



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Producto/Presentación Artística

Vigencia y nuevos paradigmas de la creación colectiva.

Análisis del proceso intertextual en conjunto de

“La Casa de las Pequeñas Fortunas”.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Creación Teatral

Autor:

Jefferson David Castro Silva

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



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

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

Firma del estudiante

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

Miembros del tribunal de defensa

Arístides Vargas

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Sara Baranzoni

Miembro del tribunal de defensa/ Cotutora

Cristina Marchán

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimiento:

Mis más sincero agradecimiento a Sara Baranzoni y Arístides Vargas por colaborar en este proceso de creación, pensamiento y escritura, que me ha permitido visualizar desde diversos puntos la creación colectiva y la intertextualidad en conjunto.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a Laura Silva, mi madre, quien semanas antes de dejar la forma física, me escribió una carta, generando en mí, el deseo de retomar el campo teatral que había dejado atrás.

A Alen Castro, mi padre, quien desde sus posibilidades me ha colaborado con mucho afecto y amor.

A Carmen Guaigua, mi compañera de días y a su familia cercana, quienes en este proceso han sido un soporte fundamental para continuar.

Resumen

La presente tesis está planteada desde la disección de un entretelado teatral de creación colectiva dirigida desde la línea de trabajo del grupo Malayerba, por medio de su director Arístides Vargas. El trabajo empieza con una propuesta escénica desde la grupalidad que lleva a cabo una dinámica de creación colectiva de la cual deviene la obra “La Casa de las Pequeña Fortunas”, originando de tal modo particularidades que son analizadas desde sus diversas etapas, otorgando mayor énfasis en cómo se desarrolla el proceso intertextual en conjunto. La estructura de la propuesta parte de una serie de procedimientos en los cuales varios individuos escriben en relación a distintos parámetros estructurados desde la coordinación escénica, de diversas maneras y a partir de diferentes posibilidades donde se tejen en conjunto las escenas de la obra, dando como resultado una voz contenedora de todo el grupo de trabajo. Al mismo tiempo, se difumina la autoría de un sólo sujeto, porque dentro de este entramado surge una nueva voz que abarca todos los textos creados de manera personal y colectiva dando como fruto una escritura otra.

Palabras Clave: Creación colectiva, dramaturgia, intertextualidad en conjunto, improvisación.

Abstract

The present thesis is raised from the dissection of a theatrical weaving of collective creation directed from the work line of the Malayerba group, through its director Aristides Vargas. Starting with a stage proposal from the group, a dynamic of collective creation takes place, which becomes the “The House of the Little Fortunes”. The process originates certain particularities that are analyzed from its various stages, giving greater emphasis on how the intertextual process is developed as a whole. The structure of the proposal is based on a series of procedures in which several individuals write in relation to certain parameters, differently and convoking diverse possibilities through which the scenes of the work are woven together, resulting in a voice containing everyone of the working group. At the same time, the authorship of a single subject is blurred, because within this framework a new voice emerges, encompassing all the texts created in a personal and collective way, giving birth to a different writing.

Keywords: Collective creation, dramaturgy, joint intertextuality, improvisation.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	9
Antecedentes	9
Pertinencia del proyecto	12
Objetivos Generales	13
Objetivos específicos	13
<i>Pautas de trabajo, creación y apuntes de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”</i>	15
Breve acercamiento a la creación colectiva	15
¿Puede existir un movimiento teatral sólido?	16
1. El momento cognoscitivo	17
2. El momento ideológico	17
3. El momento estético	18
Construcción de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”	18
Improvisación Individual	20
Mix de improvisaciones	22
Improvisación de puesta en escena	23
Puesta en escena	24
<i>Intertextualidad</i>	26
Desarrollo intertextual en conjunto	27
Intertextualidad en conjunto	41
Procedimiento grupal	42
Procedimiento por edición	43
Procedimiento por ampliación o adición	43
Procedimiento por montaje	44
Procedimiento individual.	44
<i>El director y el autor en la creación colectiva y la intertextualidad conjunta</i>	50
<i>Bibliografía</i>	56

Introducción

Antecedentes

En Ecuador existe desconocimiento de los procesos teatrales debido a la carencia histórica y falta de registro que se ha dado en el país. Su historia teatral refleja una concepción que viene de la antigua Grecia y que, pasando por Europa, se ha repetido constantemente a lo largo de los siglos; de tal manera, la idea de teatro, tanto en el contexto ecuatoriano como el globalmente aceptado, responde a un concepto occidental del mismo.

La mayoría de concepciones sobre el teatro que tenemos hoy en día en América Latina, históricamente nacen con la colonización. De igual modo se establece una idea de dramaturgia, en tanto texto previo, como centro de toda la experiencia escénica, relegando lo específicamente teatral a un mero ejercicio de escritura en sí¹.

En general este concepto clásico de dramaturgia define al autor como creador literario único de la obra y como su voz principal; en este sentido la escritura teatral en Ecuador se convierte en una herramienta de expresión personal, más cerca de la oratoria y la retórica que al aporte orgánico a la creación escénica.

Históricamente a finales del siglo XIX se producen algunas obras dramáticas donde se genera una ruptura en el modo de escribir teatro en el país, entre ellas “Receta para viajar” de Aguirre Guarderas Francisco; posteriormente, es decir entre los años treinta y cincuenta, surgen nuevas obras dramáticas aunque no en números significativos, donde se destacan autores como Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Jorge Vera, entre otros.

Un cambio importante se da a mediados del siglo XX cuando se empieza a ver la figura del dramaturgo que se dedica específicamente a escribir para el teatro y la puesta en escena. Tenemos personalidades como Ernesto Albán, José Martínez Queirolo y sucesivamente Luis Miguel Campos que tienen estéticas y poéticas totalmente distintas, dibujando tendencias que marcarán el teatro ecuatoriano.

A mediados de los años setenta, una modalidad teatral, la creación colectiva, aparece en Ecuador como una herramienta que posibilita un discurso crítico en torno a problemáticas sociales que los poderes de turno invisibilizaron. Ollantay, un grupo de la

¹ Patricio Vallejo Aristizabal, *La Niebla y la Montaña; tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes* (Quito: Banco central del Ecuador, 2010).

Escuela Politécnica Nacional, empieza a experimentar en este sentido con una obra titulada “S+ S= 41” que difumina las jerarquías dando responsabilidad de la obra al grupo. Éstas pautas metodológicas cambiantes se empiezan a dar alrededor del país de manera consciente e inconsciente, donde algunos grupos como Malayerba u Ollantay lo asumen desde una postura política, ética y artísticas, mientras que otros grupos como El Juglar trabajan desde la creación colectiva sin mencionar explícitamente que la practican.

La creación colectiva en Latinoamérica surge en la década de los sesenta y setenta, como sostiene Lorena Verzero nace un “teatro militante”², a partir de acontecimientos que marcan ese momento histórico: tenemos como influencia la revolución cubana; condiciones laborales deplorables y las dictaduras militares que se propagan a lo largo del cono sur, posibilitando de tal modo el empoderamiento y nacimiento de grupos de izquierda que buscan una mejora social, rechazando al poder que ejecuta dinámicas contrarias donde el pueblo se ve afectado. A partir de este malestar general, varios grupos ven en el teatro una posibilidad potente y al mismo tiempo libre para cuestionar su entorno. Paralelamente, se visualiza la creación colectiva como un accionar que genera ruptura, dado que empieza cuestionando las jerarquías dentro del mismo entramado productivo del quehacer teatral. Esto es, en primer lugar, un ejercicio de deconstrucción de las hegemonías que constituyen el modo de producir teatro y, en un segundo momento, de cuestionar los entramados sociales.

En específico la creación colectiva se compone de pautas metodológicas que permiten *crear*, pasando por todas las funciones particulares que contribuyen a la producción de una obra teatral. Partiendo del entendimiento de que, hay cosas que queremos decir de las cuales no existe una dramaturgia escrita donde recurrir. La creación colectiva nos da la posibilidad de formular desde la escritura literaria hasta la corporal algo particular y previamente inexistente. Como tal no es un método acabado, no es un sistema de producción que lleva al “éxito” porque justamente ataca los métodos de producción hegemónicos. Son procedimientos donde el juego y la improvisación se vuelven esenciales para crear de manera conjunta, permitiendo que la memoria se active y confronte la realidad de ese momento. La memoria no es solo un ente de reconstrucción del pasado sino

² Lorena Verzero, *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. 1ra edición (Ciudad autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013).

también una brújula que se dirige al futuro por medio del presente; este presente es la acción de presentar lo que late en el ser de cada participante; esos intereses vitales que permiten entrecruzar diversos objetivos y encontrar una voz particular que contiene a todos los que participan en ese proceso, conectando con la memoria de su entorno y la esencia de una época.

La falta de experiencia concreta en esta línea de investigación escénica ha creado la necesidad de esta propuesta de titulación. Desde las materias de dirección y dramaturgia contemporánea que dictaba el mismo Arístides Vargas dentro de la Universidad de las Artes, surge el interés por indagar en la creación colectiva y posteriormente la intertextualidad como acto transgresor aún para el propio director, las actrices y el actor que en conjunto toman el riesgo de escribir pluralmente.

La Intertextualidad dentro de esta propuesta, es el diálogo de diversas escrituras que da como resultado un trabajo diferente pero contenedor de otros textos. Como concepto, la intertextualidad es atribuido al filólogo Mijail Bajtín, quien habla de dialogismo en sus obras sobre teoría literaria; dentro de ellas, destaca *Problemas de la poética de Dostoievski*³ que fue publicada en 1936. El término de intertextualidad es tratado también por la filósofa y teórica literaria Julia Kristeva, quien parte de un análisis sobre las teorías de Bajtín⁴. Posteriormente la intertextualidad va a ser pensada desde distintas posibilidades como la literatura, la filología, lingüística y en el teatro de una manera menos explícita.

En este caso el acercamiento a la intertextualidad es propuesto por Arístides Vargas en el trabajo relativo a la obra “La Casa de las Pequeñas Fortunas”. Dicho procedimiento había sido tomado por Vargas de manera tangible en un proyecto que se da en el año 2000, realizado con el dramaturgo y director teatral José Sanchis Sinisterra quien trabaja con la intertextualidad como procedimiento o ejercicio dramatúrgico sin alejarse de la propuesta de Bajtín. Posteriormente, Vargas utilizará este procedimiento en el 2013 en la obra *Fronteiras* que está ubicada en el campo performático, donde las escrituras eran propuestas por los actores y las actrices que iban jugando en cada función con sus propios textos: en

³Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1998).

⁴Julia Kristeva. *La palabra, el diálogo y la novela, en Semiótica, I*. (Barcelona, Fundamentos, 1978).

ese aspecto, el contenedor de la obra era el tema que permitía que los fragmentos tengan un hilo conductor. Es pertinente mencionar que este procedimiento intertextual Arístides Vargas lo ha venido trabajando en sus obras de creación colectiva con el grupo Malayerba donde es el director y por lo general autor de los textos que se realizan.

En “La Casa de las Pequeñas Fortunas” la intertextualidad surge como forma de experimentar la escritura teatral desde la práctica, y se conecta con lo que constituye ética y socialmente a sus participantes en la contemporaneidad, dando la posibilidad de que el encuentro y diálogo exprese una nueva voz que nace de tejidos diversos en base a la escucha personal, grupal y social.

Pertinencia del proyecto

La tesis “Vigencia y nuevos paradigmas de la creación colectiva” se basa en el trabajo conjunto de la obra “La Casa de las Pequeña Fortunas” para obtener, desde las diferencias, un trabajo contenedor no solo de las voces de los distintos participantes, sino también de aquellas que conforman la sociedad ecuatoriana. En este sentido, utilizar la creación colectiva y la intertextualidad tienen pertinencia porque este proceso se conecta no solo con un individuo sino con una sociedad, rompiendo con ciertas jerarquías como la figura de un solo dramaturgo.

La oportunidad de esta investigación además se evidencia en la posibilidad de darle voz a los que no tienen, a una sociedad que ha olvidado mucho lo que pasó y le afectó. La temática que se aborda tiene que ver con la desposesión, con el robo, con un tejido social que en su gran mayoría se compone de migrantes tanto locales como extranjeros. Desde esa mirada es necesario analizar el proceso intertextual dentro de este trabajo de creación colectiva porque no solo existe un cruce de textos en relación a las actrices, actor, director, colaboradores, sino también con problemáticas y vivencias sociales que se filtran dentro de este proceso y potencia el trabajo escénico, que puede resonar también en los espectadores.

Este proyecto a su vez es un proceso histórico que tiene que ver con los primeros resultados de la Universidad de la Artes en Guayaquil, con la colaboración de artistas con una trayectoria extensa como Arístides Vargas o Charo Francés, que deciden asumir proyectos como éste de una manera generosa y comprometida, generando una posibilidad teatral que, además de quedarse en el actor o la actriz, intenta dialogar con la sociedad.

Estos maestros aportan un conocimiento que ha representado para ellos un trabajo arduo y polvoriento, que permiten, principalmente, tener un registro desde eso otro que nos ha generado esta experiencia. Analizando el vacío teórico metodológico en el campo de los estudios teatrales ecuatorianos, considero este proyecto necesario a fin de pensar la escritura teatral desde la contemporaneidad, para organizar un discurso en el campo de la dramaturgia donde hipótesis, conceptos, vivencias puedan ser debatidas, analizadas, cuestionadas para crear líneas de investigación que respondan a la época y a la sociedad actual.

Objetivos Generales

- Repensar la creación colectiva desde la contemporaneidad como vehículo cambiante que potencia el acto escénico desde la posibilidad de responder y jugar con otros lenguajes teatrales que atienen a particularidades personales y a su vez sociales que se desligan de las hegemonías de producción.
- Sistematizar una experiencia de construcción teatral, enfocada en la intertextualidad, que incentive a los/las artistas escénicos/as a escribir y registrar los procesos como una forma necesaria para crear un movimiento solido que se piense después de la escena, desde los hallazgos o dificultades encontradas para crear un sendero a los que vienen después.
- Visualizar la intertextualidad desde el encuentro y desencuentro en la obra “La Casa de las Pequeñas Fortunas” a partir de un proceso plural conjunto que propone una postura similar pero diferente en cuanto al texto dramaturgico.

Objetivos específicos

- Desjerarquizar el poder en relación al trabajo colectivo acercándolo a una manifestación artística de una pequeña comunidad.
- Potenciar la creación colectiva desde la intertextualidad.
- Crear interrogantes y responder dudas sobre la creación colectiva.
- Analizar el universo contenedor donde puedan habitar los participantes de este trabajo.
- Plantear el teatro o la creación colectiva como un lugar de cohesión social.

- Entender la creación colectiva y la intertextualidad desde la praxis.
- Relacionar y argumentar los puntos de encuentro y desencuentro de la intertextualidad y la creación colectiva.
- Valorizar la parte textual como un elemento de igual importancia para el quehacer teatral.

Pautas de trabajo, creación y apuntes de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”

Breve acercamiento a la creación colectiva

El nacimiento y continuidad de la creación colectiva se remonta a la década de los 60 y 70, donde algunos grupos teatrales nacen y empiezan a indagar en esta metodología no acabada, cuyas bases radican en la responsabilidad social que a su vez es sustentada en una organización comprometida con el arte. Según sostiene Santiago García, dentro de esas décadas, la convulsión política y social genera un compromiso grupal donde individuos necesitan agruparse para asumir una toma de conciencia en pos de una sociedad empoderada y vinculada a la realidad que le toca vivir⁵. Esa realidad trae consigo algunas interrogantes, problemas y soluciones. Surge la pregunta ¿qué es el actor/ actriz y cuál es su función?, específicamente en ese “nuevo teatro”⁶ que estaba surgiendo en Latinoamérica: para esto hay que resaltar que los actores y actrices por lo general se formaban autónomamente en los grupos de teatro y por ende, según ellos, les faltaba formación teórica y técnica, mientras que los que habían estudiado académicamente no respondían a las exigencias de lo que hoy se denomina el “nuevo teatro” donde los actores y actrices fungen diferentes papeles como administradores, escenógrafos, luminotécnicos, dramaturgos, promotores, etc.

Esta es la realidad en la cual surge la creación colectiva en Latinoamérica. La impresión es que hoy en día nos encontramos en otro tipo de realidad, primero porque en la actualidad, generalmente, se vive en una sociedad domesticada en la cual cuesta reclamar con lo que se está en desacuerdo, esto se debe al alto grado de individualismo y poco sentido de comunidad que habitamos, segundo porque aquellos/as directores/as actrices y actores que no se movían persiguiendo algo preestablecido, que tenían carencias teóricas y técnicas, encontraron un camino teórico-práctico, después de años de investigación, trabajo y estudio. En la actualidad, son ellos/as nuestros/as maestros/as, no solo por el legado que han trazado, sino porque muchas/os de ellas/os están en la academia como profesores/as. Eso muestra una transformación dentro de la práctica de la creación colectiva, porque a la vez paulatinamente se desarrolla una serie de pautas que definen esta teatralidad, de tal

⁵ Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1989), 18.

⁶ Beatriz J. Risk, *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica* (Minneapolis: The Prisma Institute, 1987).

manera surgen actores y actrices que responden a una forma de trabajo ya consolidada. Por otro lado, los grupos hitos que practican la creación colectiva se mantienen hasta la actualidad, porque han formado profesionales con los que ahora trabajan, y las nuevas generaciones, en este caso mi generación, hemos estudiado teóricamente esos acontecimientos que nos dan indicaciones más claras acerca de la creación colectiva. Pero generalmente todas estas informaciones se quedan en la teoría, o, en el mejor de los casos, los estudiantes tienen la posibilidad de formar parte de esos grupos ya constituidos. Muy pocas veces se crean nuevos grupos que se consoliden con el tiempo, porque el trabajo colectivo requiere de permanencia, reflexión y acción, en realidades donde el culto a la inmediatez y lo vertiginoso es lo que se prioriza.

Lo anteriormente dicho trae nuevas interrogantes: ¿Por qué muchos actores y actrices son colaboradores en diversas obras y no se establecen en un grupo? ¿Lo comercial prevalece en relación a lo ético y social? ¿Por qué los grupos han entrado en crisis? ¿Es necesaria una convulsión social para que la gente se agrupe? ¿El teatro latinoamericano de grupo se ha vuelto una tradición? Sin duda hay más interrogantes en relación a la grupalidad, el compromiso artístico, ético y social. A pesar de las preguntas antes hechas, la creación colectiva, para muchos, es una posibilidad para trabajar rigurosa y comprometidamente desde el disfrute procesual en el teatro.

¿Puede existir un movimiento teatral sólido?

Al igual que muchos/as de nosotros/as, Santiago García a principio de los años 80 ya se preguntaba cómo construir un movimiento teatral sólido⁷. Para pensar el acontecer de la producción de una obra de arte, él llega a formular tres momentos que considera importantes para la creación. Estos son el cognoscitivo, el ideológico y el estético⁸. Han pasado más de treinta y cinco años desde que Santiago García escribió sobre aquello y su vigencia sigue siendo trascendental en relación con las problemáticas actuales del teatro de grupo. A continuación intentaré analizar estos tres momentos desde la contemporaneidad relacionándolos con la creación artística de “La casa de las pequeñas fortunas”.

⁷ García, *Teoría y práctica del Teatro*, 18.

⁸ García, *Teoría y práctica del Teatro*, 19-20.

1. El momento cognoscitivo

Este momento tiene que ver con la etapa en la cual nos relacionamos generando y asimilando conocimientos. Santiago García planteaba las visiones del arte y la ciencia como maneras complementarias en el proceso de conocimiento de la realidad. La ciencia ve la realidad de una manera unívoca, da conceptos y formas rígidas, mientras que el arte la conoce de una manera ambigua y polisémica.

Cuando comenzamos a trabajar en “La casa de las pequeñas fortunas” indagamos muchos conceptos y nociones como el capitalismo, la muerte, la post verdad, entre otros. Usábamos la realidad como tal, pero también como una posibilidad descolocada, abstraída de ella, o sea como arte, sin embargo permaneciendo conectados con la realidad, usando métodos de análisis que venían de otras disciplinas, la lingüística, la filosofía, etc., aún cuando el proceso de trabajo necesita más abstracción. De tal modo arte, ciencia y realidad no se contraponen, sino que crean alianzas dentro del descubrimiento, extrañamiento, sorpresa, porque al fin de cuentas la creación colectiva es un proceso abierto a la convivencia de arte con ciencia.

2. El momento ideológico

Podríamos decir que este es el momento donde el arte y la política pláticas, ya que tiene que ver «con las concepciones y las posiciones políticas del artista o de los artistas y de cómo a través de la realización de la obra estas ideas, conceptos y apreciaciones van siendo puestas en tela de juicio, criticadas, analizadas, es decir, interpretadas».⁹ En la práctica esto se traduce en largos períodos de diálogos; dentro del proceso de creación las conversaciones que teníamos marcaban concepciones éticas y políticas que eran de interés común. Para mí el momento ideológico empieza cuando se ponen en la mesa los intereses de los participantes: esto tiene que ver con ideas, principios éticos y políticos que van a entrar en juego, o sea en cuestionamiento, en crítica, análisis, duda, permitiendo de tal modo crear una obra que contiene los intereses de todo el grupo. Creo que lo que hizo que “La Casa de las Pequeñas Fortunas” se lleve a cabo fue el interés y mutuo acuerdo para jugar con el tema y las temáticas que aborda la obra.

⁹ García, *Teoría y práctica del Teatro*, 19-20.

3. El momento estético

El momento estético tiene que ver con el cómo jugamos con la realidad, al igual que el cómo la transformamos cuando la ensayamos. Justamente es esa realidad otra, que surge desde las concepciones que nos constituyen socialmente, que determinan la estética de la obra ubicándose de tal modo en una brecha entre la realidad y ficción, que contiene a ambas sin negar a ninguna de ellas. Siento que mis compañeras y yo, no pensábamos si nos situábamos en la realidad o en la ficción, simplemente jugábamos a partir de lo que surgió en las improvisaciones. Para ello es importante la disposición y apertura al otro, lo que produce también un lenguaje distinto de aquellos individuales, lo que va marcando una estética grupal.

Sin duda estos tres momentos están ligados entre sí, a través de una relación y oposición constante; no podrían estos momentos estar uno sin el otro porque tienen ejes transversales que los atraviesan, como la confianza, los intereses en común, el juego, la posibilidad de ser otros, de crear otra realidad y fundamentalmente comparten el mismo marco: el arte teatral, que es el gran contenedor. Es importante acotar lo que ya visualizaba Santiago García acerca de todo esto: se trata de un proceso que no tiene que ver solamente con la conformación de un grupo o una obra, sino que también es aplicable a la formación de artistas. Esto parece claro en la experiencia colombiana.

A pesar de tener condiciones iniciales distintas, se podría imaginar un movimiento teatral sólido en Guayaquil que se sustente en los momentos que Santiago García menciona. De hecho, una de las posibilidades que encuentro para aplicar las pautas que él nos sugiere es trabajar la creación colectiva transformándola a partir de nuestra realidad. Para mí “La Casa de las Pequeñas Fortunas” fue un impulso en este sentido, y al mismo tiempo que incrementó en mí la necesidad de querer hacer teatro de grupo en Guayaquil.

Construcción de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”

Para realizar un análisis sobre cómo se construyó la obra antes mencionada, creo pertinente pensar ulteriormente en la creación colectiva que fue la base de este trabajo. Primero, no existe una definición unívoca sobre esta. Por un lado, tenemos la perspectiva del grupo de teatro La Candelaria y de su director Santiago García que la piensa como un método no acabado o como una serie de pautas metodológicas; por otro lado, Enrique

Buenaventura afirma que este procedimiento esta basado en la improvisación dando énfasis en la dramaturgia del actor, donde habla de actores entrenados en la improvisación y un grupo relativamente estable.¹⁰

Desde mi corta experiencia con esta forma de trabajo, he podido visualizar que tiene una estructura basada en lineamientos que van a cambiar de acuerdo a las necesidades del grupo o de la obra. Se puede decir que existe una manera de trabajar colectivamente bajo ciertos parámetros, pero hay que dejar claro que es un proceso que cambia de acuerdo a las particularidades que el montaje necesite. Esto puede pasar desde el calentamiento o entrenamiento requerido para una propuesta determinada, o los ejercicios para improvisar, dado que el punto de partida no es fijo: se puede partir de una foto, de un tema musical, de un libro, etc. Eso hace que la forma de trabajar sea diferente, porque es también parte de lo que busca este proceso, tal como es: investigar y crear lo que no esta creado, lo que no esta hecho, aquello que no se ha hablado, pero sin repetir los errores que antes se cometieron, es decir, desarmando lo construido para crear algo nuevo. En sí, creación colectiva es trabajar en un camino trazado pero con rumbo hacia otros horizontes y posibilidades.

Para seguir analizando estas pautas metodológicas que forman la creación colectiva, propongo hablar desde el territorio que conozco y que he vivido, como lo de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”. Esta obra parte del deseo de tres estudiantes, Ariana Fuentes, Estefanía Rodríguez y Jefferson Castro (quien escribe), que deciden graduarse con un trabajo de creación colectiva. Luego de tomar la decisión de trabajar juntos, acudimos a Arístides Vargas para que sea él quien nos dirija: una vez que los tres participantes y el director estábamos de acuerdo, empezamos con entrenamientos propuestos por nosotros. Se dio así un trueque de entrenamientos: cada día un participante del grupo proponía una forma de calentamiento para pasar al trabajo que dirigía nuestro maestro.

Para decir la verdad, desde mi punto de vista el proceso ya había empezado con las clases teóricas y prácticas que habíamos visto en la universidad, donde los conceptos, definiciones, técnicas y teorías fueron analizadas, debatidas, cuestionadas e inoculadas. Esta constatación parte del hecho de que para reunir a un grupo de personas de manera idónea en un montaje, se necesitan conceptos y teorías más o menos asimiladas por todos

¹⁰Enrique Buenaventura, «Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional», *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*, vol. 22, n.4 (1985).

los participantes, permitiendo no detenerse más de lo necesario. En nuestro caso, parte de las temáticas que abordamos fueron estudiadas en clase, como: los feminismos, el capitalismo, las imágenes, al igual que todo el trabajo actoral que nos permitió improvisar, jugar y estar en escena. Por lo tanto creo que para empezar con un trabajo de creación colectiva es necesario tener en común bases técnicas, conceptuales tanto teóricas como prácticas para posteriormente llegar a un tema y estética que cohesione al grupo. Esto no quiere decir que no existan otras posibilidades, sino que en esta obra las actrices y el actor pudieron jugar con mayor libertad dado que todos vienen de una misma escuela, al mismo tiempo que son coetaneos y de una misma ciudad como es Guayaquil. Sin embargo, esto puede también limitar el horizonte creativo ya que las referencias y las técnicas comunes pueden encasillar los actuantes dentro de una estructura preformada.

Dentro del proceso de creación podemos identificar varias partes. La primera, Arístides la llamaba la fase de investigación, donde dialogábamos, investigábamos y nos llevamos a la casa la tarea de pensar en una temática acerca de lo que nos estaba pasando a nosotros/as, porque se hablaba de que los conflictos subyacen de lo que nos está pasando. Esta primera fase desde mi punto de vista se complementa con las etapas de improvisaciones que utilizan todos los materiales de la misma, sin que finalice por completo, porque la investigación está en todo el proceso de improvisación y de la obra. Podríamos decir que la segunda fase sería la improvisación, que bajo el planteamiento de Arístides tiene cuatro momentos: improvisación individual, mix de improvisaciones, improvisación de puesta en escena y puesta en escena, por lo cual vamos a pensar cada una de ellas desde la experiencia en la obra antes mencionada.

Improvisación Individual

El planteamiento para improvisar de manera individual parte de la investigación basada en lo que nos estaba sucediendo, de ahí surgían partituras temáticas, donde el tema terminaba reducido a una acción dramática, que está compuesta por acciones físicas entendidas como unidades mínimas del conflicto, una especie de secuencia de acciones físicas hiladas por un tema en el cual subyacen líneas temáticas, donde no habían textos, ni diálogos pero sí una propuesta musical que articulaba la partitura.

Antes de cada improvisación se analizaba en conjunto lo que se podía hacer y se enumeraba cada acción planteada, de tal manera que, cuando se iba a jugar con ese material, cada participante tenía acciones dadas. Por otra parte las historias que teníamos en la cabeza tenían que transformarse en imágenes vivas de lo que queríamos hablar o contar; por consiguiente, las líneas temáticas tenían una estructura clara para nosotros/as. Cada vez que llevábamos a escena la improvisación que proponíamos, nos convertíamos en directores/as de nuestras improvisaciones y tenía que haber claridad en lo que se pedía a las compañeras/os, para poder jugar con ciertos parámetros, porque se analizaba que, cuando se daba un cambio de la acción, también se cambiaba la línea temática. Entonces había que considerar que cada acción era relevante en la partitura temática, la cual se manifiesta en deseos ocultos, conflictos abiertos, tensiones, porque no existían personajes sino fuerzas, impulsos que luego devendrían en personajes.

Se podría decir que la primera etapa de improvisación se lleva a cabo con planteamientos personales que se estudian para llevarlos a escena, transformándolos en partituras temáticas individuales, en la cual cada uno actúa y dirige sus propuestas y participa en la de sus compañeros/as. Cabe recalcar que se puede separar la fase de investigación de la de improvisación, pero en esta experiencia siento que la investigación tenía sentido cuando se la llevaba a escena como partitura temática.

Dentro de las improvisaciones individuales hay un segundo momento, donde se añade el texto partiendo de la partitura física, pero es el director/a de cada partitura quien va dando pautas para entrar en juego con el texto. Desde mi experiencia puedo destacar como en un primer momento me bloqueé, porque estaba haciendo las cosas al pie de la letra de lo que me decía la directora de la partitura con la que comenzamos. Luego me di cuenta que cada momento de la improvisación contiene varias pautas que pueden generar intervenciones textuales y físicas que no están establecidas desde el primer momento. Es así que surge lo textual: no como algo impuesto o rígido, no se trata de aprenderse un texto, sino de tener claridad temática para poder ser consecuente con lo que esa improvisación pide y, a su vez, se de el juego de acción reacción entre las actrices y el actor.

Aunque en ocasiones el texto se volvía superficial o repetitivo, porque no había claridad, por lo menos en mi caso, por otra parte el texto que surgía, a ratos iba aclarando de que estaba hablando la obra, en relación a lo que estábamos haciendo: es como si esos

textos estuviesen dando características a las presencias, es más, creo que hay personajes que fueron hechos de esas improvisaciones, como “el Suizo”, que surge de la improvisación de Ariana con Lunares. Podríamos decir que su esencia nació de la improvisación, porque con las pautas dadas no estaba planteada esta figura, pero con el componerse del diálogo surgió, de manera inesperada. Teníamos claro que en la creación colectiva el texto no tenía necesariamente que aclarar la improvisación, por lo tanto, la parte textual fue mucho más boceto que la partitura física. Una vez que añadíamos el texto, grabábamos la improvisación y pasábamos a la siguiente: creo que esa decisión fue pertinente teniendo en cuenta que Arístides tenía claridad del proceso que estaba guiando, dándonos seguridad aún en los momentos de desconcierto, porque los meses pasaban y sentíamos que no avanzábamos. No cumplimos tal cual los tiempos planificados, pero logramos tener el material necesario para pasar a la siguiente fase de la improvisación.

Mix de improvisaciones

Para este momento es necesario tener elaboradas las partituras temáticas. Cuando llegamos a esta etapa teníamos trece partituras, cuatro por cada actriz, actor y una propuesta desde la dirección. Estefanía tenía: “comerciantes o vendedores”, “pareja de los libros”, “feminista” y “la caja de los secretos”; las cuatro propuestas de Ariana fueron: “Lunares”, “sueños”, “game over” y “los bailarines”; la propuesta de Arístides fue: “Pájaros en la cabeza”. Por mi lado estaba: “El banquero anarquista”, “María en Gracia o cajas”, “religiones” y “los acróbatas”. Hay que aclarar que, si bien es cierto que las propuestas parten de manera individual, su consolidación se logra desde el grupo, dado que las improvisaciones se enriquecen con los aportes de todos/as los que participamos en ese proceso.

Después de tener las trece improvisaciones, Arístides nos dijo que teníamos que crear una secuencia basándonos en tres improvisaciones de las trece con las que contábamos, por lo consiguiente, debíamos pensar como unir esas improvisaciones para encontrar conexiones o crearlas. Al fin de cuentas, surgieron otras improvisaciones que no tenían que ver totalmente con los puntos de partida de las anteriores. Posteriormente llegamos a crear 3 improvisaciones cada uno, dando un total de nueve propuestas. Los nombres de estas mutaciones no fueron tan relevantes al momento de ensamblar todo lo

trabajado, aunque de estas propuestas surgieron ejes temáticos que son parte de la obra, al igual que ciertas secuencias físicas que se consolidaron en esta etapa, al mismo tiempo que se crearon conexiones dentro de las improvisaciones que antes estaban separadas.

Improvisación de puesta en escena

Una vez finalizado el mix de improvisaciones, Arístides nos lanzó preguntas que son fundamentales para esta parte, entre las cuales tenemos: ¿si tienes que escoger una improvisación de todas las que has propuesto cuál sería? También nos dijo: “de todas las improvisaciones elije tres que más te interesan”, para luego con las respuestas definir cuales eran las partituras que se iban a quedar, como iban a estar entrelazadas entre ellas y en que orden. Una vez definido esto, se tiene la estructura de la obra y se empieza a trabajar esas secuencias de una manera más clara y precisa.

Cuando llegamos a este momento todavía no teníamos los textos, pero sí ejes temáticos que articulaban la obra y las partituras físicas, mientras íbamos trabajando a detalle las secuencias. Paralelamente Arístides nos propuso un pequeño taller de escritura: para empezar, nos hizo escribir sobre como hacer un paté, nos dio unos minutos y después nos dijo que escribamos sobre cosas que se nos dificultan en la vida, nos dio unos cinco minutos más, y nos dijo que escribamos sobre lo que queríamos ser. Con ese texto fuimos trabajando la última escena de la obra, donde nos cambiábamos de puesto, mirábamos al/la compañero/a, y le decíamos el texto. Con ese texto trabajamos una semana, primero las partituras, solo las secuencias y luego la escena donde iban esos textos. Después escribimos bajo la pauta de recriminar a alguien, algo que ese alguien debió hacer pero no hizo, y que por más que recriminemos a ese alguien no iba a cambiar nada. Todo esto no tenía que ver con los ejes temáticos directamente, sino era un ejercicio textual que sirvió para trabajar la vocalización, pronunciación, volumen, etc. Ese proceso vocal/ sonoro lo hicimos con Helena Vargas quien es actriz y músico.

Menciono esto creyendo que es necesario decir que en esta parte se va trabajando con las dificultades que se presentan tanto en la partitura de la obra como la de el actor y las actrices. Siento que es la parte donde el enfoque está basado en trabajar minuciosamente en los detalles, a los cuales en las dos primeras fases de la improvisación no se le daba tanta importancia porque aún las partituras no estaban definidas. Como aún no teníamos los

textos de la obra, se utilizaron los ejercicios de escritura que anteriormente mencioné, también audios de poesía y secuencias físicas ya establecidas para tener el boceto de la obra. En este momento es donde se empieza a trabajar individualmente hipótesis de quienes son esas presencias, que están hablando, qué espacio habitan, por qué están ahí, haciendo una especie de fábula/ hipótesis que será lo que va a permitir elaborar una estructura donde cada uno/a va a escribir de manera individual la obra.

En teoría eso lo debíamos hacer en 15 días que teníamos de vacaciones, se suponía que íbamos a elegir a uno/a de nosotros/as para que sea el dramaturgo/a. Cuando volvimos a juntarnos, cada quien había escrito una obra. De repente, Arístides cambió la propuesta de un/a solo/a dramaturgo/a a un proceso intertextual (del cual hablaré más adelante) donde todos escribiríamos la obra. Al final fue así como tuvimos el texto de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”, que en la siguiente fase entra en diálogo con toda la estructura que se definió en esta etapa.

Puesta en escena

Esta es la última fase de las improvisaciones; aquí ya teníamos las secuencias físicas de toda la obra y los textos de las primeras escenas por separado. El trabajo en ese momento empezó con aprendernos los textos que habíamos escrito, parte necesaria para poder jugar en escena; paso seguido improvisábamos con estos dos materiales e íbamos fijando las escenas. Uno de los problemas que se manifestaron en esta etapa, y a nivel personal, fue la dificultad en aprenderme los textos, dado que íbamos a un ritmo bastante precipitado: los ensayos eran todos los días; los textos se iban creando paralelamente, en ciertos momentos escribíamos un texto y para dos o tres días después ya teníamos que saberlo; las obligaciones y responsabilidades que cada quien tenía no se pausaban y hubo que trabajar con eso.

En esta obra, creo que la última parte de la improvisación tiene dos momentos: el primero donde se cohesiona la partitura con el texto, se pule la escena y se definen detalles como elementos a usar, mecanismos con los que se va a trabajar, distribución espacial, entradas, salidas, cambios de una escena a otra, detalles que se trabajan desde la dirección por medio de improvisaciones que definen la escena en tanto parte visual. El segundo momento se da en la construcción del personaje, de los porqué de ese ser: ya las secuencias

con los textos están, pero deben cohesionar, entonces lo que prosigue es definir el porqué de cada acción y texto, que van dibujando los cómo de ese personaje: cómo camina, cómo habla, cómo reacciona, basados en los porqués. Charo Francés, la actriz y maestra quien nos apoyó en la dirección actoral de la obra, nos decía que el ser humano no hace nada si no es por un deseo, que siempre nos movemos por algo, entonces hay que dotar a los personaje del porqué: eso es muy útil para darle una vida concreta a ese ser, y nos sirve a los actores y actrices para que, cuando estemos en el mundo imaginario, no tengamos que preocuparnos de estar concentrados o no, porque hay preguntas que estamos incesantemente contestando, y que a su vez nos permiten jugar. En ese sentido la técnica no es creación de por sí, sino una herramienta que nos permite estructurar los rasgos del personaje; también nos decía que para la construcción del personaje no hay un método seguro, pero la pregunta permanente (los porqués), es una buena estrategia para nosotros.

Este último momento de improvisación es también un momento de creación, desde algo que estaba en nosotros/as, aunque quizás no lo sabíamos hasta ese momento; un saber que sabíamos, que no visualizábamos pero que estaba ahí. Luego de tener hipótesis de estos personajes, comenzábamos a analizar los textos para luego jugar con mayor libertad y claridad en la escena. En este momento podría parecer que ya se terminó la obra, pero en realidad es donde recién empieza, porque una vez que se ha hecho el montaje total, surgen nuevas posibilidades, preguntas, hipótesis, que solo se pueden ver mientras se hace la obra. A pesar de tener una estructura, la obra nunca se concibe como algo finalizado, sino como un camino cambiante que cada día tiene algo nuevo porque cada segundo estamos cambiando: una obra nunca es la misma, cada vez es diferente.

Intertextualidad

En “LCPF”¹¹ se dan diferentes etapas dentro del proceso de creación colectiva; en el caso de la intertextualidad se evidencia cuando se da por finalizada la etapa de improvisación, convirtiéndose en un eje visible y fundamental que a partir de una serie de procedimientos, permitió tejer diversos textos desde el conjunto. Antes de indagar sobre el proceso intertextual que se dio dentro de la obra, creo necesario pensar la intertextualidad en relación a la propuesta inicial planteada por M. Bajtín, quien llega al siguiente planteamiento:

Todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe, las formas de esta autoría real también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero de cualquier manera oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente.¹²

Él visualizaba algo que no sólo es válido para la escritura literaria y es el hecho que cada enunciado nació de algún sitio, lo que nosotros enunciamos no solo es nuestro, sino, de muchos otros que estuvieron antes, porque todos los saberes son reproducciones y cúmulos de conocimientos que nos anteceden; por lo tanto, toda escritura ya sea oral, escrita, sonora, corporal, está dialogando con otros textos, porque no enunciamos algo de la nada, tiene que existir una base previa que viene de lo que nos antecede, como historias, conocimientos, filosofías, etc. Cabe mencionar que desde la voluntad creadora el autor dará otro tejido que no se desliga de su origen, porque al mismo tiempo contiene todas esas diferentes voces, corporalidades, sonidos, textos que nos habitan, pero es el cómo se teje eso que ya existía, lo que dará origen a un tejido diferente.

Otra posibilidad de pensar la intertextualidad es a partir de sus raíces latinas que componen esta palabra: tenemos por un lado *inter* que significa “entre o a intervalos” y *textus* que nos habla de “tejido” dándonos como resultado “la interacción entre tejidos”¹³.

¹¹ La Casa de las Pequeñas Fortunas.

¹² Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Primera reimpresión (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1998), 257.

¹³ <http://etimologias.dechile.net/?intertextualidad> (última visita: lunes 15 de abril de 2019).

Como lo analizábamos anteriormente, la intertextualidad no se relaciona solo con el texto escrito u oral, dado que como tejido se puede entender también algo corporal, sonoro, etc. Pensando desde esta posibilidad, la intertextualidad va más allá de la relación entre la escritura formal, porque dialoga con diferentes tejidos. Podríamos decir que es la relación, pertenencia entre textos de componentes peculiares, diferentes, distintos que contribuyen en conjunto para crear un tejido otro, que finalmente es contenedor de tejidos antecesores.

Dentro de la obra “La Casa de las Pequeñas Fortunas” se plantea la intertextualidad desde Arístides Vargas como un ejercicio cuya génesis es la hipótesis de que nosotros/as habitamos una contemporaneidad que es común, en cuanto nos constituyen los mismos mitos, mitologías, conflictos, expectativas en cuanto a la vida, etc. Por lo tanto, al habitar un continente común, es más fácil encontrar un entretejido que responda a esa contemporaneidad en la que nos encontramos. Si vemos que nos constituyen los mismos principios, la misma cultura, los mismos conflictos, es posible crear un tejido más o menos sólido como es el texto de la obra en tanto dramaturgia literaria o como puesta en escena. De tal modo el proceso fue un principio de creación colectiva radical o incluso de ruptura en el campo de la dramaturgia ya que no es un texto de un autor sino de varias voces entretejidas con posibilidad a debatir en ciertos momentos las que toman la autoría.

La obra como tal tiene algunos procedimientos intertextuales desde el trabajo colectivo que parte de lo singular a lo plural, en este caso lo singular se relaciona más a la intertextualidad literaria y lo plural a lo teatral desde la creación colectiva. Para esto es necesario analizar como se dio la escritura en tanto escenas que al mismo tiempo develan procedimientos intertextuales dentro del proceso de la obra, para luego analizar la escritura intertextual desde la individualidad.

Desarrollo intertextual en conjunto

El inicio del trabajo de escritura empieza basándose en secuencia físicas establecidas en la etapa de improvisaciones fundadas en líneas temáticas, a partir de eso se establecen una serie de preguntas como ¿quiénes son esos seres?, ¿qué están haciendo?, ¿de qué están hablando?, ¿qué espacio habitan?, ¿por qué están ahí? ¿cómo empezar de un

punto para devenir escena?, de lo cual surgen tres materiales que convergen desde las distintas voces que participan en la siguiente hipótesis planteada:

- «Son tres personas que se conocieron ya hace más de 5 años, porque el banco donde tenían sus dineros quebró; desde ese momento se han juntado todos los Jueves a las 6pm en un departamento que alquilan con vista al banco quebrado, donde empezaron a reunirse todos los clientes de ese banco, para organizarse y poder luchar en pro de la devolución de sus ahorros. Con el pasar de los meses, cada persona del grupo desaparecía, dejaba de ir, hasta que sólo quedan tres, aunque siempre recuerdan y sienten que faltan personas, nunca terminan de buscarlos o hacer algo, más que solo sentir su ausencia. Ya casi no hablan de temas relacionados directamente con el banco, el departamento se ha vuelto un lugar para encontrarse, para hablarse, para pensar que había sido de sus vidas si ese banco no les hubiera quitado todo su dinero. Reorganizan los relatos, una mezcla entre relatos oficiales, relatos ideales, desorganizados, friccionados, dimensionados en diferentes direcciones. Pero todo el tiempo se preguntan si realmente su vida fuera diferente si ese banco no se hubiera llevado todos sus ahorros. Al mismo tiempo saben que si no fuera por ese acontecimiento no se conocerían, y en la realidad les costaría pensar sus días sin ir todos los jueves a las 6pm para hablar de sus imposibilidades. Pareciera que ahora solo se tienen entre ellos, y se sospecha que termina siendo lo único que los/as contiene»¹⁴.

Con esta hipótesis se plantea la fábula que va a permitir la dramaturgia de la obra “La Casa de las Pequeñas Fortunas” que es la siguiente:

- 3 Personajes se juntan los días jueves a las 6pm frente al edificio del banco que despojó el dinero a su entorno afectivo (padre, abuelos, tíos, tías, etc.) indirectamente a ellas y a él, hace algunos años. Sin darse cuenta están prisioneros de la situación, de la cual no pueden salir. El encuentro hace algún tiempo dejó de ser para organizar los temas de la devolución del dinero perdido, ahora es un espacio que les permite la contención y el encuentro frente a su realidad enajenada. Aquel jueves se encuentran con que el edificio del banco, es

¹⁴ Ese texto es parte de las bitácoras de creación de “LCPF”.

ahora el edificio del ministerio de la felicidad, esto da lugar a ciertas reconstrucciones del pasado.

Con esta fábula se empieza a escribir en base a las secuencias corporales que se definieron en la etapa anterior y que posteriormente quedarán de la siguiente manera:

Escena #1: Banquero anarquista

Escena #2: Acción de los vendedores

Escena #3: Autómatas

Escena #4: Acróbatas

Escena #5: Pájaros en la cabeza / mujer en la silla/ caja de los secretos

Escena #6: María en Gracia o cajas

Escena #7: Lunares

Escena #8: La feminista o Ana Gabriel

Escena #9: Los abuelos (nace en el proceso intertextual dramatúrgico, no estaba definida en la etapa anterior).

Escena 1 y 3

Por un lado ya teníamos una fábula, secuencias físicas establecidas y en base a eso se inició el proceso de escritura de manera individual. La escena 1 y 3 tienen un procedimiento similar, cada quien escribe en base a la fábula y a la secuencia que se relaciona profundamente con la etapa de improvisación. Con esto surge el primer procedimiento intertextual desde lo grupal, donde cada participante va jugando e intercalando textos de manera conjunta a partir de lo que se había escrito, produciendo así otra escritura que contiene los textos individuales, pero con un resultado diferente al planteado desde las actrices y el actor. Es importante ver que la intertextualidad, como la plantea Bajtín, surge en esta parte del proceso, que deviene del entrettejido corporal compuesto por las secuencias físicas, de un entrettejido de hipótesis que es de donde se crea la fábula, de donde surgen los textos desde las actrices y el actor de manera individual. Todo esto dará como resultado un tejido grupal como veremos a continuación:

Rodrigo: Esta claro que no es lo mismo lo obvio que lo evidente.

Lunares: Tenemos que pensar en nuestra futura estrategia! Hoy más que nunca necesitamos....

Rodrigo: Compañeros quería preguntarles si el próximo jueves podemos cambiar el horario.

Ariana Estefanía Jefferson¹⁵

Como podemos ver, este cruce de tejidos dentro de la obra hace que se difumine la figura de un solo creador porque existe un texto donde la individualidad se contamina dando una voz que contiene al grupo de trabajo. Por otra parte el tejido grupal es complejo porque cada vez que se propone algo, puede existir una aceptación o rechazo por una parte del grupo o por un solo individuo: para llegar a acuerdos se analizaban los puntos en común, los rasgos de los personajes que surgieron en la etapa de las improvisaciones, la coherencia entre una parte y otra, aunque también es un ejercicio de proponer y ceder. Todo este proceso, incluidas las etapas de improvisación, se fundamentan en la profunda escucha hacia uno y al otro sin dejar de ver lo conflictivo que es ponerse de acuerdo con el/la otro/a.

Dentro de esta escena algunos diálogos de los personajes están estructurados en base a un texto individual como es el caso de Rodrigo, ese texto del cual surge dicho diálogo, tiene sus conflictos y oposiciones, pero al momento de tejerse grupalmente se convierte en la esencia y vos de ese ser. No es la única forma, debido a que un personaje puede estar estructurado en gran medida por un texto individual o varios textos del conjunto de trabajo, también hay personajes que se forman de los tres textos, con mayor o menor presencia de alguno: las posibilidades son diversas, puede nutrirse solo de uno, de dos, de todos los textos, no hay una fórmula, sin embargo, hay voces autorales que pueden predominar sobre un personaje, dado que la estructura del diálogo de un personaje se va a definir en relación a características esbozadas desde las improvisaciones.

Escena 2 y 4

Estas escenas son secuencias físicas que parten de una improvisación de Estefanía Rodríguez denominada “los vendedores”, correspondiente a la escena 2, y de una de Jefferson Castro, cuyo nombre es “los acróbatas” que deviene la escena 4. Ambas escenas quedan como se definieron en la etapa de improvisación con pequeños cambios desde la mirada de Vargas, sin embargo, este es un proceso de entretejido corporal, para esto es pertinente ver el punto de partida de una de las secuencias. Cada secuencia tenía un tema

¹⁵ Los colores representan los textos bases de cada actriz y actor.

del cual subyacen líneas temáticas, concebidos desde el/la director/a de la improvisación, en el caso de los acróbatas el tema era la muerte y las líneas temáticas eran las siguientes:

- Secuencia acrobática de los tres circenses.
- Uno de los acróbatas no quiere realizar las piruetas porque tiene miedo de morir.
- Los otros dos acróbatas al escuchar hablar sobre la muerte, piensan como quieren morir y planifican como serán sus velorios o celebraciones cuando ellos/as mueran.
- La acróbata con miedo a morir, simula su muerte sin que los otros se enteren que es una simulación.
- Los otros dos acróbatas deciden suicidarse porque no pueden dar su espectáculo con la ausencia de alguien del grupo.
- La que simuló su muerte juega con los acróbatas muertos sin aceptar sus defunciones.
- La acróbata decide llevar a cabo la celebración que sus compañeros habían planteado.

En las líneas temáticas podemos ver algunos elementos que no se encuentran en la obra final, como los textos que surgieron en las improvisaciones o los cuerpos sin vida. Básicamente, la secuencia en la obra es acrobática de comienzo a fin, lo que queda de esta improvisación es la secuencia física y el acto de querer suicidarse, como un resultado de depuración, porque la secuencia como tal tiene su propio peso en base a varios planteamientos: entre ellos, un juego que surge de las improvisaciones como es el “hop”. Cada vez que alguien decía “hop”, los acróbatas hacían una postura física que paraba cualquier cosa que esos seres estaban haciendo. Es importante visualizar esto para pensar que pese a ser directores/as de las improvisaciones, la escucha y el diálogo fueron lo que nos permitió producir las secuencias de un proceso de improvisación con los/as otros/as a partir de unos lineamientos establecidos, sin que esos pertenezcan a alguien en específico. En los lineamientos se plantean propuestas que dinamizan la improvisación a partir de la libertad de cada actriz/ actor dentro del diálogo.

Escena 5

Este procedimiento es muy particular, primero porque la escena está compuesta por tres secuencias que surgen de improvisaciones como: “la caja de los secretos” de Estefanía,

“sueños” de Ariana y “pájaros en la cabeza” propuesta por Arístides (trabajo realizado en la etapa de improvisaciones). Dentro de esta escena dos secuencias tienen texto en tanto dramaturgia literaria, y una netamente es corporal, lo que produce un entretendido entre lo literario y lo físico, es decir, no solo de las voces, sino de las posibilidades escénicas. En cuanto a la escritura de esta escena se plantean dos propuestas separadas con las siguientes pautas:

- Premisas para escribir la escena del sueño:
 - Escribir sobre un sueño donde haya sentido asedio, persecución. Donde temo a algo que no se manifiesta concretamente.
 - Hay una serie de peripecias.
 - Especular con ciertos momentos del sueño donde se ensanche por dentro algo que no está comprobado.
 - Puedes tener una mirada desde afuera y una desde adentro.
 - No nos interesa aclarar el porqué sino recrear otro sueño.
 - Explorar con un material personal.
 - No contarlos desde el punto de vista del que sueña.
 - El tema es la huida y la persecución.
 - Es importante los detalles del sueño.
 - No nombrar directamente las cosas.
- Planteamientos para escribir sobre el capitalismo:
 - Pensar ¿Qué es el capitalismo?
 - No responder con una respuesta directa o llana.
 - Minar la respuesta
 - Situar la pregunta desde nuestro cotidiano, nuestro quehacer.

A partir de esas premisas surgen 6 textos, tres sobre el capitalismo y tres sobre los sueños; cada participante realizó uno sobre cada tema. La escritura no corresponde solo a los que intervienen en el diálogo verbal, es el caso del personaje Rodrigo, que en la escena 5 no habla: eso no significa que el actor quien trabaja con ese personaje no tenga que escribir, porque es un proceso en conjunto. Por otra parte en ese momento ya no son las actrices y el actor quienes entretienen el texto sino que empieza Arístides a tomar el papel de

editor o dramaturgista, debido al corto tiempo con el que nos encontrábamos. Sin dejar de ver el hecho que es muy complejo armar un texto entre varios individuos en un tiempo limitado, también es relevante mencionar que en ese momento ya estábamos montando las primeras escenas, uniendo las secuencias con los textos ya elaborados.

Es verdad que existía una fábula de la cual partíamos, pero cuando Arístides empieza a entrecruzar los textos, se vuelve parte de la obra y aporta desde su experiencia y visión. En esta escena él añade pequeños textos que sirven de vínculo con la escena anterior y con los tres textos sobre el sueño: lo que hace es tomar fragmentos de los diversos textos, unir y escribir pequeños nexos para que la escena no se vea fragmentada, de tal modo su voz resuena en la misma formando un nuevo texto.

En este caso se escriben tres textos en base a premisas y se tejen desde el editor, dando una intertextualidad conjunta, que parte de los textos base y los cambia de sentido a través de una persona que lee los escritos desde fuera de la escritura y encuentra vínculos para crear otro tejido donde también se involucra. Para explicar esta parte propongo revisar los siguientes textos bases, donde las partes subrayadas son aquellas que se quedaron en la versión final de la obra.

Ariana:

Me lavo con vehemencia mis manos como si tuviera una grasa espesa, una espesura particular que solo yo puedo verla. Con todo el ademán de querer librarme de aquella grasa, él me mira con una disimulada sonrisa en su rostro. A su lado están mis dos hermanas, pero no logro identificar que versión de ellas lo acompañan.

Hace tres años te repetí insistentemente que ya no vuelvas, que en este espacio ya no hay lugar para ti, no te es suficiente todas las situaciones cotidianas que me exigen pensarte, no te alcanza la forma en la que mi madre ha perpetuado tu imagen como una especie de santo precario, que se lo invoca cada vez que las cosas parecieran salirse de control.

Froto, froto sin parar la grasa de mis manos, froto, froto, froto mis manos, ya no solo para quitarme la grasa, sino para que en la repetición de la acción logre despertarme del sueño. El sigue con su sonrisa disimulada y abriéndome de manera patética sus brazos como si aún fuera una niña de 8 años.

Estefanía:

Un edificio ajeno pero conocido se me presenta, está descolocado, quizás tanto como yo, la edificación está descolocada, como si las leyes de su estructura no estuviesen únicamente delimitadas por la gravedad. En mí tampoco. Tenemos que irnos, dos mujeres me esperan abajo, observo con distancia sus rostros, me son ajenos pero entrañables, un impulso más carnal me dice que es demasiado tarde para intentar salir del edificio, me quedo en él. Hay un hombre que se queda conmigo, él se tardó, y por él, me quedo, es tan entrañable como las dos mujeres que ya han decidido irse. Vienen por nosotros, recorro la casa, no sé bien que estoy haciendo. Él está inmóvil, su mirada esta vacía. Yo me desespero. El ser al que huía llega al edificio, similar al egipcio Dios Sobek, se aparece frente al hombre, es un humanoide reptiliano de gran tamaño. Habla con el hombre, al parecer a él no le hace daño.

Jefferson:

Ya no le tengo miedo, por eso soy cuando estoy. En ocasiones un niño me llama, en realidad él se miente porque ya es un hombre que no reconoce lo evidente, él me da vida y me ayuda a noquear al tiempo, pero me siento acosada. El otro día estaba en un edificio blanco con muchas camas, con muchos guardias y policías, resguardando el lugar, él no era nadie importante pero trabajaba para gente que si lo era, por eso entró al lugar donde yo estaba, entró corriendo, sé que me buscaba, mostró una credencial, pasó y me vio, no sabía que hacer y le pedí que me saque, quería aprovechar que me buscaba, para salir de ahí, me dejó ahí para que esté mejor, esa vez me dejó, como me dejó en la vida y pese a eso nunca se apartó de mi lado.

Ahora me encuentro en una casa vieja pero estoy sana y tranquila, por lo menos cuando él no me persigue, ya no quiero que me piense, ni que me lleve a la playa o a los lugares viejos y vacíos, solo quiero que el tiempo lllore porque es insignificante cuando no se tiene carne, dado que las torturas solo se dan cuando los

otros te persiguen con los ríos de sus ojos ahogantes del dolor que la ausencia manifiesta.

Los textos subrayados están casi intactos en la obra, sin embargo, los textos y el tejido de la escena también se relaciona con la visión de Arístides que se vuelve parte de los autores/as porque también escribe. Para aclarar esto voy a colocar una parte de la escena 5, donde dotaré de color a los textos; turquesa para Ariana, verde para Estefanía, amarillo para Jefferson (quien escribe) y sin color para Arístides.

Lunares: ¿Qué haces?

Ana: Poniendo un contexto musical a mi sueño...

(Comienzan a representar el sueño de la Ana)

Me lavo con vehemencia mis manos como si tuviera una grasa espesa, una espesura particular que solo yo puedo verla.

Tenemos que irnos, una mujer me espera abajo, la observo con distancia su rostro me es ajeno pero entrañable. Caminamos.

Él me mira con una disimulada sonrisa en su rostro. Ya no le tengo miedo, por eso soy cuando estoy.

El gruñe, como un tigre, pero no lo es: ggggggrrrrrrroooooo;iii

El hombre nos sigue, el otro día estaba en un edificio blanco con muchas camas, con muchos guardias y policías, resguardando el lugar, él no era nadie importante pero trabajaba para gente que si lo era. Un edificio ajeno pero conocido, esta descolocado, quizás tanto como yo...

Entramos al edificio...

Pero el hombre llega antes...

Viene por nosotras, no sé bien que estoy haciendo. El está inmóvil, su mirada esta vacía. Yo me desespero. Un ser llega al edificio, similar al egipcio Dios Sobek, se aparece frente al hombre, es un humanoide reptiliano de gran tamaño. Habla con el hombre, al parecer a él no le hace nada, el reptil huye violentamente, él vuelve a ser un tigre que gruñe: ggggrrrrrrrrroooooo;iii.

Mientras tanto yo:

Froto, froto sin parar la grasa de mis manos, froto, froto, froto mis manos, ya no solo para quitarme la grasa, sino para que en la repetición de la acción logre despertarme del sueño.

Ahora me encuentro en una casa vieja pero estoy sana y tranquila, por lo menos cuando él no me persigue, ya no quiero que me piense, ni que me lleve a la playa o a los lugares viejos y vacíos, solo quiero que el tiempo lllore aunque el tiempo es insignificante cuando no se tiene carne

De pronto todo se aquieta y sueño que tengo pájaros en mi cabeza...

Es importante mencionar que si bien Arístides escribe nexos, hay partes que surgieron en la etapa de improvisación, que él rescata y potencia; al mismo tiempo es necesario dar énfasis en que las pautas para la escritura fueron planteadas por él. Como podemos ver la intertextualidad conjunta desde el procedimiento de edición se da en este ejercicio ya que el editor se hace parte de la escena al mezclar los textos, dado que está creando otra cosa en base a algo existente.

Escena 6, 7 y 8

En esta parte se da un procedimiento intertextual diferente donde la escritura cambia porque ya no escriben las actrices y el actor sobre una misma escena, sino que cada uno tiene que elaborar una escena diferente: a Jefferson le toca escribir la escena 6, a Ariana la 7 y a Estefanía la 8, que son escenas planteadas por ellas/os mismas/os desde las improvisaciones. Obviamente, la escritura literaria se da en base a ciertos parámetros, sin desligar las secuencias físicas que ya estaban definidas. Una vez que surge el texto desde ellas y él, empieza un procedimiento intertextual por adición, donde Arístides ya no solo hace el papel de editor sino que toma las escenas, añade textos, ampliando, continuando y potenciando los ejes planteados. En estas escenas su escritura sí se hace presente de una manera más acentuada a diferencia de las anteriores, sin que esto quiera decir que el texto previo tanto como dramaturgia literaria y secuencia física sean anuladas.

Para ahondar en este procedimiento voy a hablar sobre la escena 6 que nace desde el proceso de improvisaciones donde surge una escena que será denominada “María en Gracia o cajas” y que tiene las siguientes líneas de acción:

- Recriminación mientras se levantan las cajas, que se manifiesta en el juego que la hija realiza.
- Las cajas muestran solo los pies, que son las otras caras de los personajes que dicen lo que usualmente en el cotidiano se guardan para no ser mal vistos/as.
- La madre le organiza la vida a la hija de una manera sobreprotectora.
- El novio es un ególatra que solo se escucha a sí mismo.
- Cuando la caja se destapa él sigue con su rollo.
- La hija se mete a la caja de la mamá, se da una discusión entre ellas.
- Va a la caja del novio, bailan, se reconcilian y hacen el amor.
- Sale la madre de su caja, los descubre teniendo sexo.
- Pelean el novio y la madre.
- Bajan las cajas.

En relación a estos lineamientos se hizo la secuencia de María en Gracia, que como se mencionó anteriormente se estableció en la etapa de improvisaciones para dialogar en la parte textual que se entreteteje con las siguientes premisas para la escritura:

- Parece que María en Gracia hace cosas totalmente dislocadas.
- La madre constantemente la confronta, la detiene.
- María en Gracia es caótica despelotada, no lo hace a propósito, podría ser maquiavélica a pesar suyo.
- María en Gracia se toma al pie de la letra lo que dice.
- El novio necesita de ella de una manera contradictoria.

Con estos apuntes se crea un texto, que luego es intervenido por Arístides quien mantiene, quita, añade y modifica el texto. Voy a colocar una parte de la escena 6 para evidenciar como en estas últimas escenas la voz de Arístides se vuelve parte de este entretetejido que deviene obra.

(las tres cajas empiezan a moverse, de repente de una sale María en Gracia, cuando menciona a la madre sale ella y cuando menciona Rodrigo sale él, como si lo invocase, y aparece)

María en Gracia: Ella es mi madre...

Madre: (Sube la caja) Que seca que eres mijita, puedes decirme mami...

(Baja la caja)

María en Gracia: Está bien, mami... él es mi novio

Rodrigo: (Sube la caja) Yo soy el novio, él que no vio y que quiere ver, yo buscaba afectos y me afecté, pero lo estoy trabajando con mi psicóloga, la doctora Lacán...

(Baja la caja)

María en Gracia: Ahora voy a la caja de mi madre... entre su caja y la mía, hay una distancia real y una distancia irreal...

(se mete en la caja de su madre, la caja sube)

Madre: Hija mía, tienes que abandonar esa cara de candidez que raya con la bobería, además esas cejas de brocha Wilson no te van con esa nariz apinguada que tienes... ¿Todavía estás de novia con ese personaje, el de la granja de Zenón?

La parte sin subrayar es elaborada netamente por Arístides, cuya voz se hace más visible en estas escenas donde tiene un porcentaje de la autoría, a través de un procedimiento intertextual de adición y también de edición. Hay que acotar que el proceso de escritura no se cerraba cuando él terminaba de intervenir y editar las escenas, porque las escenas volvían a las actrices y al actor quienes también iban modificando y aportando con el texto desde la escritura actoral.

Es relevante también hablar sobre algo que sucede en estas escenas al igual que en la 5: estamos hablando de pautas que el director plantea, ya sea por el corto tiempo, la experiencia dramaturgica que tiene, la secuencia física establecida anteriormente y la claridad en cuanto a la fábula realizada en conjunto. Esto me hace pensar en un grado jerárquico que se establece sin tener que ver con un proceso dictatorial: lo que quiero plantear es que mientras más se trabaja en conjunto es más difícil tejer de manera literaria, y en este caso optamos por una dirección y edición horizontal que se basa en la experiencia de trabajo, y que permite tener una voz potente a cada participante dentro de la obra desde la escucha colectiva. Si bien es cierto que Arístides dirige el proceso y en estas partes interviene desde la escritura, no solo como editor sino como creador, el proceso se da porque hay una escucha a todo lo que se va generando dentro del transcurso de este trabajo de creación colectiva e intertextualidad conjunta. Las posibilidades para crear son infinitas, las premisas podrían venir desde los participantes, de algún libro, de distintos lados, lo que hay que resaltar es que desde esta experiencia la horizontalidad es necesaria porque no se

trata de imponer una idea sino de escuchar lo que se plantea desde el conjunto y que lo contiene, no solamente la idea de quien tiene la posibilidad de dirigir.

Escena 9

Este texto es escrito antes de la escena 5, después de diálogos donde nos percatamos que nuestros abuelos/as eran migrantes, dando pie a un ejercicio de escritura que consistió en narrar cómo ellos/as llegaron a Guayaquil. Es un tema muy personal, aunque algunas partes pueden ser ficcionales, pero se originan de lo que nosotros/as sabemos de ellos/as. Es la única parte de la obra donde somos nosotros/as, entendiendo que también es ficción porque estamos en escena, sin que esto corte una relación profunda de lo que nos constituye y antecede.

Luego que este texto fue escrito, el proceso intertextual se da a partir de una premisa que consistía en dividir en tres partes el texto. Estefanía hizo cuatro partes porque su texto era un poco más extenso y Ariana y yo hicimos tres. El orden de cada fragmento tiene que ver con dos factores: primero que tenía que empezar Estefanía para que ella sea quien termine, dado que tenía 4 partes; segundo, la ubicación que teníamos en la escena era: Ariana, Estefanía, Jefferson. Como Estefanía empezaba, el segundo del orden de derecha a izquierda era yo, luego Ariana y así se repetía el orden sucesivamente hasta finalizar los textos.

La edición en esta parte es muy leve, pero si existen nexos que se añaden en los textos, como mencionar la casa de las pequeñas fortunas desde la perspectiva en cuanto posibilidad de tener una mejor vida, hasta la caída de esta casa, que es la metáfora de una entidad bancaria. Este nexo es propuesto por Arístides para ir conectando las diferentes historias que se iban entretejiendo de una manera interesante, dando dos posibilidades: una que tiene que ver con el despojo, y otra con el crecer económicamente y la huida para no ser despojado.

Cada texto se acompaña de fotos de nuestras/os abuelas/os, que a medida que se dicen los textos se van mostrando. Dentro de la obra, estos textos llevan los nombres de los personajes, pero no son esos personajes sino nosotros/as ficcionando nuestros recuerdos, como podremos ver en los siguientes textos:

Ana: Mi abuelo se hizo peluquero, “Muchacho! Tráeme las tijeras”, fueron las palabras que él escuchaba cada mañana en el pueblo más horrible de esta Patria. Decide huir. Allá abajo hay un río y una ciudad, allá crece la fortuna, porque hay una casa de la fortuna donde tu dejas una pequeña fortuna, y con los años, se hace una gran fortuna.

Rodrigo: Mi abuela también confió en la casa de la pequeñas fortunas, ella era mezcla de lojana con machaleña, ella trabajaba en el campo lojano machaleño, era muy joven, como la vieron que era muy emprendedora empezó a trabajar en una casa, esa casa estaba embrujada porque las empleadas que entraban, después de unos meses, les salía una especie de alíen en la panza... la patrona de mi abuela al ver que ella estaba enferma con ese alíen en la panza, la botó... entonces ella decidió venir a Guayaquil, primero para trabajar, y segundo para que le quiten ese monstruito.

Lunares: Cuando cumplí 6 años mi abuela me regalo una escobita, en ese momento ese objeto se convirtió en el vínculo fraterno entre mi abuela y yo. Ese objeto fue la excusa perfecta de mi abuela para revisar su historia... Yo era pequeña y no lograba seguir con claridad el hilo de la historia, pero recuerdo que el relato se hacía imagen y carne en sus manos. En las manos de mi abuela se encontraban todos los relatos de su exilio a esta ciudad, en ellas se trazaban cada una de las casas donde hizo trabajo doméstico para sostener a sus hijos, ella también creyó en la casa de las pequeñas fortunas.

La manera de ordenar los textos individuales da una suerte de procedimiento intertextual ubicado desde lo grupal. Si bien la escritura fue trabajada de manera individual no se aparta de la intertextualidad como la plantea Bajtín, debido a que esta escena se escribe con alusiones a historias de nuestras/os abuelas/os. El punto de partida son vivencias o historias que nos constituyen, los textos empiezan con la llegada de nuestras/os abuelas/os a una ciudad que parece ofrecer un mejor estilo de vida. Las actrices y el actor se percatan que nacieron en Guayaquil pero, provienen de migrantes, que pasaron una serie de peripecias para poder habitar esta ciudad, develando así, una ciudad constituida también desde la migrancia. La relación de esta escena con la obra en general, si bien es cierto, tiene

que ver con los nexos que hablan de la casa de las pequeñas fortunas, también es sobre un tema que contiene a la obra, que no es solamente el feriado bancario, sino el hecho de ser robados, despojados y reducidos como individuos.

Particularmente en mi caso, este ejercicio me permitió conocer a mi abuela desde la escritura, dado que ella murió cuando yo tenía un año de edad y nunca me había puesto a pensar en ella como esa vez cuando escribí. Fue muy fuerte para mí porque hay historias que resuenan en mi realidad y que se relacionan como aquella de mi mamá, mis tíos y mi tía que también diálogos conmigo. Yo ni siquiera sé si ella nació en Loja o Machala, porque mi mamá (que ya no está), me decía que era lojana, pero mi tío decía que era de El Oro, entonces jugué y se hizo lojana con machaleña a partir de la reconstrucción de lo poco que sé de ella, al mismo tiempo que me reconcilié con mi abuela desde la puesta en escena, cuando me di cuenta que había ignorado su historia porque me avergonzaba, sin percatarme lo complejo que era eso que no quería ver.

Intertextualidad en conjunto

En esta propuesta no se pretende crear una nueva relación intertextual sino más bien registrar un proceso existente que responde al campo dramático teatral, sin que esto quiera decir que no se pueda dar en otras ramas. La intertextualidad en conjunto es un procedimiento que Sanchis Sinisterra plantea a un grupo de dramaturgos/as, entre ellos Arístides Vargas quien posteriormente utiliza ese procedimiento con nosotros/as en el proceso de creación colectiva, dando algunos matices diferentes, que devienen de la misma propuesta, es decir que la obra a medida que va tomando cuerpo va sugiriendo dentro del proceso pautas o lineamientos que van a permitir la construcción de la misma.

De tal modo esta tesis se plantea la intertextualidad en conjunto como un proceso de escritura donde varias voces presentes entretejen textos literarios desde cada uno/a de ellos/as con la posibilidad de refutar, debatir y cambiar los mismos, obteniendo una sola voz que contiene a ese conjunto. A su vez tiene que ver con el hecho de difuminar la autoría de un solo individuo dado que en este caso la responsabilidad autoral es de el conjunto que lleva a cabo ese tejido, desde ese ir junto al y con él/la otro/a.

Dentro de la construcción del proceso intertextual en conjunto de esta obra se han generado algunos procedimientos desde el diálogo entre los participantes que son: procedimiento grupal, por edición, por adición, por montaje y el procedimiento individual.

Procedimiento grupal. Dentro de la obra “LCPF” esta forma de trabajo parte de un acuerdo sobre que se va a escribir, en este caso una fábula creada entre los/las participantes, y en otros momentos premisas que detonan una escritura desde cada individuo, escrituras que luego se tejerán a partir de todos/as los/as participantes. Es decir, el grupo decide cómo dialoga todo el material que fue escrito de manera individual, pero con premisas planteadas desde el colectivo.

Otra posibilidad de este procedimiento se dio en el campo de la improvisación, donde se definen líneas de acción en base a un eje temático o premisas en relación a temas definidos: que son acuerdos consensuados dentro del conjunto, que posteriormente servirán de pautas para tejer textos corporales y literarios. Fundamentados en la escucha grupal e individual, las actrices y el actor juegan en el territorio performático y actoral, desde el dar y recibir, desde esa acción que genera una reacción, desde el signo que genera otro signo: como la música genera movimientos corporales, el cuerpo lleva a la escritura literaria, etc., para posteriormente tener un material intertextual desde improvisaciones donde hay una inter-relación de tejidos y signos que dan como resultado unas secuencias corporales, coreográficas que dejan esbosado un camino al texto literario. Todo eso es propuesto desde el grupo, porque es el grupo el que decide qué va quedando y cómo se estructura. Cabe recalcar que en esta parte que menciono se dan algunos procedimientos intertextuales entre ellos: el grupal, dado que en la práctica no es una fórmula, no hay una pureza de algo preestablecido sino un proceso que puede juntar varios procedimientos, mezclarlos, contaminarlos, definiendo así un producto o resultado desde la improvisación de ese conjunto.

En el campo de la escritura el procedimiento grupal se da cuando varios escritores o dramaturgos se unen con textos escritos por cada uno de ellos/as, ya sea por premisas establecidas en conjunto o diversos acuerdos, y crean con esos textos otro tejido que va a contener a los que le anteceden, pero siendo diferente. Es decir: la suma de varias voces

presentes dará como resultado una sola voz, donde se difumina la individualidad, conteniendo a todos quienes participan.

Procedimiento por edición. Este procedimiento se da a partir de quien edita los textos, dado que, al trabajar con varias/os dramaturgos/as, la voz de quien organiza esos textos va a estar presente. El hecho de trabajar con varias escrituras va a exigir a quien edita tener una perspectiva que permita unir esos textos dando un nuevo tejido.

Podríamos decir que este procedimiento tiene como base textos de varias personas que han escrito de manera individual, pero en relación a premisas establecidas desde la colectividad, para que posteriormente otra persona que no ha escrito tome los diferentes textos y empiece a unir de manera particular en conexión a la experiencia y a los puntos fijados en el comienzo de la escritura individual. Esto quiere decir que quien edite tiene que estar involucrado con el grupo de trabajo para poder encontrar los puntos convergentes en la escritura, al igual que en la propuesta que articula a estos individuos en relación a una obra o un trabajo específico.

Quien edita tiene una gran responsabilidad porque no puede o no debe imponer una perspectiva, dado que tiene que dialogar no solo con los textos de algunos individuos sino también con lo que convoca a esas personas, aquello que los contiene en tanto sociedad. Es fundamental la escucha a la propuesta que sostiene el conjunto para seguir trabajando junto con los/as otros/as, porque en este procedimiento quien edita se vuelve parte del entretejido, debido a que su función es encontrar líneas conductoras entre los diversos textos y por lo tanto escribir pequeños nexos o vínculos que sirvan para que el texto no sea fragmentado, sino que sea una posibilidad de voz distinta que contiene a todo el conjunto incluyendo a quien edita.

Procedimiento por ampliación o adición¹⁶. Dentro de la obra “La Casa de las Pequeñas Fortunas” este momento de trabajo está vinculado al procedimiento por edición, pero con una gran diferencia: quien añade tiene la posibilidad de escribir un nuevo texto adicionando o ampliando uno existente desde su perspectiva. Sin embargo, el texto base no es anulado,

¹⁶ Heinrich Plett. *Intertextuality*. (Berlín: Walter de Gruyter, 1991).

sino que es repetado al mismo tiempo que se expande o amplía por esa otra voz que esta reescribiendo dicho texto.

Dentro de “LCPF” este procedimiento tiene un texto inicial escrito por un solo individuo (dependiendo del trabajo puede variar el número de quienes escriben), quien al finalizar esa escritura, entrega el texto a otra persona quien va a tener la posibilidad de escribir un nuevo tejido en relación a la escritura base, sin que ese primer enunciado sea eliminado debido a que en este procedimiento ambas voces tienen que estar presentes para que nasca una tercera voz que difumina la individualidad, pero a su vez, ese texto es la responsabilidad de aquellos que están involucrados en la génesis del trabajo en cuestión. Es importante mencionar que en este procedimiento se da continuidad al texto base, de tal modo que se adiciona un texto que va ampliando la primera propuesta. Esta forma de trabajar puede variar dependiendo de los acuerdos que se den para la escritura dentro del conjunto de trabajo.

Procedimiento por montaje. Se relaciona con todo aquello que el montaje va pidiendo. Cada escena tiene características específicas, por ende el texto se modifica también cuando es llevado a la escena, donde se va añadiendo o quitando de acuerdo a las necesidades de la propuesta. Este procedimiento va tejiendo varios lenguajes, como el de la puesta en escena, el actoral y el textual, modificando esos tejidos para crear un camino donde todo se une deviniendo en la obra como tal.

El montaje va develando leyes escénicas que marcan un rumbo determinado. Básicamente se puede ver este procedimiento cuando se empieza a ensamblar la secuencia física, el texto, los personajes, el cambio de una escena a otra, la escenografía, es decir todos los elementos que constituyen el montaje, al unirse y relacionarse originan un nuevo tejido que a su vez da paso a una estética particular que contiene todo el proceso y por ende a los individuos que participaron de una u otra manera en el mismo.

Procedimiento individual. En “La Casa de las Pequeñas Fortunas” este procedimiento se plantea a partir de una fábula, de secuencias físicas establecidas, o pautas a seguir. De esta forma la escritura de varios individuos entra en diálogo desde la individualidad, dado que el punto inicial y la estructura de lo que se plantea, es la misma, pero no igual, porque si bien

es cierto que cada quien va a escribir en base a ciertos parametros que se han establecido desde el grupo de trabajo, cada actriz o actor va a empezar a escribir desde su constitución como sujeto; esto quiere decir a través de los libros que ha leído, el material audiovisual que ha consumido, las experiencias comunicativas que ha tenido, etc. Por lo tanto, cada escritura va a tener su particularidad.

Dentro de la escritura de manera individual, hablando en un contexto general, existe un proceso intertextual para pensar el cual muchos pensadores, literatos, filólogos, lingüistas han colaborado, develando una serie de procedimientos. En la obra en cuestión se han dado algunas relaciones intertextuales que creo pertinente diseccionar para poder ver la intertextualidad que nos habita cuando escribimos.

Primero hay que ver el planteamiento que hace Martínez, quien visualiza y propone la “Intertextualidad explícita e implícita”¹⁷: la explícita es toda aquella que hace una referencia directa, como la cita o el título de un texto externo, en ese sentido es fácil detectar para el lector o espectador en el caso del teatro.

La cita: es donde se toma un texto de alguien y se menciona quien escribió dicho texto, es común en el campo teórico formal y en la escritura literaria. En la obra “LCPF” la cita se puede visualizar en el siguiente fragmento:

Ana Gabriel: Bueno, podemos ser amigas, amigas, simplemente amigas y nada más.

Ese texto lo dice un personaje que se llama Ana Gabriel: en el texto se hace referencia a la cantante mexicana a partir de algunos diálogos donde se menciona que es Ana Gabriel de México, que es cantante, que canta rancheras, etc. En ese momento se está citando a la cantante de manera explícita, dado que se pone en evidencia sobre quien se está hablando dentro de la obra, obviamente no todos los textos de ese personaje son de la cantante referente, pero si algunos.

En el teatro la cita es más compleja, pero con cierta sutileza no se llega al plagio: por ejemplo, si al final de la obra se menciona la fuente, si se menciona al momento de publicar en alguna parte del texto, en el caso de “LCPF” se evita a partir del diálogo. Cada obra encuentra diversas maneras para citar, de no mencionar de donde proviene un texto externo utilizado, se caería en el plagio.

¹⁷ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*. (Madrid: Cátedra, 2001).

*Referencia, Relación o paratexto*¹⁸: Según Genette, el paratexto se da cuando se hace referencia a la periferia textual, como título, subtítulo, prólogos, etc. También existen otros tipos de referencias, como hacia una marca, un grupo musical, un nombre, básicamente todo aquello que evoque a otros individuos a pensar en algo específico, por ejemplo:

Madre: *Hija mía, tienes que abandonar esa cara de candidez que raya con la bobería, además esas cejas de brocha Wilson no te van con esa nariz apinguada que tienes... ¿Todavía estás de novia con ese personaje, el de la granja de Zenón?*

En ese fragmento del texto de “LCPF” hay dos referencias marcadas, primero el de “cejas de brocha Wilson” que hace referencia a una marca de brochas y el segundo a un personaje de “La granja de Zenón” que es una agrupación que se dedica a la música infantil. Como podemos ver, se da la intertextualidad por referencia cada vez que usamos un título, nombre de algo existente, la paratextualidad también tiene que ver con la referencia pero sobretodo con la periferia literaria como lo mencionamos anteriormente.

Intertextualidad implícita: esta relación intertextual se da de una manera no marcada, esto quiere decir que quien escribe no especifica de donde proviene ese nuevo texto, que se puede relacionar con una forma de escritura, una cadencia, un modo de enunciación, etc. Esta intertextualidad es más compleja de detectar dado que se necesita un ojo con cierta experticia, un lector asiduo que puede detectar de donde está partiendo quien escribe. La intertextualidad de manera implícita se da dentro de la obra por alusión¹⁹, que es aludir a un texto para escribir otro. Un ejemplo muy interesante se da entre tres textos como son: “Nuestra señora de las Nubes” de Aristides Vargas, “Pequeño Ensayo Sobre la Soledad” de Santiago Roldós y “La Casa de las Pequeñas Fortunas” de Castro, Fuentes, Rodriguez y Vargas. A continuación voy a colocar unos fragmentos para poder ver de una manera clara la intertextualidad implícita por alusión.

“Nuestra Señora de las Nubes”:

ALICIA: *Supongamos que ellos llegan y derriban las puertas...*

FEDERICO: *Supongamos que tenemos un minuto para huir.*

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Madrid: Taurus, 1989).

¹⁹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. (Barcelona: Tusquets, 2005).

ALICIA: *Supongamos que la puerta está trabada y ganamos un minuto para huir.*

FEDERICO: *Supongamos que estamos dormidos.*

ALICIA: *Supongamos que despertamos súbitamente y que tu logras huir y ganas la calle, y yo miro tu imagen, cómo se aleja, y es lo último que veo de este mundo...*

FEDERICO: *Supongamos que eres tú la que logras huir y ganas la calle y yo miro tu imagen, cómo se aleja, y es lo último que veo de este mundo...*

ALICIA: *Supongamos que los dos logramos huir...*

FEDERICO: *Supongamos que logramos huir los dos y ellos quedan solos en esta habitación, junto a nuestros libros llenos de buenas intenciones...*

ALICIA: *Supongamos que ellos llenos de rabia queman nuestros libros y nuestras buenas intenciones...*

FEDERICO: *Supongamos que ninguno de los dos escapa.*

ALICIA: *Supongamos que caemos abrazados porque nos amábamos tanto.²⁰*

“Pequeño Ensayo Sobre la Soledad”:

Imaginemos una ciudad sitiada por tres puertas azules que conducen a tres destinos insospechables por donde los aventureros realizan sus odiseas cotidianas: Ir al súper, volver del trabajo, recoger a sus hij@s prepararse para el baño del día siguiente

Una odisea demoledora.

Imaginemos que, en el centro de esa ciudad, abandonada y derruida, que años atrás fue esplendorosamente recuperada, tras haberse hundido, Luego de haber sido rescatada previamente, etc. Imaginemos que ahí, donde ya nadie va, hay un parque. Y que en el centro de ese parque te tomas unas fotos. Encima de un caballo de felpa barata donde te sientes la reina del mundo.

Imaginemos ahora todo lo contrario: que es tu padre quien te obliga a encaramarte en él- en el caballo- en contra de tu voluntad por el asco que te

²⁰ Arístides Vargas, *Nuestra Señora de la Nubes*. (Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2006).

producen las manchas de grasa de piojo acumuladas generación tras generación^{[1][SEP]}*—en tu padre, no en el caballo-*.

Imaginemos entonces que no te queda más que darle gusto a tu papá, haciéndole creer que tu experiencia con él —el caballo- te excita,^{[1][SEP]}*Con tal de que él —tu padre- no se arroje al hoyo de su ensimismamiento. Pobre papá todas las noches se suicidaba*^{[1][SEP]}*lanzándose desde la elevadísima cornisa de sus aspiraciones.*²¹

“La Casa de las Pequeñas Fortunas”:

Rodrigo: Imaginemos.... Pero imaginemos con los ojos bien abiertos y los pies sobre el suelo, imaginemos que en esta habitación podemos y somos todos esos relatos banales, ridículos, superficiales, ambiguos, dolorosos y antiguos de los que algún día creyeron en la casa de las pequeñas fortunas. Imaginemos que nunca nos habíamos juntado antes, que no existen todos los jueves anteriores... Imaginemos que ya no quiero bailar como Sharon en el día de mi cumpleaños, que en realidad no quiero bailar, que solo quiero dar vueltas y que me vean como a los acróbatas y que la gente al verme diga....

Las dos mujeres: ¡Qué bonitos son los acróbatas!

Lunares: hagamos un performance para poder invitar a mis otros familiares y amigos y que no entiendan nada, nosotros tampoco entenderemos nada. Tendríamos un público que no entenderá nada, pero nos aplaudirán rabiosamente porque son nuestras amigas y amigos.

Ana: Imaginemos que no existió el despojo, y que saltamos por el aire porque lo perdido jamás se fue...

Lunares: imaginemos que esos acróbatas somos nosotros que saltamos como esquirlas por el aire, libre de nostalgia de lo que hubiese pasado si no pasaba lo que nos pasó, imaginemos que la acrobacia es una excusa para poder flotar en el aire, imaginemos que imaginamos ser otros, imaginemos que estallamos en mil pedazos en el aire.

²¹ Santiago Roldós, *Juguetes cerca de la violencia*. (Quito: El Fakir Ediciones, 2018).

Lo interesante en estos tres textos es que Santiago Roldós escribe una anáfora desde el “imaginemos”, aludiendo a la anáfora de “supongamos” planteada por Arístides Vargas, y Jefferson Castro vuelve a la anáfora de “imaginemos” aludiendo al texto de Santiago Roldós que se transforma en la escritura individual y en el proceso intertextual de la obra. Obviamente los tres textos son distintos, pero se relacionan por alusión, que es una manera intertextual menos evidente.

Por otro lado está la *intermediabilidad*²², que puede ser implícita, dado que esta es la sustitución o relación de un signo por o con otro. En la obra la parte textual literaria está profundamente en diálogo con la partitura física, con la escenografía: una se nutre de la otra para producir una estética que contiene todos esos signos y diversas voces.

El plagio sería también otra posibilidad intertextual implícita, dado que se coloca un texto de otro autor, sin mencionarlo. Si bien es cierto que se crea una relación directa con ese texto plagiado porque se lo usa sin decir que proviene de otro autor, la relación no es explícita debido a que el lector, y en el caso del teatro el espectador, solo se dará cuenta que pertenece a otro autor si ha leído el texto plagiado.

Dentro de “La Casa de las Pequeñas Fortunas” se dan varios procedimientos implícitos y explícitos tanto individuales como en conjunto. Los apuntados en este trabajo son algunos procedimientos y relaciones intertextuales que he podido visualizar a lo largo de la obra, como es la alusión a historias o temáticas personales de aquellos/as abuelos/as, la referencia a un feriado bancario que afectó a muchos ecuatorianos, la desposesión, el robo que nos abarca como sociedad, entre otros. Es importante mencionar que no son las únicas relaciones intertextuales o procedimientos, dado que sobre la intertextualidad existe un material muy amplio que devela muchas matices de acuerdo a ciertas especificidades, las estudiadas en este trabajo pueden ser expandidas, cuestionadas, debatidas dado que es un análisis y un registro de un proceso de trabajo particular.

²² Heinrich F. Plett, *Intertextuality*. (Berlín: Walter de Gruyter, 1991).

El director y el autor en la creación colectiva y la intertextualidad conjunta

La creación colectiva a simple vista parece ser una aporía en relación a dos figuras que han tenido hegemonía dentro de algunos momentos de la historia teatral, como es el caso del director y el autor. De tal modo surge la pregunta: ¿por qué dentro de este proceso que cuestiona los sistemas de producción y a su vez las jerarquías sigue existiendo la figura del director/a y/o el dramaturgo/a?

Si empezamos a diseccionar la génesis de la creación colectiva en Latinoamérica, vamos a retomar dos personajes con sus respectivos grupos, que son claves para este análisis: por una lado está Enrique Buenaventura, quien fundó y dirigió hasta poco antes de fenecer el Teatro Experimental de Calí; por otro lado tenemos a Santiago García, quien es fundador y director del grupo de teatro “La Candelaria”, ambos de Colombia.

Tanto García como Buenaventura son dramaturgos, directores y actores; sin embargo, por el lado de Santiago García se ve una inclinación mayor a la dirección, que se hace presente en la propuesta de “La Candelaria” y, como diría el mismo García, refiriéndose a la creación colectiva dentro de su grupo, «Uno de los mayores aportes de los actores en el desarrollo de nuestro lenguaje teatral está en la invención de imágenes y de soluciones en el montaje. Estas invenciones son las que determinan el texto literario»²³. Las imágenes tienen un valor significativo para este director y su grupo, siendo notable este peso en sus propuestas desde la dirección. Cabe mencionar que mientras la salud de Santiago García no menguaba, por lo general era quien fungía como director y dramaturgo de las obras que realizaba La Candelaria.

En el caso de Enrique Buenaventura se da una inclinación mayor en la dramaturgia literaria, sin que esto desmerezca sus posibilidades en otras áreas del teatro, dado que él da énfasis a la dramaturgia del actor. Mario Cardona, quien hace un estudio sobre el método de creación colectiva de Enrique Buenaventura, apunta lo siguiente: «En el año de 1966, Buenaventura reúne a los actores del Teatro Escuela de Cali y les lee una carta dirigida a los nuevos directores de obras del TEC, en la que dice:

²³ García, *Teoría y práctica del Teatro*, 47.

“he decidido escribirles porque al fin y al cabo la palabra escrita es mi mejor y mi más legítimo modo de expresión y quisiera también, en esta carta, hablarles de mi experiencia personal en la dirección teatral”». ²⁴

Por un lado Cardona esboza la importancia que Buenaventura da al hecho de que los actores del “TEC”²⁵ puedan acceder a herramientas en el campo de la dirección a partir de la experiencia de este maestro, por otra parte es importante el peso que tiene la escritura literaria en Buenaventura, porque aún cuando él también es director, su mirada va a estar impregnada por la literatura dramática que según Arístides Vargas se va a evidenciar en sus obras. Con esto podemos constatar que va a depender del grupo y su director a que función dentro del teatro se le da mayor o menor énfasis.

Dentro de los grupos que han trabajado con la creación colectiva tenemos al grupo Malayerba con su director y por lo general dramaturgo Arístides Vargas, quien aporta a la creación colectiva desde su estética con un cierto equilibrio entre la dirección y la dramaturgia. Vargas propone a sus actores y actrices que no solo sean dramaturgos/as corporales sino también literarios/as, dotándole de igual valor a la mirada, a las imágenes y al texto dramático desde la contemporaneidad y sus diversas necesidades, deseos, etc. Este mismo planteamiento surge desde la experiencia dentro de la obra “LCPF”, donde Vargas encuentra una forma de trabajar paulatina que es dictada por la obra, la cual permite a las actrices y el actor vivir la dirección, la escritura literaria, la actuación, y así los distintos roles que conlleva la obra.

Como se puede visualizar, he retomado y realizado un pequeño análisis de tres grupos que han trabajado y aportado a la creación colectiva desde sus particularidades, evidenciando como en procesos de creación colectiva en Latinoamérica existe la figura del director y dramaturgo, que en estos casos son la misma persona. Parece existir una contradicción, dado que estos tres directores piensan la creación colectiva como un modo de trabajo que ataca las jerarquías, que a su vez es parte del planteamiento de esta metodología no acabada.

²⁴ Mario Cardona Garzón, «El Método de Creación Colectiva en la Propuesta Didáctica del Maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones Históricas Sobre su Desarrollo*», Rhec, Vol. 12, n. 12, (2009), pp. 105-122.

²⁵ Teatro Experimental de Cali.

Hay que dejar claro que estos tres directores que menciono anteriormente son maestros y gente de teatro con una larga trayectoria de trabajo artístico, comprometido y riguroso y que es esa experiencia la que les permite encontrar maneras de trabajar horizontalmente, porque si bien es cierto que existe una dirección y dramaturgia, no tiene o tendría que ver con la imposición de aquel que está en ese puesto, sino más bien con la capacidad de ir escuchando las leyes y las posibilidades que el trabajo propone. También es importante ver que la dirección como la autoría es vista como una forma de asumir la responsabilidad de articular, contaminar y coordinar un trabajo específico.

Dentro del proceso de creación colectiva en “LCPF”, las figuras de director y autor son cuestionadas, no por alguien específico, sino por la misma propuesta. Es pertinente mencionar que si es cierto que la obra se articula desde la experiencia del maestro Arístides Vargas y desde su visión como director y dramaturgo, él no es el único director y dramaturgo de la obra, pero si el coordinador del proceso.

En tanto a la dirección de “LCPF”, Arístides propone al conjunto pautas, premisas, reglas para jugar en distintos aspectos, como la dirección, la escritura, lo que permite que todos los puestos escénicos se contaminen: no es que prevalece la voz de alguien específico, porque aún cuando alguien del grupo propone una partitura, esta se vuelve de todos/as.

En la improvisación de María en Gracia, que dirijí, en un primer momento no sabía cómo llevar a escena la propuesta: pensaba en cajas, pero no se me ocurría como hacerlo. Arístides me plantea comprar las cajas y hacerlo; compramos las cajas y cada quien se fue relacionando con ellas de una manera singular, así es como surgen imágenes en base al material escénico, desde diferentes miradas. En la propuesta inicial de las cajas, desde la dirección, el planteamiento era un hijo manipulado por su madre y su novia, a lo cual Estefanía se opuso, porque dijo que se volvía a la revictimización del hombre; entonces, en este caso, acepto su postura y decido como director de mi propuesta que ella sea la hija, pero, en realidad, ¿se podría decir que es mía la propuesta porque dirigía ese ejercicio? Yo creo que no, porque la creación colectiva como podemos ver está en constante diálogo con todos/as los que participamos. Posteriormente el trabajo fue mutando en base a las diversas miradas que estaban presentes en el proceso, es más, el nombre María en Gracia surge por

parte de Ariana fuentes en una improvisación, por lo tanto la visión escénica en tanto dirección está intervenida por el conjunto.

En diálogos con Arístides surge un planteamiento por parte de este maestro, donde se piensa que la dirección no es solamente una persona sino una función, que en un primer instante fue dada a las actrices y al actor para trabajar en las primeras etapas de improvisación, por quien coordinaba el proceso. Esas direcciones produjeron imágenes, secuencias que se mantienen en la obra, y posteriormente las improvisaciones son editadas, reducidas, ampliadas desde la experiencia de Arístides. Lo interesante es que al crear una horizontalidad desde la coordinación no hay alguien arriba, porque todos están con los otros y las otras, no hay un solo director porque hay varias direcciones, no obstante existe un coordinador que en base a una experiencia que le ha costado años de investigación, nos permite encontrar dinámicas de trabajo para crear una obra que nos contiene a todos/as.

Lo mismo que pasa con la figura del director sucede con el autor: no hay un solo autor, como lo analizaba anteriormente aún cuando cada quien escribe un texto individual para que sea el eje de una escena, existe una intertextualidad y una intermediabilidad que van a dialogar con los participantes del proceso. Creo que es imposible decir que una parte específica le pertenece solamente a un individuo, porque siendo honesto, la obra es el resultado inesperado de la mezcla e intervención de diversos materiales propuestos por el conjunto; por lo tanto, la autoría y responsabilidad de la obra es del conjunto y se da en el proceso desde la intertextualidad e intermediabilidad y sin duda alguna la coordinación. Finalmente, cabe de todas maneras recalcar que las pautas propuestas que crearon el camino en este trabajo hacia la obra se dan gracias a la experticia del maestro Arístides Vargas.

Dentro la creación colectiva en Latinoamérica surgen maestros/as que encuentran formas cambiantes y progresivas que permiten el desarrollo de procesos artísticos y el devenir de diversas obras o propuestas escénicas; sin embargo, la autoría y la dirección siempre es dada a los maestros/as, pero, no son solamente ellos los autores/as y directores/as, porque se nutren de sus actores y actrices. Lo que ellos hacen es versionar o adaptar desde su mirada un montaje determinado: no cuestiono la coordinación de ellos, pero si me genera duda que la responsabilidad la tenga un solo individuo, porque esa responsabilidad es de todo el grupo de trabajo, con mayor o menor porcentaje, al mismo

tiempo que no tiene importancia si alguien propone un texto o una imagen más que otro/a porque nadie está compitiendo.

La hipótesis que planteo es que la creación colectiva es responsabilidad del colectivo, porque por lo general no se da o no se debería dar un texto impuesto o un marcaje rígido: por lo tanto no hay una dirección sino varias, pero si hay un coordinador que permite que el proceso se articule, o incluso pueden ser varios/as coordinadores/as. En el caso de la dramaturgia, generalmente lo que se dá es una versión en base a todos/as los/as que participan y nutren el trabajo escénico, en ese sentido la autoría es compartida, sin que esto niegue la posibilidad que una voz o mirada predomine; obviamente hay un mayor porcentaje de la autoría que tiene que ver con el que edita, reescribe, versiona y juega desde la intertextualidad, en todo caso puede existir en la creación colectiva una autoría en tanto versión, o, en el caso más radical, la responsabilidad se la lleva todo el grupo de trabajo, si es que el texto se origina desde el colectivo y, evidentemente, va a depender de cada particularidad que se relaciona con la especificidades de los distintos procesos.

Para concluir, la creación colectiva alimentada por la intertextualidad en conjunto permite un trabajo horizontal que contamina la individualidad y da paso a lo inesperado, es decir a la obra, aquello que contiene no solo las voces de los/as que participan sino también de la sociedad, de los muertos, de los diversos lados y seres de donde proviene lo que enunciamos. Por lo tanto no hay un genio, sino una comunidad como la plantea Roberto Esposito desde una posibilidad etimológica:

Communitas es el conjunto de personas a las que une, no una propiedad, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un más, sino por un menos, una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está afectado, a diferencia de aquel que está exento o eximido.²⁶

En el caso de “LCPF”, el deber y la deuda que estimulan la creación de dicha *Communitas* se van develando en el transcurso del proceso escénico. Aunque no necesariamente los/las actores/actrices son amigos/as en la vida cotidiana, el trabajo y sus modalidades imponen una frecuentación y una relación muy particular, generando así una confianza recíproca que se basa en la escucha y la posibilidad de encontrar temas

²⁶ Roberto Esposito, *Communitas: Origen y destino de la comunidad* (Buenos Aires: Turín, 2012).

compartidos (lo que nos afecta en común, lo que está presente, el habitar problemáticas o conflictos que nos constituyen) trabajados a través de la construcción colectiva de un discurso sobre estas temáticas. Esos temas tocan algo a nivel inconsciente, algo que nos dolía, que nos afectaba, pero sin saberlo (el feriado bancario, la historia de los abuelos...), generando una especie de “deuda” o “deber” con la historia de nuestro país y de nuestras generaciones: esto nos lleva a posicionar el relato en un nivel más general del discurso, que no se queda en “la pequeña historia personal”, porque puede involucrar a todos y todas en un sentimiento de desposesión, en relación a hechos que nos afectaron directa o indirectamente, constituyéndonos no solo de manera individual, sino también como sociedad.

En este mismo sentido, el hecho de no tener las figuras clásicas y “fuertes” de autor/dramaturgo/director es lo que permite y fuerza la composición de dicha *Communitas*, es decir, del colectivo creador y responsable de todas las fases del proceso.

Creo que ese planteamiento, si bien de manera implícita e inconsciente, es lo que permitió el devenir de “La Casa de las Pequeñas Fortunas”, aunque la creación colectiva se puede nutrir desde otras posibilidades como un deseo, una meta, etc.

La responsabilidad en esta forma cambiante de trabajar está en asumir todas esas voces, seres y cosas que nos habitan y constituyen, en este caso a través del teatro. No es una fórmula, ni mucho menos un manual, tampoco es la verdad única, simplemente es una posibilidad de trabajo que requiere una profunda escucha y una disposición al diálogo y a la otredad que nos habita.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Grupo editorial Gaceta, 1986.
- Albán Gómez, Ernesto. *Teatro*. 1ª edición. Quito: Ateneo ecuatoriano, 1963.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Primera reimposición, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Bravo Realpe, Nubia. *La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura*. Estudios de Literatura Colombiana No. 7, julio-diciembre, 2000, 49 – 59.
- Brecht, Bertolt. *La Política en el Teatro*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1972.
- Buenaventura, Enrique. *Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional*. Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República: vol. 22, n.4, 1985.
- Cardona Garzón, Mario. *Enrique Buenaventura: Acerca de un “Hombre de Teatro” que Transformó la Enseñanza Teatral en Colombia*. Rhec, No. 9, 2006, pp. 123–138.
- Cardona Garzón, Mario. *El Método de Creación Colectiva en la Propuesta Didáctica del Maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones Históricas Sobre su Desarrollo**. Rhec, Vol. 12. No. 12, 2009, pp. 105-122 .
- Del Amo, Álvaro. *El Autor, El Dramaturgo, El Adaptador*. Revista Claves de Razón Práctica No. 253.
- Descalzi, Ricardo. *Historia crítica del teatro ecuatoriano (tomo quinto)*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Duván Chavarría, Mayra. *Adaptación e intertextualidad. Procedimiento de creación de una dramaturgia: Herederos**. Artes, La Revista, No. 11 Volumen 6/ enero - junio, 2006, 66 – 81.
- Esposito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Turín, 2012.
- Frédéric Chevallier, Jean. *El Teatro Hoy: Una Tipología Posible*. México D. F.: Paso de Gato, 2011.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. 3ª edición. Santafé , Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

- Hans – Thies, Lehmann. *Teatro Posdramático*. Primera edición en castellano, Murcia: Cendeac, 2013.
- Icaza , Jorge, Demetrio Aguilera Malta, y Pedro Jorge Vera. *Teatro social ecuatoriano*. Guayaquil: Ariel, 2007.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- J. Rizk, Beatriz. *Buenaventura: La Dramaturgia de la Creación Colectiva*. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A., 1991.
- Kristeva, Julia. *La palabra, el diálogo y la novela, en Semiótica, 1*. 1969, vers. española, Barcelona, Fundamentos, 1978.
- Luc Nancy, Jean. *Dar Piel*. Quito: Trashumante, 2016.
- M. Lax, Fulgencio. *La adaptación y la versión en el trabajo dramático*. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, No. 10, diciembre de 2014, 140-164.
- Maldonado Toral, Consuelo. *El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2013.
- Martinez Fernandez, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Montalvo, Juan. *El libro de las pasiones*. Ambato: Editorial Pio XII, 2002.
- Montes Doncel, Rosa E., M. José Rebollo Ávalos. *la intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico*, *Alfinge*, n. 18, 2006, 157-180.
- Oliva, Cesar, Francisco Torres Monreal. *Historia Básica del Arte Escénico*. Undécima edición, Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- Plett, Heinrich. *Intertextuality*. Berlín: Walter de Gruyter, 1991.
- Quijano, Anibal. *De la Dependencia Historico - Estructural a la Colonialidad/ Descolonialidad del Poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014.
- Roldós, Santiago. *Juguetes Cerca de la Violencia*. Quito: El Fakir Ediciones, 2018.
- Vallejo Aristizabal, Patricio. *La Niebla y la montaña: Tratado Sobre el Teatro Ecuatoriano Desde sus Origenes*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2010.
- Vargas, Arístides. *Nuestra Señora de la Nubes*. Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- Verzero, Lorena. *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. 1ra edición. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013.