, Vol. 63, N. 3, 2015: 61-66.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revfacmed/article/view/49342>.
- Roth, Gabrielle (con John Loudon). *Mapas para el éxtasis. Enseñanzas de una chamán urbana*. Madrid: Urano Ediciones, 2010.
- Salgado, Matías. 2012. «Afecto, palabra y arte; una experiencia de trabajo con pacientes psicóticos en el hospital J. T. Borda». IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XIX Jornadas de Investigación, VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2012.
<https://www.aacademica.org/000-072/241>.
- Stanislavski, Konstantín. *Un actor se prepara*. Sevilla: Espuela de plata, 2019.
- Ubersfeld, Anne. *Semiotica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Vich, Víctor. *Desculturalizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2014.

Vitale, Alejandra. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

Paginas web consultadas:

Association Noémi, “The eyes of a child”,
https://www.youtube.com/watch?time_continue=101&v=WB9UvjnYO90

«El 57% de los ecuatorianos con alguna discapacidad está en edad productiva (Infografía)»,
El Telégrafo, 2014. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/el-57-de-los-ecuatorianos-con-alguna-discapacidad-esta-en-edad-productiva-infografia-2>.

Fundación Once, *Percepción de la imagen de las personas con discapacidad por los profesionales de los medios audiovisuales*, 2010,
http://sid.usal.es/idocs/F8/FDO24796/percepcion_imagen.pdf.

H. Gobierno de Tungurahua, «Éxito total en el IX Festival de artes especiales: “Pañuelo Blanco”», 2015. <http://www.tungurahua.gob.ec/index.php/informativo-hgpt/principales/553-exito-total-en-el-ix-festival-de-artes-especiales-panuelo-blanco>.

Junta de Beneficencia de Guayaquil, «Mañana se estrena una obra teatral con la intervención de pacientes del Instituto de Neurociencias de la Junta», 2012.
<https://www.juntadebeneficencia.org.ec/home/1842-manana-se-estrena-una-obra-teatral-con-la-intervencion-de-pacientes-del-instituto-de-neurociencias-de-la-junta-?lang=es>.

Ministerio de Cultura y Patrimonio, Convocatoria pública nacional para proyectos de festivales de las artes 2017-2018, https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2017/10/Bases_festivales_2017-2018.pdf.

Universidad Casa Grande,
http://international.casagrande.edu.ec/respaldo/g_es/fasinarm.html.

<https://www.ibecmagazine.com/GESTI%C3%93NSOCIAL/TabId/460/ArtMID/1166/ArticleID/41/Manuela-Espejo-Una-inicativa-ecuatoriana-que-se-proyecto-a-nivel-mundial.aspx>.

<https://concepto.de/prejuicio/#ixzz5uX2ONxiw>.

https://es.wikipedia.org/wiki/Junta_de_Valladolid.

<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2017/07/01/significan-siglas-movimiento-lgbti/00031498930334605723570.htm>

<http://www.trabajo.gob.ec/insercion-de-personas-con-discapacidades/>.

<https://www.inclusion.gob.ec/el-arte-me-incluye-promueve-la-inclusion-de-las-personas-con-discapacidad/>.

<https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/>.

<https://5ritmos.wordpress.com/2012/04/07/5ritmos-danza-movimiento/>.

<https://www.youtube.com/watch?v=mChOrxr4jZI>.

<https://www.eluniverso.com/2008/05/01/0001/262/EC1B944D6DC04F288E0473418B0845D7.html>.

<https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/08/29/nota/3587001/se-estrena-obra-mia-bonita>.

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/zona-escena-cerrara-hoy-su-temporada-de-repertorio>.

www.pippodelbono.it

«Pippo Delbono: “Es hora de acabar con el teatro burgués”, entrevista de Raquel Vidales, *El país*, 11 de julio de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/07/11/actualidad/1531325122_879055.html.

Pippo Delbono, «El teatro debe ir contra la máscara y la convención, no me vale el entretenimiento», entrevista por Roberto Herrero, *El diario vasco*, 13 de julio de 2007, https://www.diariovasco.com/prensa/20070713/cultura/teatro-debe-contra-mascara_20070713.html.

Pippo Delbono, entrevista por José Ramón Díaz Sande, *Madridteatro*, 2007, <http://www.madridteatro.net/teatr/entrevistas/2007/entrevista261.htm>.

ANEXOS

Sra. María Cecilia Sánchez Arosemena
FUNDACIÓN SÁNCHEZ AGUILAR
En su despacho

Estimada María Cecilia Sánchez, atentos saludos:

Mi nombre es Mario Suárez Cabrera, artista escénico de la ciudad, me dirijo a usted como docente de los talleres de Artes Escénicas del Centro de Entrenamiento Vocacional **CEVE** de **FASINARM** de la Ciudad de Guayaquil, actualmente dirijo este proyecto que está conformado por 48 jóvenes con discapacidades diversas, y que en su proceso a generado importantes resultados; el mismo, consta de tres etapas, la primera fue de 40 horas en agosto septiembre de 2018 que permitió conocer las potencialidades de los usuarios de **CEVE** y la muestra final “*jugando con mi otro yo*” tuvo favorable acogida de la directiva, docentes y padres de familia; la segunda etapa fue de octubre de 2018 a febrero de 2019 y el resultado fue “*crisálida*” una obra mucho más completa en la que se ponían en juego la dramaturgia, espacial, sonora, de objetos, actualmente, nos encontramos en la última y tercera etapa: se trata de la puesta en escena de la obra en creación: *¿Quién ES?*

Sra. María Cecilia, conocemos la sensibilidad de su parte y de la Fundación Sánchez Aguilar, y, ya que al momento, esta obra también la llevé a mi tesis final de la carrera e creación Teatral, la sugerencia es hacer una función para estudiantes de colegios, y acercar a públicos que no tienen acceso al teatro cumpliendo también con ello, el deseo más grande que tienen los talleristas de presentarse en un teatro profesional y la obra lo requiere; por ello ponemos a su amable consideración la propuesta:

¿Quién ES? es una obra completa con 48 actores-actrices de 50 minutos de duración, donde contamos la gran batalla de los sueños, un juego de sonidos y silencios, elementos cotidianos que en sus manos adquieren una poesía conmovedora, una obra multidisciplinar e incluyente ya que docentes, bailarines, actores forman parte de esta obra junto a personas con discapacidades en un juego escénico en donde el público se preguntará

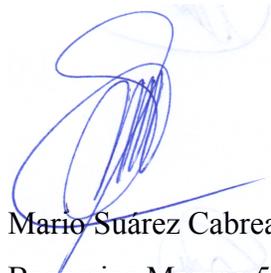
¿Quién es? La obra esta en ensayos y pensamos presentarla en alguna de las siguientes fechas 30 o 31 de julio o 1 o 2 de agosto.

Estamos convencidos tanto mi persona como la Mgs. Zoraya Saltos Villalobos directora de CEVE y su equipo de trabajo que *¿Quién ES?* debe ser mostrado a la comunidad y sobre todo a los estudiantes que son nuestro presente y futuro, y mirar que más allá de la discapacidad hay otras capacidades, otras potencialidades, otras formas de ver el arte.

Anexo algunas fotos de las muestras anteriores.

En espera de conocer su respuesta me despido de usted.

Atentamente,



Mario Suárez Cabrea

Baquerizo Moreno 519 y Mendiburo 1er piso Dep. 2

Cel. 0993937373

E-mail: suarezcabrera@gmail.com



Respuesta a esta carta:

Estimado Sr. Suarez:

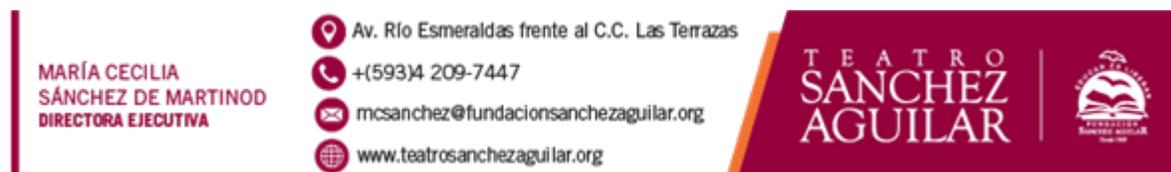
Gracias por compartir con nosotros su proyecto. El trabajar con personas con discapacidad es muy enriquecedor y nos muestran a un grupo de personas que cuando son expuestas al arte de cualquier manera, nos enseñan las grandes habilidades que tienen.

Como Fundación y como teatro tenemos la grata experiencia de tener niños y jóvenes en nuestros talleres de teatro y somos testigos del beneficio que las artes escénicas les brindan.

Agradecemos que piensen en nosotros, en el Teatro Sánchez Aguilar para poner su proyecto en escena. Entiendo que quieran realizar una función escolar pero le pediría por favor que comparta con nosotros cómo propone llevarlo a cabo. Somos una Fundación que trabajamos arduamente por los cuatro proyectos que llevamos a cabo (becas, albergue, centro de capacitación y Teatro) y para poder apoyar este tipo de iniciativas **necesitamos cubrir nuestros costos.**

Estamos a su orden.

Saludos cordiales,



MARÍA CECILIA
SÁNCHEZ DE MARTINOD
DIRECTORA EJECUTIVA

Av. Río Esmeraldas frente al C.C. Las Terrazas
+(593)4 209-7447
mcsanchez@fundacionsanchezaguiar.org
www.teatrosanchezaguiar.org

TEATRO
SÁNCHEZ
AGUILAR

FUNDACIÓN
SÁNCHEZ DE MARTINOD

El segundo intento de presentarnos en un teatro lo hicimos con el Teatro Centro de Arte de la Sociedad Femenina de Cultura, y vía telefónica nos dijeron que al igual que la Fundación Sánchez Aguilar que ellos tienen que rentar el teatro.

Tercer intento fue el teatro de la Casa de la Cultura con carta dirigida al Arquitecto Fernando Naranjo, en principio accedieron, nos separaron el espacio, pero cuatro días después nos dijeron vía telefónica que “lamentablemente habían alquilado el espacio” y que no podíamos acceder al teatro en esa fecha.

Guayaquil, 30 de julio de 2019.

Arq. Fernando Naranjo
Teatro José Martínez Queirolo
Casa de la Cultura Núcleo del Guayas
En su despacho

Estimado Arq. Naranjo un atento saludo:

Somos el Centro de Entrenamiento Vocacional CEVE de Fasinar y dentro de nuestras actividades formativas tenemos un taller de talleres de Artes Escénicas , que está conformado por 48 jóvenes con discapacidades diversas y está dirigido por Mario Suárez estudiante de último semestre de la Universidad de las Artes ; nuestro proyecto artístico ha transitado por tres etapas, la primera fue de 40 horas en agosto septiembre de 2018 que permitió conocer las potencialidades de los usuarios de CEVE y la muestra final “jugando con mi otro yo” tuvo favorable acogida de la directiva, docentes y padres de familia; la segunda etapa fue de octubre de 2018 a febrero de 2019 y el resultado fue “crisálida” una obra mucho más completa en la que se ponían en juego la dramaturgia, espacial, sonora, de objetos, actualmente, nos encontramos en la última y tercera etapa: se trata de la puesta en escena de la obra ¿Quién ES?

Arq. Naranjo, conocemos la sensibilidad y apoyo a los artistas locales de su parte por medio de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas y amparados en los avances sobre derechos y oportunidades para y con personas con discapacidades que como país llevamos adelante, solicitamos a usted la posibilidad de tener acceso al Teatro José Martínez Queirolo para la presentación de la obra ¿Quién es? para una función para estudiantes de colegios, universidades y para público en general con entrada libre, el día jueves 19 de septiembre a las 19H00; con esta función estaríamos cumpliendo el deseo más grande que tienen los talleristas de presentarse en un teatro profesional y la obra lo requiere; por ello ponemos a su amable consideración la propuesta:

¿Quién ES? es una obra completa con 48 actores-actrices de 50 minutos de duración, donde contamos la gran batalla de los sueños, un juego de sonidos y silencios, elementos cotidianos que en sus manos adquieren una poesía conmovedora, una obra multidisciplinar e incluyente ya que docentes, bailarines, actores sin discapacidades forman parte de esta obra en un juego escénico en donde el público se preguntará ¿Quién es?

Estamos convencidos como CEVE y su equipo de trabajo que ¿Quién ES? debe ser mostrado a la comunidad y sobre todo a los estudiantes que son nuestro presente y futuro, y mirar que más allá de la discapacidad hay otras capacidades, otras potencialidades, otras formas de ver el arte.

Anexo algunas fotos de las muestras anteriores.

En espera de conocer su respuesta me despido de usted.

Atentamente,

Mgs. Zoraya Saltos Villalobos

Directora Ceve - Fasinarm

El ultimo intento fue solicitar un espacio al Itae por medio de Ronny Ramos, ya que el este instituto está en transición a la Universidad de las Artes, el espacio que nos otorgaron fue el miniteatro que aunque pequeño, si nos serviría para hacer el cierre de nuestro taller.

Guayaquil, 16 de agosto de 2019

Buen día Diana!

Teniendo en cuenta el próximo cierre del Taller de Teatro con los jóvenes del CEVE de Fasinarman dirigidos por Mario Suárez, solicito se me confirme la disponibilidad del MiniTeatro para el viernes 13 de septiembre del 2019 de 09:00 a 20:00 para el montaje de equipos, adecuación del espacio y realización del evento.

Agradezco de antemano la atención y gestión prestada a esta solicitud.

Ronny Ramos.

Y es en este sitio donde haremos el cierre de nuestro tercer taller de artes escénicas, y esta presentación es la parte práctica de mi tesis, hay mucho entusiasmo por la presentación, y estamos en la programación del XXII Festival Internacional Artes Escénicas Guayaquil, el espacio quedará corto pero las ganas superan las adversidades y tenemos ya una invitación a presentarnos el 3 de diciembre en la ESPOL, aquí empieza un nuevo camino para Ceve.

Guayaquil, julio 23 de 2019

INVITACIÓN

A la atención de:

Mgsc.
ZORAYA SALTOS VILLALOBOS
Directora de CEVE
fascinarm

FIARTES-G

El Festival Internacional Artes Escénicas Guayaquil FIARTES-G, desde su primera edición en 1997, se convirtió en un espacio de convocatoria de grupos de artes escénicas locales y extranjeros, con énfasis en el teatro, generando una plataforma de vital e indiscutible importancia, tanto para los artistas como para la ciudad, consolidándose como el más importante evento de programación escénica de Guayaquil desde hace veintidos años.

Ha creado espacios de formación, encuentros y diálogo que han sido fundamentales en el ámbito académico y en el fortalecimiento de los grupos artísticos locales, propiciando procesos críticos que han involucrado a la prensa local y nacional, con profundización de líneas teóricas fundamentales en favor del teatro y sus hacedores, además de convertirse en una plataforma cultural de intercambio, con otros festivales de latinoamérica y dentro del Ecuador.

En estos veintidos años de ediciones ininterrumpidas, han llegado a la ciudad cientos de agrupaciones de artistas y compañías emblemáticas de todas partes del mundo; así como críticos que con el interés y apoyo de la prensa local, han difundido desde sus sus columnas acertadas reseñas y críticas.

Este año el festival tendrá su desarrollo entre el 12 y el 22 de septiembre, la primera etapa desarrollará un encuentro en residencia y finalmente la muestra; el Festival Internacional Artes Escénicas Guayaquil (Fiartes-G) tiene el gusto de invitar de manera oficial a la obra "QUIÉN ES?" DE MARIO SUÁREZ se celebrará entre el 12 y 22 de septiembre de 2019.

Tenemos interés de contar con esta obra en la programación del FIARTES-g por la importancia que representa la inclusión y un trabajo teatral que defina y marque diferencias en el quehacer escénico

Reciban nuestros cordiales saludos



Jorge Parra Landázuri
Director
XXII FESTIVAL INTERNACIONAL
ARTES ESCÉNICAS GUAYAQUIL 2018
www.fiertes-g.blogspot.com



A QUIEN INTERESE

El Departamento de Vínculo con la Comunidad del ITAE siempre ha tenido clara la importancia y el impacto del arte en el crecimiento formativo de los individuos, por lo que a través de sus proyectos se ha pretendido aportar desde el ejercicio de la creatividad y la imaginación, el aprendizaje de la técnica artística y el desarrollo de la disciplina. Para asegurar esto, la selección de los colaboradores va más allá de la consideración de su experiencia profesional y dominio de la técnica, pues un factor importante en la evaluación de los mismos, es el compromiso social que estos puedan demostrar con sus actos, obras y proceder.

Mario Suárez, ex alumno del ITAE, alumno de la UArtes y miembro de Corporación Zona Escena, agrupación de danza y teatro amiga del ITAE desde sus inicios, siempre ha mostrado particular interés no solo en el compartir de sus conocimientos con los grupos de trabajos varios con los que ha tenido oportunidad de trabajar, sino también de aprender y aprehender de ellos todo lo necesario para la producción de resultados cargados de sensibilidad.

Desde enseñar técnicas de danza aérea a niños en situación de desventaja, desarrollar guiones teatrales con adultos mayores y explotar las capacidades de expresión corporal de jóvenes y adultos con capacidades especiales, Mario ha sabido llegar a cada uno de los beneficiarios haciendo que estos se autodescubran y potencien habilidades que hasta antes de su intervención eran desconocidas por ellos.

El más reciente trabajo realizado por Mario junto con el Departamento de Vinculación con la Comunidad del ITAE tuvo como público beneficiario a los estudiantes del Centro de Entrenamiento Vocacional y Empleo de Fasinarm, lugar donde jóvenes y adultos con capacidades diferentes aprenden diariamente labores que les permite insertarse en el sector laboral. En él, Mario desarrolló una serie de ejercicios que acercó a los jóvenes participantes a la práctica teatral, desde el movimiento y el trabajo en grupo, obteniendo un resultado que superó las expectativas de los directivos del CEVE y padres de los participantes.

Para nosotros es muy valioso contar con artistas como Mario, artistas generadores de artistas, pues su transmisión de conocimientos inspira y motiva a quienes tienen contacto con él a creer en el arte, a creer en si mismos.

Ronny Ramos

Vínculo con la Comunidad

ITAE

ORGANIZA:
zona
escena

XXII FIARTES
FESTIVAL INTERNACIONAL ARTES ESCÉNICAS
GUAYAQUIL 2019

ITAE
INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO
DE ARTES DEL ECUADOR

Hotel Del Rey
GUAYAQUIL

MUNICIPALIDAD
DE GUAYAQUIL

CEVE FASINARM
¿QUIÉN ES?
SEPTIEMBRE 13
18H00
MINI TEATRO ITAE
ENTRADA LIBRE

MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO
INSTITUTO DE FOMENTO DE LAS ARTES, INNOVACIÓN Y CREATIVIDADES

